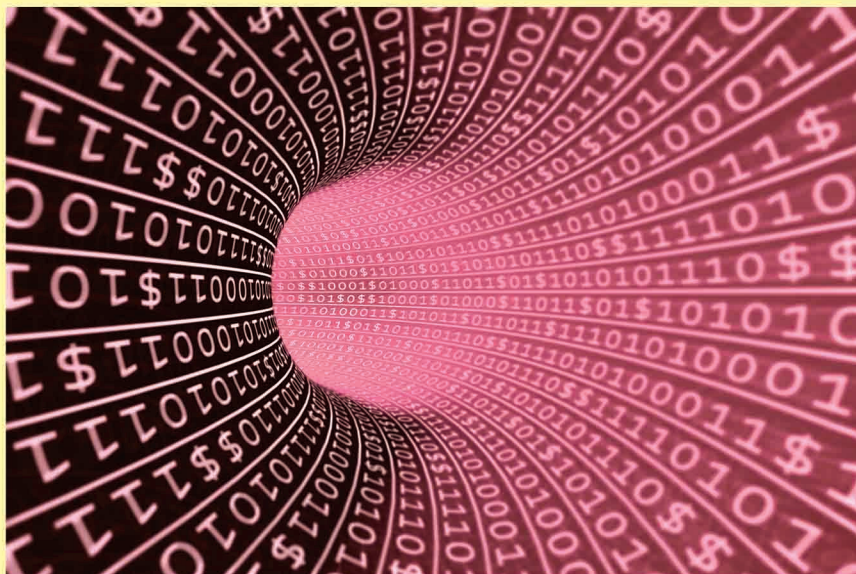


SIGNA



REVISTA DE LA ASOCIACIÓN
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

2016

25

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

SELITEN@T

SIGNA

REVISTA DE LA ASOCIACIÓN

ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

25

2016

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

The logo consists of a blue rectangular background. Inside the rectangle, the text "SELITEN@T" is written in a white, sans-serif, uppercase font. The "@" symbol is stylized with a circular design.

UNED

SIGNA
Revista de la Asociación Española de Semiótica

DIRECTOR: José Romera Castillo
SECRETARIA: Clara Isabel Martínez Cantón
REDACCIÓN: Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura.
Facultad de Filología. UNED
Senda del Rey, 7. 28040 MADRID
Tel: 91 398 68 78
Fax: 91 398 66 95
jromera@flog.uned.es
signa@flog.uned.es
<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>

CONSEJO EDITORIAL:

Jorge Lozano (Presidente de la Asociación Española de Semiótica, Universidad Complutense), José Domínguez Caparrós (UNED), María García Lorenzo (UNED), Miguel Ángel Garrido Gallardo (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Francisco Gutiérrez Carabajo (UNED), Alicia Mariño (UNED), José María Paz Gago (Universidad de A Coruña), Santos Zunzunegui (Universidad del País Vasco), Manuel Ángel Vázquez Medel (Universidad de Sevilla), Alicia Yllera (UNED).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL:

Eero Tarasti (Presidente de la International Association for Semiotic Studies, Universidad de Helsinki, Finlandia), Lucrecia Escudero Chauvel (Universidad de Lille III, Francia), José Enrique Finol (Universidad del Zulia, Venezuela), Jean-Marie Klinkenberg (Universidad de Lieja, Bélgica), Francisco Abad Nebot (UNED), Antonio Domínguez Rey (UNED).

PERIODICIDAD: anual

PAÍS DE EDICIÓN: España

AÑO DE COMIENZO: 1992

SOPORTE: impreso y electrónico

URL: <http://www.cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>

INDEXACIÓN E IMPACTO:

Signa figura en las siguientes bases de datos e índices de citación internacionales: Arts & Humanities Citation Index, SJR, Latindex, MIAR, MLA, Scopus, SCImago y Ulrich's. Figura además en las siguientes bases de datos e índices de citación nacionales: ANEP, CARHUS, Dialnet (CIRC), DICE, E-Revistas, IN-RECH, ISOC y RESH.

*UNIVERSIDAD NACIONAL
DE EDUCACIÓN A DISTANCIA*

*Reservados todos los derechos
y prohibida su reproducción total o parcial.*

ISSN: 1133-3634

Depósito legal: M.34.032-1992

ÍNDICE

CONMEMORACIÓN: 25 AÑOS DE SIGNA

José ROMERA CASTILLO: <i>La revista Signa: 25 años de andadura científica</i>	13

Estado de la Cuestión: SOBRE HUMANIDADES DIGITALES

Elena GONZÁLEZ-BLANCO: <i>Un nuevo camino hacia las Humanidades Digitales: el Laboratorio de Innovación en Humanidades Digitales de la UNED (LINHD)</i>	79

Gimena DEL RÍO RIANDE: <i>De todo lo visible y lo invisible o volver a pensar la investigación en Humanidades Digitales</i>	95

Toby BURROWS y Deb VERHOEVEN: <i>Aggregating data for social linking in the humanities and creative arts: the Humanities Networked Infrastructure (HuNI)</i>	109

Isabel GALINA RUSSELL: <i>La evaluación de los recursos digitales para las Humanidades</i>	121

José Luis RODRÍGUEZ GÓMEZ: <i>Métrica, clasificación y tecnología en los repertorios métricos</i>	137

Andrea IANTORNO: <i>Creación de un prototipo para la edición digital del Cancionero de Gómez Manrique basado en la aplicación de TEI a la transcripción y correspondencia con el facsímil</i>	169

José Manuel FRADEJAS RUEDA: <i>Lingüística forense y crítica textual. El caso Ayala–Cervantes</i>	193

Francisco Javier BRAVO RAMÓN: <i>Un paradigma conceptual y metodológico de las Humanidades Digitales: Las obras teatrales de carácter operístico del Barroco y el boceto de proyecto PROCOB</i>	221

Carmen E. VÍLCHEZ RUIZ: <i>El archivo digital Valle-Inclán: Corpus impreso</i>	247

Artículos

- Anxo ABUÍN GONZÁLEZ:** *Historia oral, memoria colectiva y comunidad en el teatro del mundo: el caso del teatro Verbatim*.....273
- Francisco Diego ÁLAMO FELICES y Ana Isabel BONACHERA GARCÍA:** *Análisis de las características literarias en la novela gótica irlandesa (1760-1897). Una aproximación*.....297
- Encarna ALONSO VALERO:** *Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron y la novela realista*.....325
- María José ALONSO VELOSO:** *Quevedo, antídoto contra los whigs y los tories en la Inglaterra del siglo XVIII* 339
- Alain ALVISA MORALES:** *Crítica semiótica al derecho de marcas* ... 373
- Fernando ARREDONDO RAMÓN:** *La semiótica de lo sencillo de Joaquín Antonio Peñalosa* 385
- Inmaculada BERLANGA FERNÁNDEZ; Juan Salvador VICTORIA MAS y Jordi ALBERICH PASCUAL:** *Facebook y la metáfora. La comunicación retórica en las redes sociales digitales* 413
- Ana CALVO REVILLA:** *Poética del enigma en "Corzo", de Gonzalo Hidalgo Bayal*..... 433
- Marcos CÁNOVAS:** *The Hours, de Stephen Daldry: tramas y tiempo narrativo* 455
- Olalla CASTRO HERNÁNDEZ:** *El sujeto escindido y la renuncia a la novela como totalidad. (Escritura fragmentaria e hibridación genérica en la narrativa de Enrique Vila-Matas)* 471
- Pilar COUTO CANTERO:** *Indicios futuristas en la estética y la obra literaria de Wenceslao Fernández Flórez* 495
- Inmaculada DONAIRE DEL YERRO:** *La novela de artista y la reformulación de Ricardo Piglia en la sociedad del espectáculo*..... 519
- Iram Isaí EVANGELISTA ÁVILA:** *El cuento de Juan José Arreola: entre el arte y el horror* 543
- Francisco Javier FRUTOS ESTEBAN y Carmen LÓPEZ SAN SEGUNDO:** *Las fantasmagorías de Robertson en Madrid (1821) y la historia natural del signo* 555

Éder GARCÍA DUSSÁN: <i>La identidad social en Colombia y el macondismo</i>	573
Benito Elías GARCÍA VALERO: <i>La realidad y los realismos desde la física cuántica: la posibilidad de un realismo cuántico</i>	595
Samuel GIL-SOLDEVILLA: <i>Estudio de caso publicitario: el empoderamiento de las divinidades femeninas y “la diosa que hay en ti”</i>	609
Manuel GONZÁLEZ DE ÁVILA: <i>Leer desde el cuerpo. Una semiótica fenomenológica de la lectura</i>	631
Donna M. KBALEN DE BICHARA: <i>La pluralidad de diálogos en La frontera de cristal, de Carlos Fuentes</i>	651
Charo LACALLE ZALDUENDO: <i>Traduttore, traditore? La adaptación televisiva de “Las aventuras de Pepe Carvalho” (Adolfo Aristarain)</i>	667
Mirko LAMPIS: <i>Sobre la noción de texto artístico</i>	685
Miguel MARTÍN ECHARRI: <i>Lo “ya leído” en la maraña de enamoramientos literarios. Los temas como identidades en el ámbito del significado</i>	695
Eva María MARTÍNEZ MORENO: <i>Para una nueva lectura de los textos vanguardistas</i>	719
Jesús MONTIEL LÓPEZ: <i>Walker Percy y el misterio del lenguaje: el Factor Delta</i>	747
Antonio César MORÓN: <i>Teatro desde la postmodernidad. Construcción e interpretación del personaje de la dramaturgia cuántica</i>	757
Rosana MURIAS CARRACEDO: <i>Carlota O’Neill censurada: la novela inédita Tres hombres y una mujer (1945)</i>	783
Jorge NIETO FERRANDO: <i>Introducción al cine de ficción sobre la guerra civil como género cinematográfico. Terror, historia y melodrama</i>	803
Jesús Eduardo OLIVA ABARCA: <i>Discurso ficcional y modos de representación histórica en Noticias del imperio, de Fernando del Paso</i>	825

Nekane PAREJO: <i>La sombra del iceberg: un documental de investigación en primera persona sobre la fotografía El miliciano muerto de Capa</i>	847
José Enrique PÉREZ TÉLLEZ: <i>Las formas del absurdo y el sinsentido en la literatura</i>	1081865
José RIENDA: <i>Límites conceptuales de la composición escrita: alcance de su espacio epistemológico y didáctico</i>	879
Fernando Gabriel RODRÍGUEZ: <i>Música y significado: acerca del continuum comunicativo de Ian Cross y de la semioticidad de la experiencia musical</i>	903
Mariángeles RODRÍGUEZ ALONSO: <i>La transformación de los realismos en la escena española o cuando a una ética realista ya no sirve una estética realista</i>	925
Jennifer RODRÍGUEZ-LÓPEZ: <i>Audiovisual y semiótica: el videoclip como texto</i>	943
Francisco J. RODRÍGUEZ-MUÑOZ: <i>Evaluación de la competencia semiótico-discursiva a partir de las narraciones orales de niños con y sin síndrome de Asperger: superestructuras textuales y modelos mentales</i>	959
Sergio RODRÍGUEZ-TAPIA: <i>Los textos especializados, semiespecializados y divulgativos: una propuesta de análisis cualitativo y de clasificación cuantitativa</i>	987
Alicia ROMERO LÓPEZ: <i>Herodías: la olvidada femme fatale</i>	1007
Juan Carlos Romero Molina: <i>La intertextualidad en la obra de Francisco Nieva a través de sus memorias</i>	1029
María ROSAL NADALES: <i>Écfrasis y fantasía en El libro de los portales, de Laura Gallego</i>	1059
Javier SÁNCHEZ ZAPATERO: <i>La memoria de la guerra civil en viñetas: El arte de volar y Un largo silencio</i>	1081
Enrique SERRANO ASENJO: <i>Materiales para escribir un espacio límite: el rastro Siglo XX, desde José Martínez Ruiz a Francisco Umbral</i>	1097
María Luisa SOLÍS ZEPEDA: <i>El tiempo ritual</i>	1119

- José Manuel TRABADO CABADO:** *Remodelando el álbum ilustrado: Jimmy Liao y el autorretrato melancólico* 1131
- Manuel F. VIEITES:** *Teatro y comunicación. Un enfoque teórico* 1153

Reseñas

- Manuel ALBERCA:** *La espada y la palabra. Vida de Valle-Inclán*. Barcelona: Tusquets, 2015, 765 págs. (Íñigo Amo) 1181
- Anna Caballé Masforroll y Randolph D. Pope:** *¿Por qué España? Memorias del hispanismo estadounidense*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Fundación Alfonso Martín Escudero, 2014, 654 págs. (Ángeles Encinar) 1185
- Wenceslao CASTAÑARES:** *Historia del pensamiento semiótico. Vol. I. La antigüedad greco-latina*. Madrid: Trotta, 2014, 302 págs. (Asunción López-Varela Azcárate) 1189
- José CHECA:** *La cultura española en la Europa romántica*. Madrid: Visor Libros, 2015, 290 págs. (Irene Atalaya) 1193
- Antonio CHICHARRO (ed.):** *Porque eres, a la par, uno y diverso. Estudios literarios y teatrales en homenaje al profesor Antonio Sánchez Trigueros*. Granada: Universidad de Granada, 2015, 926 págs. (José Ignacio Fernández Dougnac) 1197
- Gerardo DIEGO y José GARCÍA NIETO (Edición de Francisco Díez de Revenga):** *Creación y memoria*. Barcelona: Anthropos / Fundación Gerardo Diego / Fundación José García Nieto, 2014, 142 págs. (Manuel Llanos de los Reyes) 1203
- Carole EGGER:** *Théâtre et métathéâtre dans l'œuvre de Luis Riaza*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2014, 282 págs. (Cristina Oñoro Otero) 1207
- Jesús G. MAESTRO:** *Contra las musas de la ira. El materialismo filosófico como teoría de la literatura*. Oviedo: Pentalfa Ediciones, 2014, 460 págs. (Claudia Costas Álvarez) 1211
- María del Carmen HOYOS RAGEL:** *Melilla y la poesía española desde 1900 (Con prólogo de José Romera Castillo)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2015, 274 págs. (Pilar Núñez Delgado) 1217

José JURADO MORALES (ed.): <i>La poesía iba en serio: la escritura de Ana Rossetti</i> . Madrid: Visor Libros, 2013, 375 págs. (W. Michael Mudrovic)	1221
Juan MAYORGA (ed. de Emilio Peral Vega): <i>Hamelin / La tortuga de Darwin</i> . Madrid: Cátedra, 2015, 230 págs. (Erwan Burel) .	1225
Annalisa MIRIZIO (ed.): <i>Fuera del cuadro: cine, palabra e imagen en las artes modernas</i> . Madrid: Pigmalión Edipro, 2014, 217 págs. (Carmen María López López)	1229
Itziar PASCUAL ORTIZ : <i>La AMAEM Marías Guerreras. Asociacionismo de mujeres y acción cultural</i> . Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2014, 281 págs. (Ángela Monleón)	1233
José María POZUELO YVANCOS : <i>Novela española del siglo XXI</i> . Murcia: Editum, 2014, 417 págs. (Mariángeles Rodríguez)	1237
Alfonso SASTRE (Edición, estudio crítico y traducción de Enrico di Pastena): <i>Squadra verso la morte</i> . Pisa: Edizioni ETS, 2013, 263 págs. (Manuela Fox)	1241
Laura SCARANO : <i>Vidas en verso. Autoficciones poéticas (Estudio y Antología)</i> . Santa Fe: Editorial de la Universidad del Litoral, 2014, 248 págs. (Osvaldo Picardo)	1245
Virgilio TORTOSA : <i>Metodología de la investigación científica. Guía para la elaboración del trabajo académico humanístico</i> . Alicante: Universidad de Alicante, 2014, 356 págs. (Benito Elías García Valero)	1249
CARACTERÍSTICAS Y NORMAS DE LA REVISTA SIGNA	1253
SIGNA-GUIDELINES	1261
PUBLICACIONES DEL SELITEN@T	1267

**CONMEMORACIÓN
25 AÑOS DE SIGNA**

LA REVISTA SIGNA: 25 AÑOS DE ANDADURA CIENTÍFICA

THE REVUE SIGNA: 25 YEARS OF SCIENTIFIC TRAYECTORY

José ROMERA CASTILLO

Presidente de honor de la Asociación Española de Semiótica

Director de *SIGNA* y del SELITEN@T

jromera@flog.uned.es

Resumen: En este trabajo se hace un estado de la cuestión-índice de lo publicado en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, publicada por el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, en sus 25 años de existencia.

Abstract: In this work is a state of the question-index of the published in *Signa. Revue of the Spanish Association of Semiotics*, published by the Center for Semiotic Research Literary, Theatrical and New Technologies, in its 25 years of existence.

Palabras clave: Revista *Signa*. Asociación Española de Semiótica. Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T). Semiótica. España.

Key Words: Revue *Signa*. Spanish Association of Semiotics. Semiotics. Research Center of Semiotics Literary, Theatrical and New Technologies. Spain.

1. PÓRTICO

La historia de la revista *Signa* está muy ligada a mis relaciones con la semiótica, en general, y con la Asociación Española de Semiótica y el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (el SELITEN@T), en particular.

1.1. LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

Por iniciativa mía, el 23 de junio de 1983, se creaba la Asociación Española de Semiótica (AES)¹ -<http://www.semioticaes.es/>-, en el magno Congreso sobre *Semiótica e Hispanismo*, celebrado en Madrid², que se ha constituido, a lo largo de los años, en el núcleo aglutinador más importante de los estudiosos del tema en España. Me cabe, pues, el honor de haber sido el promotor y fundador de la Asociación Española de Semiótica (la AES, en el siglo de las siglas), de la que, además, he sido su Presidente y, en la actualidad, Presidente de honor -el único hasta el momento-, distinción otorgada en Vigo (en 2007)³. Pues bien, la AES, a través de sus treinta años de existencia (los cumplió en 2013), se ha constituido en el núcleo más importante de los estudios de este modo globalizador de acercarse a los fenómenos comunicativos en diferentes parcelas en España. Dos son sus actividades más importantes: la celebración de Congresos y la publicación de la revista *Signa*.

La Asociación Española de Semiótica, desde 1984 y cada dos años, ha organizado varios Congresos Internacionales importantísimos (como puede verse en <http://www.semioticaes.es/congresos>) en Toledo, Oviedo⁴, Madrid, Sevilla, La Coruña⁵, Murcia, Zaragoza, Granada, Valencia, Logroño, La Laguna, Vigo, La Coruña, Cuenca, Burgos y Bilbao (2015). He aquí su relación:

Investigaciones Semióticas I (Teoría Semiótica) (Sevilla / Madrid: CSIC, 1986);
Investigaciones Semióticas II (Lo teatral y lo cotidiano) (Oviedo: Universidad, 1988, 2

1 Como figura en el libro de Actas de la Asociación. Tanto el Acta de fundación y los estatutos de la AES aparecen en los Apéndices I y IV de mi libro, *Semiótica literaria y teatral en España* (Kassel: Reichenberger, 1988, págs. 167-168 y 180-189, respectivamente).

2 Cf. de Miguel Á. Garrido Gallardo, "Más sobre el Congreso de Madrid", *Signa* 8 (1999), págs. 37-52 (también en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--3/html/dcd93078-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_19.html#_7_).

3 Además he pertenecido a la Comisión gestora (1983-1984) y a la Junta Directiva como Secretario-Tesorero (1984-1988) y Presidente (1990-1994).

4 Las Actas de las Asambleas Generales de los dos Simposios Internacionales (de Toledo y Oviedo) aparecen publicadas en mi libro, *Semiótica literaria y teatral en España* (Kassel: Reichenberger, 1998, págs. 169-173 y 174-179, respectivamente).

5 Sobre el papel destacado de esta ciudad en el ámbito semiótico, puede verse el trabajo de José Romera Castillo, "Hispanismo y semiótica: A Coruña, lugar de encuentros", en Rocío Barros Roel (ed.), *Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas* (A Coruña: Universidade, 2014, págs. 181-192).

vols.); *Investigaciones Semióticas III (Retórica y Lenguajes)* (Madrid: UNED, 1990, 2 vols.); *Investigaciones Semióticas IV (Descubrir, inventar, transcribir el mundo)* (Madrid: Visor, 1992, 2 vols.); *Investigaciones Semióticas V (Semiótica y Modernidad)* (La Coruña: Universidad, 1994, 2 vols.); José M.^a Pozuelo Yvancos y Francisco de Vicente (eds.), *Investigaciones Semióticas VI (Mundos de ficción)* (Murcia: Universidad, 1996, 2 vols.); Túa Blesa (ed.), *Mitos (Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica)* (Zaragoza: Anexos de Tropelías, 1998, 3 vols.) y Antonio Sánchez Trigueros et alii (eds.), *Miradas y voces de fin de siglo (Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica)* (Granada: AES / Grupo Editorial Universitario, 2000, 2 vols.); *Humanidades-Ciencia-Tecnologías (IX Congreso de la Asociación Española de Semiótica)* -se celebró en la Universitat de València / UIMP, Valencia, del 30 de noviembre al 2 de diciembre de 2000, bajo la dirección de Jenaro Talens -cuyas Actas están inéditas hasta el momento-; Miguel Á. Muro (ed.), *Arte y nuevas tecnologías* (Logroño: Universidad de La Rioja, 2004, en CD); Félix J. Ríos (ed.), *Interculturalidad, insularidad, globalización* (La Laguna: Universidad de La Laguna, 2007, en CD); Carmen Becerra y Carmen Luna (eds.), *Intermediaciones: la medicación en el cine, la novela y el teatro* (Vigo: Academia del Hispanismo, 2009); Pilar Couto et alii (eds.), *Proceedings of the 10th World Congress of Semiotics / X Congreso Mundial de Semiótica: Cultura de la comunicación / Comunicación de la cultura* (A Coruña: Universidade / Servizo de Publicacions, en DVD) -celebrado junto con el X Congreso Mundial de Semiótica-; Vanesa Sáinz Echezarreta y Ana M.^a López Cepeda (eds.), *Los discursos del poder* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2014). El XV Congreso Internacional, coordinado por Rayco González, se celebró en la Universidad de Burgos, del 16 al 18 de octubre del año 2013, sobre el tema *Semiótica e historia. Sentidos del tiempo* (cuyas Actas se encuentran inéditas hasta el momento) y el XVI, se celebró en Bilbao, del 4 al 6 de noviembre de 2015, organizado por el Departamento de Comunicación y Publicidad, de la Universidad del país Vasco, campus de Bizkaia, sobre *Historias del presente. Del documento al documental*, bajo la presidencia de Santos Zunzunegui (una selección de los trabajos presentados se publicará en *Signa*, n.º 26, correspondiente a 2017).

Además de estos dieciséis congresos internacionales, como se ha apuntado anteriormente, la Asociación Española de Semiótica publica la revista *Signa*, a través del SELITEN@T. A ello, me referiré después.

Sobre la Asociación Española de Semiótica y su trayectoria ha sido estudiada, inicialmente, por el que fuera uno de sus presidentes, José María Pozuelo Yvancos, "La Asociación Española de Semiótica (AES): crónica de una evolución científica", *Signa* 8 (1999), págs. 53-68 (también en http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02586396722403895209079/p0000001.htm#_5_). Posteriormente, con motivo de cumplir años, la revista *Signa*, en su número 24 (2015), en la sección, "Conmemoración:

treinta años de la Asociación Española de Semiótica”, dedicó dos trabajos al asunto: uno, del presidente de honor, José Romera Castillo, “La Asociación Española de Semiótica impulsora de la modernización del panorama científico español”, *Signa* 24 (2015), págs. 13-22 (también en http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:signa-2015-24-5000/Asociacion_semiotica_impulsora.pdf) y otro, del que en esa fecha era el presidente, Félix J. Ríos, “La Asociación Española de Semiótica (AES): treinta años de investigaciones semióticas en España”, *Signa* 24 (2015), págs. 23-36 (también en http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:signa-2015-24-5005/Asociacion_semiotica_treinta.pdf)⁶.

1.2. EL CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE SEMIÓTICA LITERARIA, TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

Como he apuntado en otros lugares, en 1989 pensé que era preciso crear un Centro Superior de Estudios Semióticos que sirviese para profundizar más en ellos y que, unido a lo ya existente y a lo que en otros lugares se estaba haciendo en la esfera semiótica, sirviese como un punto de referencia más en el desarrollo de la misma. Y así nació bajo mi dirección, en 1991 -aunque pergeñado con anterioridad- el Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, inserto en el Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, de la Facultad de Filología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Posteriormente -por el radio de acción de sus investigaciones- recibiría, desde 1996, la denominación de Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Asimismo, cuando se creó en 2001 el Instituto Universitario de Investigación de la UNED, se integró en el mismo con el nombre de Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, cuyas actividades pueden verse en la página electrónica: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T7>.

6 Me he referido a la AES en otros trabajos: *Semiótica literaria y teatral en España* (Kassel: Reichenberger, 1988); “Semiótica literaria en España (Del letargo a la erupción)”, en AES (ed.), *Investigaciones Semióticas I (Actas del I Simposio Internacional)* (Madrid: CSIC, 1986, págs. 473-488); “La Asociación Española de Semiótica: información y balance”, en *Da Semiótica (Actas do I Colóquio Luso-Espanhol e do II Colóquio Luso-Brasileiro, Porto)* (Lisboa: Vega / Universidade, 1988, págs. 153-164); “Nuevas aportaciones a la semiótica en el ámbito hispánico”, en Antonio Sánchez Trigueros et alii (eds.), *Miradas y voces de fin de siglo (Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica)* (Granada: AES / Grupo Editorial Universitario, 2000, págs. 89-94) [trabajo aparecido también en *Cuadernos. Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales* (Universidad Nacional de Jujuy, Argentina) 17 (2001), págs. 395-402.], etc.

7 Podrá encontrarse una mayor información en mis trabajos: “El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías” y “El Centro de Investigación y el teatro”, en José Romera Castillo, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 21-45 y 47-101, respectivamente) y “Teatro en escena: un centro de investigación sobre la vida teatral en España”, *Teatro de Palabras* (Université de Québec a Trois-Rivières), n.º 6 (2012), págs. 175-201 (en línea: <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum06Rep/TeaPal06Romera.pdf>). Cf. además, entre otras fuentes de información sobre el SELITEN@T: <http://nitenews.org/selitenat-research-center/>; así como la “Entrevista a

En el SELITEN@T -en el siglo de las siglas-, se llevan a cabo las siguientes líneas de trabajo, principalmente (además de otras sobre la literatura española actual y la enseñanza de la lengua y la literatura, etc.), desde 1991, bajo mi dirección: el estudio de la escritura autobiográfica, como puede verse en el trabajo de José Romera Castillo, "La escritura (auto)biográfica y el SELITEN@T: Guía bibliográfica", *Signa* 19 (2010), págs. 333-369 (que también puede leerse en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12476280980181621332679/035521.pdf?incr=1>) y las relaciones de la literatura y el teatro con las nuevas herramientas, según puede verse en el trabajo de José Romera Castillo, "Literatura, teatro y nuevas tecnologías: investigaciones en el SELITEN@T (España)", *Epos XXVI* (2010), págs. 409-420 (que también puede leerse en http://congresosdelalengua.es/valparaiso/ponencias/lengua_comunicacion/romera_jose.htm). Pero una de ellas, la más vigorosa, sin duda, por los granados frutos que ha generado, se centra en el estudio de lo teatral tanto desde el punto de vista textual (literario) como, especialmente, desde la óptica espectacular, que tanta luz van aportando a la historia del teatro representado en España y a la presencia del teatro español en Europa y América, fundamentalmente, según puede verse en "Estudios sobre teatro" (http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html)⁸.

Como la trayectoria de las investigaciones en este ámbito es larga y fructífera, quienes se interesen por todo lo llevado a cabo sobre el estudio del teatro en el Centro de Investigación, pueden acudir, en primera instancia, a una serie de estados de la cuestión generales, realizados por José Romera Castillo: "El estudio del teatro en el SELITEN@T", en José Romera Castillo (ed.), *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2010, págs. 9-48); "Teatro en escena: un centro de investigación sobre la vida teatral en España", *Teatro de Palabras* (Université de Québec a Trois-Rivières) 6 (2012), págs. 175-201 (en línea: <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum06Rep/TeaPal06Romera.pdf>); y "Algo más sobre el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías y el teatro", en José Romera Castillo (ed.), *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)* (Madrid: Verbum, 2014, págs. 9-27); además de los dos reseñados anteriormente (sobre escritura autobiográfica; así como sobre teatro y nuevas tecnologías). Puede verse, también, el panorama siguiente, "El Centro de Investigación

José Romera Castillo", en *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*, n.º 12, diciembre (2015), págs. 305-312: [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n12/JoséRomeraCastillo\(305-312\).pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n12/JoséRomeraCastillo(305-312).pdf).

8 Para otra de las líneas de investigación, cultivadas en el Centro, puede verse el artículo de mi alumno, Michel-Yves Essissima, "Literatura y cine: estudios en el SELITEN@T", *Epos XXVII* (2011), págs. 333-352 (también en <http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/EPOS/article/view/10684>).

y el teatro"⁹, en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 47-101).

2. LA REVISTA SIGNA

Desde que creara la Asociación Española de Semiótica siempre tuve en mente la necesidad de que la AES publicase una revista que sirviese para dar cauce a investigaciones semióticas tanto de España como del extranjero. Con tal fin, en 1992, siendo Presidente de AES, impulsé la creación de *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* -cuyo nombre fue de mi invención-, habiéndose publicado, hasta el momento (2016), veinticinco números. El n.º 1 (1992) de la revista, de carácter monográfico, recogió las Actas del I Seminario Internacional de nuestro Instituto, sobre Charles Sanders Peirce y la literatura. La dirección de los tres primeros números¹⁰ la llevó a cabo la destacada semiótica Alicia Yllera, correspondiéndome a mí los números siguientes¹¹, aunque siempre he estado muy vinculado a ella al haber pertenecido a su Consejo de Redacción¹². La revista, como se expone en sus normas, reúne criterios de calidad numerosos, reconocidos por el DICE, como la existencia de evaluadores externos, tener un comité científico internacional y una internacionalidad de las contribuciones de un 30.61, así como posee un contenido exclusivo de artículos de investigación. Está indexada en varias bases de datos e índices de citación tanto internacionales (Arts & Humanities Citation Index, EBSCO, Latindex, MIAR, MLA, ISOC, Scopus, SCImagoi, Ulrich's, etc.) como nacionales (ANEP, DIALNET, CIRC, DICE, Dulcinea, IN-RECH, ISOC y RESH). Figura con las más altas categorías de índices de impacto: en ANEP tiene una categoría A, en CIRC también una categoría A, su índice de difusión ICDS según el MIAR es de 9.801 (sobre 10), y está indexada en el 2.º cuartil en IN-RECH. Se encuentra en la posición 26, cuartil 3 de índices internacionales tan importantes como SCImago. Además figura en la mayoría de repertorios y boletines bibliográficos vinculados a su especialidad. La revista se edita, anualmente, en formato impreso (por Ediciones de la UNED; aunque los números 24 y 25 han sido editados por la editorial

9 Puede verse la grabación de José Romera Castillo. "Nuestro Centro de investigación y el teatro", en <http://www.canal.uned.es/mmobj/index/id/14464>.

10 1 (1992), 2 (1993) y 3 (1994).

11 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) y 25 (2016).

12 Para más datos, cf. de Alicia Yllera, "*Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*" y José Romera Castillo, "Índices de *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*", *Signa* 8 (1999), págs. 69-72 (también en http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02586396722403895209079/p0000001.htm#l_6_) y 73-86 (también en http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02586396722403895209079/p0000001.htm#l_7_), respectivamente. Mi trabajo también apareció bajo el título, "Contents of *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*", *S. European Journal for Semiotic Studies* 10.4 (1998), págs. 675-685.

sevillana Punto Rojo) y electrónico (en <http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/>, así como en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1349> y <http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/signa/issue/archive> (desde el número 13 al 24).

Este número, el 25, se abre con una "Conmemoración: 25 años de *Signa*", con el artículo de su director, José Romera Castillo, "La revista *Signa*: 25 años de andadura científica" (n.º 25, 2016)¹³.

3. ÍNDICE TEMÁTICO DE LOS 24 NÚMEROS DE SIGNA

Con motivo de los 25 años de la revista, me ha parecido oportuno ofrecer a los investigadores el conjunto de estudios publicados en ella, desde 1992 hasta 2016 (las aportaciones del n.º 25 se encuentran en esta publicación), con una ordenación temática, como a continuación se expone).

3.1. PANORAMAS DE LA SEMIÓTICA EN EL ÁMBITO HISPÁNICO

Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica -por iniciativa mía- ha realizado unos estados de la cuestión sobre la semiótica en el ámbito hispánico, con el fin de dar cuenta, de un modo sintético, de lo que se ha llevado a cabo en el campo de los estudios semióticos tanto en España como en otros países que utilizan el español como lengua de comunicación.

3.1.1. España

La segunda entrega, dentro de los ámbitos diseñados, la dedicamos a "Panorama de la semiótica en el ámbito hispánico (II): España", y apareció en *Signa* 8 (1999), págs. 9-177, bajo mi coordinación. Tras la "Presentación" de José Romera Castillo (13-18), se inicia el número con el trabajo de Francisco Calero, "Dos grandes europeístas españoles del siglo XVI: Luis Vives y Andrés Laguna" (19-35) -una prehistoria que no conviene olvidar-, al que le siguen las contribuciones de Miguel Ángel Garrido, "Más sobre el Congreso de Madrid" (37-52) -referido al primer gran Congreso Internacional sobre *Semiótica e Hispanismo*, celebrado en Madrid, en 1983-; José María Pozuelo Yvancos, "La Asociación Española de Semiótica (AES): crónica de una evolución científica" (53-68); Alicia Yllera, "*Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*" (69-72); José Romera Castillo, "Índices de *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*" (73-86); Manuel Ángel Vázquez Medel, "La Asociación Andaluza de Semiótica" (87-100); Ángel Acosta Romero, "La revista *Discurso*: Índices (1987-1998)" (101-116), Teresa Velázquez García-Talavera y Charo Lacalle Zalzuendo, "La semiótica

13 Sin indicación de la paginación de lo publicado en el número.

en Cataluña" (117-123); José María Paz Gago y Pilar Couto Cantero, "La semiótica en Galicia: la Asociación Gallega de Semiótica" (125-149) y José Romera Castillo, "El Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED" (151-177).

El mismo contenido -más el trabajo de Manuel Brea- Claramonte, "El signo en el nacimiento de la gramática *general*: de Platón al Brocense", aparecido en nuestra revista *Signa* 9 (2000)- se ha publicado (con redacción de los artículos en inglés, francés y español) en el número monográfico, coordinado por José Romera, sobre *Semiotics in Spain*, de la revista austriaca¹⁴ *S. European Journal for Semiotic Studies. Revue Européenne d'Études Sémiotiques. Europäische Zeitschrift für Semiotische Studie. Socio-Semiotics*, vol. 10.4 (1998), 615-806. He aquí su contenido: José Romera Castillo, "Presentation" (617-621); Manuel Brea Claramonte, "The Significance of the Sign in the Birth of 'General' Grammar from Plato to Sanctius" (623-638); Francisco Calero, "Two Great Spanish Europeanists of the 16th Century: Luis Vives and Andrés Laguna" (639-654); José María Pozuelo Yvancos, "La Asociación Española de Semiótica (A.E.S.): crónica de una evolución científica" (655-670); Alicia Yllera, *Signa. Revue de l'Association Espagnole de Sémiotique*" (671-674); José Romera Castillo, "Contents of *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*" (675-685); Manuel Ángel Vázquez Medel, "L'Association Andalouse de Sémiotique" (687-699); Ángel Acosta Romero, *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria*" (701-721); Teresa Velázquez García-Talavera y Charo Lacalle Zaldueno, "Semiotics in Catalonia" (723-729); José M.^a Paz Gago y Pilar Couto Cantero, "Semiotics in Galicia: The Galician Semiotics Association" (731-753); Miguel Ángel Garrido Gallardo, "Sémiotique en Espagne: le Congrès de Madrid" (755-770) y José Romera Castillo, "El Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías en el ámbito de mi trayectoria semiótica" (771-801).

3.1.2. *Latinoamérica*

Han sido varias las entregas dedicadas, hasta ahora, al ámbito de los países iberoamericanos. La primera, puede leerse en José Romera Castillo (ed.), "Panorama de la semiótica en el ámbito hispánico (I)", aparecida en *Signa* 7 (1998), págs. 11-135. Tras la "Presentación" de José Romera (15-16), aparece la contribución de Lucrecia Escudero, "La Federación Latinoamericana de Semiótica ¿Existen los semiólogos latinoamericanos?" (17-36) -donde se hace una pequeña historia de la Institución que acoge en su seno a las diversas Asociaciones de Semiótica de Latinoamérica, incluidas las de Brasil, España y Portugal-, siguiéndole diversos estados de la cuestión referidos a diferentes países de

14 La revista -dirigida por Jeff Bernard- se publicaba en Viena (Austria) y estaba auspiciada por el Institute for Socio-Semiotic Studies y ÖGS/AAS (Viena), Institute of Philosophy (University of Budapest), la Asociación Española de Semiótica (Madrid) y el Séminaire de Sémiotique (Université de Perpignan). Pertenecían al Editorial Commitees, en representación de España, Wenceslao Castañares, Miguel Ángel Garrido Gallardo, José Manuel Pérez Tornero, José Romera Castillo y Alicia Yllera.

América: Rafael del Villar, "La semiótica en Chile" (37-64); Adrián S. Gimete-Welsh, "Los estudios semióticos en México" (65-84); Eliseo R. Colón, "La semiótica en Puerto Rico" (85-89); José E. Finol y Dobrila Djukich, "La semiótica en Venezuela. Historia, situación actual y perspectivas" (91-106); Marisol Álvarez, "La semiótica en Uruguay" (107-120) y Claudia González Costanzo, "Uruguay: sendas semióticas" (121-135).

La tercera entrega, "Panorama de la semiótica en el ámbito hispánico (III)", con edición de José Romera Castillo, apareció en *Signa* 9 (2000), 13-89, con los trabajos de Rosa María Ravera, "En torno a la semiótica en Argentina" (19-69) y Armando Silva, "Direcciones de la semiótica en Colombia" (71-89).

La cuarta entrega, "Panorama de la semiótica en el ámbito hispánico (IV): Perú", con edición de José Romera, se publicó en *Signa* 11 (2002), 14-67, tras la "Presentación de José Romera Castillo (15-17), aparece el trabajo de Enrique Ballón Aguirre, "La semiótica en Perú" (19-67).

Completamos el panorama de la semiótica iberoamericana con una sección monográfica "Sobre la semiótica en Brasil", bajo la coordinación de Lúcia Santaella, en *Signa* 10 (2001), págs. 13-215. Tras la "Presentación" de José Romera (15-18), aparecen los trabajos de Irene Machado, "Liminalidad e intervalo: la semiosis de los espacios culturales" (19-40); Milton José Pinto, "Retórica y análisis de discursos" (41-52); Ione M.G. Bentz, "Semiótica y comunicación: ensayo de síntesis" (53-66); Ana Claudia Mei Alves de Oliveira, "Mauritsstad e imágenes *brasiliae*: a los europeos, el más allá de los mares y a los brasileños, otra historia" (67-89); Lúcia Santaella, "Tres matrices del lenguaje-pensamiento" (91-98); Arlindo Machado, "La fotografía como expresión del concepto" (99-109); Eduardo Peñuela Cañizal, "El extraño encanto de la intertextualidad" (111-126); Priscila Farias y João Queiroz, "Sign-Design: nuevas estrategias para modelar procesos y estructuras sígnicas" (127-147); Elizabeth Bastos Duarte, "Reflexiones sobre el texto televisivo" (149-162); Luiz Carlos Assis lasbeck, "Los rumores más allá y más acá de la noticia (Versiones no autorizadas de la realidad)" (163-176); José Luiz Martínez, "Semiótica de la música: una teoría basada en Peirce" (177-192); Eufasio Prates, "Música *holofractal*: una conexión semiósica entre la música y la física contemporáneas" (193-202) y Gerson Tenório dos Santos, "Inmortalidad y *sinequismo*: hacia una semiótica de los sistemas religiosos" (203-215).

Con todo ello, poseemos ya una visión (casi) completa de lo realizado en este ámbito en Hispanoamérica. Con estas entregas concluye por el momento el objetivo propuesto. Faltan algunos -muy pocos- trabajos sobre algunos países (Cuba, América Central) para completar el panorama de la semiótica en el ámbito hispánico. El Consejo Editorial de *Signa* ha invitado, reiteradamente, a diversos investigadores de las mencionadas áreas geográficas para que realicen los estados de la cuestión pertinentes. Lamentablemente, hasta ahora, no hemos tenido respuesta afirmativa. De ellos depende...

3.1.3. Europa (Rumanía)

Sobre este país europeo, Doina Popa Liseanu y Mariana Net (con traducción de Laura Eugenia Tudoras) coordinaron una sección monográfica, "Panorama de la semiótica en Rumanía", en *Signa* 12 (2013), págs. 13-322, con los siguientes trabajos: "Presentación", por las editoras (15-17); Carmen Vlad, "La semiosis textual y el modelo peirceano" (19-46); Mariana Net, "La filosofía del lenguaje y la semiótica. Prolegómenos" (47-63); Liana Pop, "Espacios discursivos: una solución al problema de la heterogeneidad discursiva" (65-83); Traian Stânciulescu, "El poder de los 'signos de luz': de la tecnología de lo mágico a la magia de la tecnología" (85-124); Ileana Oancea, "La estilística rediviva: la semioestilística y los signos poéticos" (125-141); Rodica Marian, "La semiótica y la edición de un texto poético integral" (143-170); Luana Stoica, "Los mundos semánticos y el objeto estético. Propuesta de lectura del espectáculo teatral" (171-182); Àgnes Petho, "Las figuras reflexivas de la intermedialidad en la película. El cisne en el espejo de las artes / las artes en el espejo del cisne" (183-207); Ioan Panzaru, "La profundidad de la representación: la mirada flamenca en la pintura y la literatura" (209-227), Seban-Dimitrie Soreanu, "Rigor e inefabilidad en la música" (229-235); Felicia Dumas, "El gesto litúrgico: un análisis semiológico" (237-259); Nicoleta Coatu, "Mentalidad y estructuras mágico-eróticas tradicionales" (261-300) e István Berszan, "El simbolismo de la teoría de la relatividad y la duración como multi-temporalidad" (301-317).

3.2. ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

José María Pozuelo Yvancos, "La Asociación Española de Semiótica (AES): crónica de una evolución científica" (n.º 8, 1999: 53-68).

Félix J. RÍOS: "La Asociación Española de Semiótica (AES): treinta años de investigaciones semióticas en España" (n.º 24, 2015: 23-23-36).

José ROMERA CASTILLO: "La Asociación Española de Semiótica impulsora de la modernización del panorama científico español" (n.º 24, 2015: 13- 22).

José ROMERA CASTILLO: "La revista *Signa*: 25 años de andadura científica" (n.º 25, 2016).

3.3. TEORÍA SEMIÓTICA Y BIBLIOGRAFÍA

A) Artículos

Francisco ABAD: "Materiales para una semiótica de la cultura española (siglos XVI a XIX)" (n.º 2, 1993: 157-166).

Francisco ABAD NEBOT: "Semiótica de la cultura española II: el léxico" (n.º 3, 1994: 255-263).

- Alberto ÁLVAREZ SANAGUSTÍN: "Historia, discurso y metadiscurso" (n.º 5, 1996: 101-112).
- Fernando ANDACHT: "Cambalache y creación: Semiosis de la primeridad" (n.º 5, 1996: 113-137).
- Lisa BLOCK DE BEHAR: "Una cuestión de símbolos y la búsqueda de la unidad" (n.º 4, 1995: 95-111).
- Jesús CAMARERO: "La página de Mallarmé o el signo material" (n.º 2, 1993: 13-25).
- Susana DÍAZ: "De postmodernidad, nihilismo y poética. Sujeto, sentido y efectos retóricos de intervención social" (n.º 16, 2007: 321-344).
- Teresa ESPAR: "Semántica interpretativa y teoría semiótica" (n.º 2, 1993: 27-36).
- Carmen GALÁN RODRÍGUEZ y M.ª Isabel RODRÍGUEZ PONCE: "Emblemas y arte de memoria en el *Tesoro* de Covarrubias: perspectivas semióticas" (n.º 21, 2012: 291-316).
- Manuel GONZÁLEZ DE ÁVILA: "Investigación, valor y crítica" (n.º 6, 1997: 273-283).
- Manuel GONZÁLEZ DE ÁVILA: "Leer desde el cuerpo. Una semiótica fenomenológica de la lectura" (n.º 25, 2016).
- Jesús GONZÁLEZ REQUENA: "Los límites de lo visible" (n.º 6, 1997: 285-307).
- Raquel GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN: "Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento" (n.º 3, 1994: 139-156).
- Mirko LAMPIS: "Sobre la noción de texto artístico" (n.º 25, 2016).
- Massimo LEONE: "Semiótica de lo bárbaro: Para una tipología de las inculturas" (n.º 21, 2012: 551-565).
- Juan A. MAGARIÑOS DE MORENTÍN: "La recurrencia semiótica" (n.º 2, 1993: 105-111).
- Juan A. MAGARIÑOS DE MORENTÍN: "Manual operativo para la elaboración de definiciones contextuales y redes contrastantes" (n.º 7, 1998: 233-253).
- Alfredo MARTÍNEZ: "El problema del cambio, desde la diacronía al sistemismo" (n.º 2, 1993: 113-127).
- Susan PETRILLI: "Tiempo, espacio y circulación en la era de la globalización" (n.º 15, 2006: 447-468).
- José ROMERA CASTILLO: "Semiótica literaria y teatral en España: *addenda bibliográfica V*" (n.º 2, 1993: 167-184).
- Nicolás ROSA: "Manual de uso" (n.º 7, 1998: 335-346).
- Goran SONESSON: "De la estructura a la retórica en la semiótica visual" (n.º 5, 1996: 317-346).
- Goran SONESSON: "Suplemento al artículo 'De la estructura a la retórica en la semiótica textual' (n.º 6, 1997: 415-419).
- M.ª José VEGA RAMOS: "La monstruosidad y el signo: formas de la presignificación en el Renacimiento y la Reforma" (n.º 4, 1995: 225-242).

B) Reseñas

- Wenceslao CASTAÑARES: *Historia del pensamiento semiótico. Vol. I. La antigüedad greco-latina*. Madrid: Trotta, 2014, 302 págs. (Asunción López-Varela Azcárate) (n.º 25, 2016).
- Manuel MALDONADO ALEMÁN: *Texto y comunicación*. Madrid: Fundamentos, 2003 (María A. Borruco Rosa) (n.º 15, 2006: 605-607).
- José ROMERA y Alicia YLLERA (eds.), *Investigaciones Semióticas III. Retórica y Lenguajes*. Madrid: UNED, 1990, 2 vols. (Jesús G. Maestro) (n.º 1, 1992: 235-242).
- VV.AA.: *Intertextualité (Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto)*. Selección y traducción de Desiderio NAVARRO. La Habana: UNEAD / Casa de las Américas / Embajada de Francia en Cuba, 1997 (Francisco Álamo Felices) (n.º 7, 1998: 405-410).

3.4. LENGUAJES

A) Artículos

- Francisco ABAD NEBOT: "Semiótica de la cultura española II: el léxico" (n.º 3, 1994: 255-263).
- Constanza ABEILLÉ: "Las formas musicales en la era digital: La crisis del álbum como principio organizador y la nueva función social de la canción" (n.º 22, 2013: 185-204).
- Alain ALVISA MORALES: "Derecho de marcas y semiótica. Apuntes para una clasificación semiótica del signo marcario" (n.º 23, 2014: 233-256).
- Alain ALVISA MORALES: "Crítica semiótica al derecho de marcas" (n.º 25, 2016).
- Alonso AZÓCAR AVENDAÑO, Luis NITRIHUAL VALDEBENITO, Jaime FLORES CHÁVEZ, Sandra LÓPEZ DIETZ y Stefanie PACHECO PAILAHUAL: "La tarjeta postal fotográfica y la escuela misional en la Araucanía: el discurso visual capuchino sobre sus logros en la transformación de la niñez mapuche (1898-1930)" (n.º 24, 2015: 215-230).
- Jesús Ángel BACA MARTÍN: "La expresión musical: significado y referencialidad" (n.º 14, 2005: 163-179).
- Jacob BAÑUELOS CAPISTRÁN: "Aplicación de la semiótica a los procesos de diseño" (n.º 15, 2006: 233-254).
- István BERSZAN: "El simbolismo de la teoría de la relatividad y la duración como multi-temporalidad" (n.º 12, 2003: 301-317).
- Carles BESA CAMPRUBÍ: "La máxima como forma y como texto" (n.º 6, 1997: 49-65).
- Manuel BREVA-CLARAMONTE: "El signo en el nacimiento de la Gramática General: de Platón al Brocense" (n.º 9, 2000: 457-476).
- Lázaro CARRILLO GUERRERO: "Argumentación y argumento" (n.º 16, 2007: 289-320).

- Lázaro CARRILLO GUERRERO: "Dimensión del discurso argumentativo" (n.º 17, 2008: 171-207).
- Nicoleta COATU: "Mentalidad y estructuras mágico-eróticas tradicionales" (n.º 12, 2003: 261-300).
- Luis CHESNEY LAWRENCE: "La censura a la cultura en el régimen bolivariano" (n.º 21, 2012: 431-458).
- Laura Elena CORONA DE LA PEÑA y Leonardo VEGA FLORES: "Imágenes religiosas como funciones semióticas de la devoción popular católica. La peregrinación guadalupana de los trabajadores mineros en Zimapán, Hidalgo" (n.º 17, 2008: 209-224).
- Liber CUÑARRO y José Enrique FINOL: "Semiótica del cómic: códigos y convenciones" (n.º 22, 2013: 267-290).
- Susana DE ANDRÉS DEL CAMPO: "Hacia un planteamiento semiótico del estereotipo publicitario de género" (n.º 15, 2006: 255-283).
- Eduardo DE BUSTOS GUADAÑO: "Pragmática y metáfora" (n.º 3: 57-75).
- Antonio DOMÍNGUEZ REY: "Al decir esto en lo dicho en la gramática lingüística" (n.º 10, 2001: 395-407).
- Felicia DUMAS: "El gesto litúrgico: un análisis semiológico" (n.º 12, 2003: 237-259).
- Hernán FAIR: "Los dispositivos de la enunciación menemista y la tradición peronista. Un análisis desde la dimensión ideológica" (n.º 18, 2009: 251-283).
- José Enrique FINOL y Karelys FERNÁNDEZ: "Etno-semiótica del rito: discurso funerario y prácticas funerarias en cementerios urbanos" (n.º 6, 1997: 201-220).
- Esther FORGAS BERDET: "La puerta como texto (Semiótica textual de los *graffitti* de Universidad)" (n.º 2, 1993: 57-70).
- Francisco Javier FRUTOS ESTEBAN y Carmen LÓPEZ SAN SEGUNDO: "Las fantasmagorías de Robertson en Madrid (1821) y la historia natural del signo" (n.º 25, 2016).
- Carmen GALÁN RODRÍGUEZ y M.^a Isabel RODRÍGUEZ PONCE: "Emblemas y arte de memoria en el *Tesoro* de Covarrubias: perspectivas semióticas" (n.º 22, 2013: 291-316).
- Mario GARCÍA-PAGE: "El retruécano léxico" (n.º 2, 1993: 71-81).
- Antonio GARRIDO DOMÍNGUEZ: "Lo inefable o la experiencia del límite" (n.º 22, 2013: 317-331).
- Samuel GIL-SOLDEVILLA: "Estudio de caso publicitario: el empoderamiento de las divinidades femeninas y 'la diosa que hay en ti'" (n.º 25, 2016).
- Manuel GONZÁLEZ DE ÁVILA: "La (a)cultura(ción) de la imagen" (n.º 15, 2006: 301-323).
- Manuel González de Ávila: "La teoría crítica ante la cultura visual" (Actas de un reencuentro imaginario entre Horkheimer, Adorno, Benjamin y Marcuse)" (n.º 22, 2013: 385-400).
- M.^a Vicenta HERNÁNDEZ ÁLVAREZ: "El ritual del don, un paradigma en la retórica de la publicidad. Literatura medieval y publicidad contemporánea" (n.º 16, 2007: 391-417).

- Ana Isabel HERNÁNDEZ BARTOLOMÉ y Gustavo MENDILUCE CABRERA: "La semiótica de la traducción audiovisual para invidentes" (n.º 14, 2005: 239-255).
- M.ª Belén HERNÁNDEZ GONZÁLEZ: "El humor, la ironía y el cómico: códigos de lenguajes e ideologías" (n.º 8, 1999: 217-232).
- Sergio Armando HERNÁNDEZ ROURA: "Watchmen o los riesgos de un mundo global" (n.º 22, 2013: 429-445).
- Alberto HERNANDO GARCÍA-CERVIGÓN: "El discurso periodístico en el reportaje de prensa" (n.º 24, 2015: 375-392).
- Mirko LAMPIS: "Del texto a la cultura. Apuntes sobre el pensamiento sistémico aplicado a los estudios culturales" (n.º 22, 2013: 447-462).
- Mirko LAMPIS: "Sobre la noción de texto artístico" (n.º 25, 2016).
- Miguel MARTÍN ECHARRI: "La música como instancia relatora. Sus aportaciones a la mimesis en la ópera decimonónica" (n.º 23, 2014: 611-634).
- Jesús MONTIEL LÓPEZ: "Walker Percy y el misterio del lenguaje: el Factor Delta" (n.º 25, 2016).
- Ricardo MORANT MARCO: "Aproximación al lenguaje de las camisetas con palabras" (n.º 18, 2009: 345-364).
- Ricard MORANT MARCO y Arantxa MARTÍN LÓPEZ: "El lenguaje de los balcones" (n.º 22, 2013: 497-519).
- Mariana NET: "La filosofía del lenguaje y la semiótica. Prolegómenos" (n.º 12, 2003: 47-63).
- Luis NITRIHUAL VALDEBENITO; Carlos DEL VALLE ROJAS; Javier MAYORGA ROJEL; Ricardo BASCUR y Juan Patricio CASTRO: "Modularidad e hipertextualidad: Análisis descriptivo de algunas portadas de *El Diario El Austral de La Araucanía* desde 1916 a la actualidad" (n.º 21, 2012: 583-609).
- Silvia ORTIZ ECHANIZ, Laura Elena; CORONA DE LA PEÑA y Leonardo VEGA FLORES: "Devociones y significados que migran. El Señor de la Expiración de Coquimatlán, Colima" (n.º 19: 2010: 307-320).
- Bienvenido PALOMO OLMOS: "Bibliografía comentada de Salvador Fernández Ramírez (1896-1983)" (n.º 6, 1997: 343-364).
- Enrique PANIAGUA ARÍS: "La arquitectura y su significación pragmática y tectónica" (n.º 22, 2013: 521-548).
- Enrique PANIAGUA ARÍS y Juan ROLDÁN RUIZ: "La arquitectura y su significación existencial" (n.º 24, 2015: 443-462).
- Nekane PAREJO: "La sombra del iceberg: un documental de investigación en primera persona sobre la fotografía *El miliciano muerto* de Capa" (n.º 25, 2016).
- Lidia PELLICER GARCÍA: "Estrategias semiolingüísticas en el discurso publicitario gráfico del perfume español (años 50-90)" (n.º 19: 2010: 321-332).

- Lidia PELLICER GARCÍA: "Perspectiva lingüístico-semiótica necesaria en el estudio del valor de la marca" (n.º 20, 2011: 517-529).
- Lidia PELLICER GARCÍA: "Análisis lingüístico-semiótico. La valorización utópica en el spot publicitario" (n.º 21, 2012: 611-624).
- Nuria PÉREZ VICENTE: "El lenguaje político del 15-M: hacia una nueva retórica de la indignación" (n.º 22, 2013: 569-594).
- Mercedes PEÑALBA GARCÍA: "La temporalidad en el cómic" (n.º 23, 2014: 687-713).
- Susan PETRILLI: "Traducción como doctrina de comunicación inter-géneros y trans-géneros: una perspectiva semio-ética" (n.º 16, 2007: 463-491).
- Liana POP: "Espacios discursivos: una solución al problema de la heterogeneidad discursiva" (n.º 12, 2003: 65-83).
- Fernando POYATOS: "El paralenguaje en el *Quijote*: inventario completo y bases para su estudio" (n.º 7, 1998: 293-318).
- Genara PULIDO TIRADO: "La retórica audiovisual. El reto de la imagen" (n.º 7, 1998: 319-334).
- José Manuel QUEROL SANZ: "El problema del lenguaje plástico: notas sobre la doble articulación del signo pictórico" (n.º 3, 1994: 157-174).
- Miguel RODRIGO ALSINA: "El uso de los discursos de los medios de comunicación" (n.º 4, 1995: 201-210).
- Fernando Gabriel RODRÍGUEZ: "Música y significado: acerca del continuum comunicativo de Ian Cross y de la semioticidad de la experiencia musical" (n.º 25, 2016).
- Jennifer RODRÍGUEZ-LÓPEZ: "Audiovisual y semiótica: el videoclip como texto" (n.º 25, 2016).
- Francisco J. RODRÍGUEZ-MUÑOZ: "Evaluación de la competencia semiótico-discursiva a partir de las narraciones orales de niños con y sin síndrome de Asperger: superestructuras textuales y modelos mentales" (n.º 25, 2016).
- Sergio RODRÍGUEZ-TAPIA: "Los textos especializados, semiespecializados y divulgativos: una propuesta de análisis cualitativo y de clasificación cuantitativa" (n.º 25, 2016).
- José ROMERA CASTILLO: "Repertorios extraverbales en la comunicación literaria" (n.º 3, 1994: 175-208).
- Javier SÁNCHEZ ZAPATERO: "La memoria de la guerra civil en viñetas: *El arte de volar y Un largo silencio*" (n.º 25, 2016).
- Lucía SANTAELLA y Winfried NÖTH: *La imagen. Comunicación, semiótica y medios*. Kassel: Reichenberger, 2003 (Göran Sonesson) (n.º 15, 2006: 633-636).
- Ana María SEDEÑO VALDELLÓS: "El videoclip como mercanarrativa" (n.º 16, 2007: 493-504).
- María Luisa SOLÍS ZEPEDA: "El tiempo ritual" (n.º 25, 2016).
- Seban-Dimitrie SOREANU: "Rigor e inefabilidad en la música" (n.º 12, 2003: 229-235).

- José Manuel TRABADO CABADO: "Remodelando el álbum ilustrado: Jimmy Liao y el autorretrato melancólico" (n.º 25, 2016).
- Alicia VALVERDE VELASCO y Susana RIDAO RODRIGO: "Semiótica de la narración judicial: Un caso de violencia de género" (n.º 21, 2012: 651-678).
- W. Antonio VÁSQUEZ RODRÍGUEZ: "Desencuentro de dos mundos" (n.º 20, 2011: 531-551) [sobre caricatura de *Carlín* (Carlos Tovar)].
- Rafael VIDAL JIMÉNEZ: "Hacia una complementariedad científico-mitológica" (n.º 22, 2013: 713-731).
- Alfonso ZAMORANO AGUILAR: "Teorías del caos y lingüística: Aproximación caológica a la comunicación verbal humana" (n.º 21, 2012: 679-705).

B) Reseñas

- Francisco CALERO: *Europa en el pensamiento de Luis Vives*. Valencia: Ajuntament, 1997 (Enric Dolz) (n.º 7, 1998: 375-377).
- Jesús CAMARERO y Ángela SERNA (coords.): *Escritura y Multimedia (Actas del I Encuentro Internacional sobre Lenguajes Artísticos Inter-Medios)*. Vitoria: UPV-DFA Ategarin, 1994 (Jan Baetens) (n.º 4, 1995: 257-259).
- José CHECA: *La cultura española en la Europa romántica*. Madrid: Visor Libros, 2015, 290 págs. (Irene Atalaya) (n.º 25, 2016).
- José Antonio MARAVALL: *Estudios de historia del pensamiento español*. Introducción de José Álvarez Junco. Madrid: Cultura Hispánica, 2001, 3 vols. (Francisco Abad) (n.º 12, 2003: 689-691).
- Ramón MENÉNDEZ PIDAL: *Historia de la lengua española*. Madrid: Fundación Menéndez Pidal y Real Academia Española, 2005 (Francisco Abad) (n.º 15, 2006: 609-613).
- Carlos MORENO HERNÁNDEZ: *Retórica y traducción*. Madrid: Arco / Libros, 2010 (Rosa María Aradra) (n.º 21, 2012: 751-755).
- María Ángeles RODRÍGUEZ GONZÁLEZ: *Lenguaje de signos*. Madrid: Confederación Nacional de Sordos de España Fundación ONCE, 1992 (Deborah Dietrick) (n.º 2, 1993: 193-200).
- Raúl RODRÍGUEZ / Kiko MORA: *Frankenstein y el cirujano plástico. Una guía multimedia de semiótica de la publicidad*. Alicante: Universidad de Alicante, 2002 (Enric Mira Pastor) (n.º 13, 2004: 589-592).
- José ROMERA CASTILLO: Necrológica, "Manuel Alvar (1923-2001): español de las dos orillas" (n.º 11, 2002: 355-357).
- Virgilio TORTOSA: *Metodología de la investigación científica. Guía para la elaboración del trabajo académico humanístico*. Alicante: Universidad de Alicante, 2014, 356 págs. (Benito Elías García Valero) (n.º 25, 2016).

José Manuel TRABADO: *Antes de la novela gráfica. Clásicos del cómic en la prensa norteamericana*. Madrid: Cátedra, 2012, *Signo e Imagen*, vol. 141, 286 págs. (José Enrique Martínez) (n.º 22, 2013: 807-811).

Iris M. ZAVALA: *La (di)famación de la palabra. Ensayos polémicos de ética y cultura*. Barcelona: Anthropos Ediciones, 2009, 207 págs. (Manuel González de Ávila) (n.º 23, 2014: 949-952).

3.5. SECCIONES MONOGRÁFICAS SOBRE TEÓRICOS

3.5.1.- Ch. S. Peirce

La revista *Signa* publicó en su primer número (1992) las Actas del *I Seminario Internacional* -con algunos añadidos- del entonces llamado Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, celebrado en Segovia, del 3 al 5 de julio de 1991, bajo la batuta de José Romera, Alicia Yllera y Rosa Calvet (eds.), *Ch. S. Peirce y la literatura, Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 1 (1992), 243

Presentación de José Romera y otros (n.º 1, 1992: 7).

Ponencias

Dinda L. GORLÉE: "La semiótica triádica de Peirce y su aplicación a los géneros literarios" (n.º 1, 1992: 13-52).

Lucia SANTAELLA BRAGA: "Estrategias para la aplicación de Peirce a la literatura (n.º 1, 1991: 53-80).

Floyd MERREL: "La semiosis: cascada de significación" (n.º 1, 1992: 81-106).

Robert MARTY: "Semiótica del texto: niveles y pasarelas" (n.º 1, 1992: 107-134).

Comunicaciones

Wenceslao CASTAÑARES BURCIO: "Algunas consecuencias de dos principios peirceanos" (n.º 1, 1992: 135-142).

Francisco ABAD NEBOT: "Peirce, Jakobson y la esencia de la literatura y del lenguaje" (n.º 1, 1992: 143-152).

Francisco VICENTE GÓMEZ: "La relevancia de la semiótica de Ch. S. Peirce en la constitución de una pragmática de la literatura" (n.º 1, 1992: 153-162).

Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO: "A propósito de Peirce: semiótica, literatura, verdad" (n.º 1, 1992: 163-168).

José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS: "Ch. S. Peirce y la teoría literaria" (n.º 1, 1992: 169-178).

Antonio DOMÍNGUEZ REY: "Lenguaje como figura (Análisis semiótico de un poema)" (n.º 1, 1992: 179-188).

Joaquina CANOA GALIANA: "Lectura de signos en "Tres Sombreros de Copa" de M. Mihura (Aplicación del concepto de interpretante)" (n.º 1, 1992: 189-202).

Estados de la cuestión

Lucia SANTAELLA BRAGA: "Peirce y la literatura: el estado de la cuestión" (n.º 1, 1992: 201-214).

Wenceslao CASTAÑARES BURCIO: "Peirce en España: panorama bibliográfico" (n.º 1, 1992: 215-234).

Jaime NUBIOLA AGUILAR: "Peirce en España y España en Peirce" (n.º 1, 1992: 225-234).

Otros trabajos sobre Peirce

Fernando ANDACHT: "Cambalache y creación: Semiosis de la primeridad" (n.º 5, 1996: 113-137).

Dinda L. GORLÉE: "Hacia una semiótica textual peirciana (I)" (n.º 6, 1997: 309-326).

Dinda L. GORLÉE: "Hacia una semiótica textual peirceana (II)" (n.º 7, 1998: 185-201).

Ángel HERRERO BLANCO: "La iconidad anagramática. Para una versión peirceana de la hipótesis anagramática de Saussure" (n.º 7, 1998: 203-215).

Floyd MERRELL: "¿Qué, por fin, es el signo peirceano?" (n.º 7, 1998: 255-275).

Carmen VLAD: "La semiosis textual y el modelo peirceano" (n.º 12, 2003: 19-46).

Cintia WECKESSER: "La representación de la justicia. Un enfoque peirciano" (n.º 20, 2011: 533-570).

3.5.2. Homenaje a Iuri M. Lotman

Iuri M. LOTMAN: "La biografía literaria en el contexto histórico-cultural (la correlación tipológica entre el texto y la personalidad del autor)" (n.º 4, 1995: 9-26).

Mijaíl I. LOTMAN: "Detrás del texto: notas sobre el fondo filosófico de la semiótica de Tartu (artículo primero)" (n.º 4, 1995: 27-36).

Peter TOROP: "Semiótica de la traducción, traducción de la Semiótica" (n.º 4, 1995: 37-44).

Manuel CÁCERES SÁNCHEZ: "Iuri M. Lotman y la Escuela Semiótica de Tartu-Moscú: Bibliografía en español, francés, inglés, italiano, portugués y alemán (n.º 4, 1995: 45-74)

Otros estudios

Mirko LAMPIS: "La teoría semiótica de Lotman y la dimensión sistémica del texto y de la cultura" (n.º 24, 2015: 393-404).

3.5.3.- *Homenaje a Emmanuel Lévinas*

Augusto PONZIO: "Emmanuel Lévinas y la crítica de la Ontología" (n.º 5, 1996: 9-19).

Miguel GARCÍA-BARÓ: "El desafío de Lévinas" (n.º 5, 1996: 21-39).

César MORENO MÁRQUEZ: "Escritura y entrelineas de la alteridad (Prólogos lévinasianos)" (n.º 5, 1996: 41-59).

Diego SÁNCHEZ MECA: "Del egoísmo a la hospitalidad: Lévinas o la intemperividad de un pensador judío" (n.º 5, 1996: 61-80).

Antonio DOMÍNGUEZ REY: "Trasfondo erótico y poético del pensamiento (Con una selecta bibliografía de y sobre Lévinas)" (n.º 5, 1996: 81-97).

Otros estudios

Antonio DOMÍNGUEZ REY: *La llamada exótica. El pensamiento de Emmanuel Lévinas. Eros, Gnosis, Poiesis*. Madrid: Trotta / UNED, 1997 (César Moreno Márquez) (n.º 7, 1998: 383-386).

3.5.4.- *Bajtín y otros*

A) Artículos

Francisco ABAD: "La crisis del positivismo (Vossler, Bajtín, Ortega)" (n.º 4, 1995: 245-253).

Encarna ALONSO VALERO: "Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron y la novela realista" (n.º 25, 2016)

Manuel ASENSI PÉREZ: "El teatro de marionetas en Bajtín: la crítica como sabotaje ante la polifonía" (n.º 23, 2014: 279-296).

Adrián BERTORELLO: "Texto y textualidad en la teoría semiótica de Janos Petöfi: la constitución modal del intérprete como criterio último de la textualidad" (n.º 16, 2007: 223-234).

Adrián BERTORELLO: "Bajtín: acontecimiento y lenguaje" (n.º 18, 2009: 131-157).

Douglas BOHÓRQUEZ: "Julia Kristeva: teoría, proceso e interpretación del sentido" (n.º 6, 1997: 39-47).

Fernando CABO ASEGUINOLAZA: "Bajtín y la teoría de la historia literaria: el caso de la picaresca" (n.º 3, 1994: 77-87).

- Jesús CAMARERO: "Jean-Jacques Rousseau y Ferdinand Sausure: por una teoría de la literatura comparada" (n.º 11, 2002: 175-187).
- Antonio CHICHARRO CHAMORRO: "Estética y Teoría de la Literatura (Notas para un estudio de sus relaciones según la teoría empírica de la literatura de S. J. Schmidt)" (n.º 4, 1995: 113-126).
- Eduardo FORASTIERI-BRASCHI: "Sobre Deleuze: pensar en infinitivo" (n.º 6, 1997: 221-238).
- Antonio GARRIDO DOMÍNGUEZ: "P. Ricoeur: texto e interpretación" (n.º 5, 1996: 219-238).
- Manuel GONZÁLEZ DE ÁVILA: "La teoría crítica ante la cultura visual" (Actas de un reencuentro imaginario entre Horkheimer, Adorno, Benjamin y Marcuse)" (n.º 21, 2012: 385-400).
- Jesús GONZÁLEZ REQUENA: "Los límites de lo visible" (n.º 6, 1997: 285-307) [Reivindicación de Saussure.]
- Ángel HERRERO BLANCO: "La iconidad anagramática. Para una versión peirceana de la hipótesis anagramática de Saussure" (n.º 7, 1998: 203-215).
- Juan Luis JIMÉNEZ RUIZ: "La teoría textual barthesiana: el texto como semiosis" (n.º 4, 1995: 127-137).
- Mar LLERA LLORENTE: "Por una rehabilitación del estructuralismo" (n.º 16, 2007: 419-440).
- Jesús MONTIEL LÓPEZ: "Walker Percy y el misterio del lenguaje: el Factor Delta" (n.º 25, 2016).
- Raúl RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ: "El anagrama saussuriano. Los textos y la crítica" (n.º 6, 1997: 385-414).
- Sultana WAHNÓN: "Ética y determinismo en el pensamiento de Georg Lukács (Sobre la relación entre la sociedad y la literatura)" (n.º 3, 1994: 229-282).
- Alicia YLLERA: "Crítica y verdad: un manifiesto polémico (Avatares, vicisitudes y precedentes de una querella literaria)" (n.º 7, 1998: 347-355). [R. Barthes.]

B) Reseñas

- Manuel ASENSI PÉREZ: *Los años salvajes de la teoría. Philippe Sollers, Tel Quel y la génesis del pensamiento post-estructural francés*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2006 (José Domínguez Caparrós) (n.º 18, 2009: 409-412).
- Walther L. BERNECKER (ed.): *Spanien heute. Politik, wirtschaft, kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2008 (Arno Gimber) (n.º 19: 2010: 397-401).
- Harold BLOOM: *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1995 (Francisco Abad) (n.º 5, 1996: 349-351).
- Claudio GUILLÉN: *Múltiples moradas*. Barcelona: Tusquets, 1998 (Francisco Abad) (n.º 8, 1999: 359-362).

Juan Carlos RODRÍGUEZ: *Tras la muerte del aura. En contra y a favor de la Ilustración*. Granada: Universidad, 2011, 350 págs. y *Para una lectura de Heidegger. Algunas claves de la escritura actual*. Granada: Universidad, 2011, 170 págs. (Sonia Fernández Hoyos) (n.º 21, 2012: 791-794).

José ROMERA CASTILLO, Alicia YLLERA y Mario GARCÍA-PAGE (eds.): *Semiótica(s) Homenaje a Greimas. Actas del III Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid: Visor Libros, 1994 (Emilia Cortés Ibáñez) (n.º 4, 1995: 265-269).

José ROMERA, Mario GARCÍA-PAGE y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.): *Bajtín y la literatura. Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid: Visor Libros, 1995 (Laura Serrano de Santos) (n.º 5, 1996: 361-364).

3.6. TEORÍA DE LA LITERATURA

A) Secciones monográficas

3.6.1. Métrica (coordinada por José Domínguez Caparrós)

Túa BLESA: "Prescripciones" (n.º 10, 2001:219-232).

José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS: "Sobre métrica comparada" (n.º 10, 2001: 233-250).

Fernando GÓMEZ REDONDO: "Versolibrismo y regularidad métrica: la 'forma libre' de Juan Ramón Jiménez" (n.º 10, 2001: 251-268).

Hervé LE CORRE: "Los *lieder* de José María Eguren (1874-1942) como dispositivo poético" (n.º 10, 2001: 269-293).

José Enrique MARTÍNEZ FERNÁNDEZ: "Final de verso en partícula átona (tradición e innovación métrica en la poesía de Antonio Carvajal)" (n.º 10, 2001: 295-311).

Rafael NÚÑEZ RAMOS: "Métrica, música y lectura del poema" (n.º 10, 2001: 313-337).

José María PAZ GAGO: "¿Una métrica de nueva planta? Métrica y Teoría de la Literatura" (n.º 10, 2001: 339-362).

3.6.2. Hermenéutica (coordinada por José Domínguez Caparrós)

Manuel ASENSI PÉREZ: "Estructuras descentradas (para una crítica historiográfica de la teoría literaria)" (n.º 13, 2004: 13-37).

José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS: "Hermenéutica e historia de la teoría literaria (Notas para una teoría de la lectura renacentista de los clásicos)" (n.º 13, 2004: 39-65).

Luis GALVÁN MORENO: "El concepto de aplicación en la hermenéutica literaria" (n.º 13, 2004: 67-101).

Antonio GARRIDO DOMÍNGUEZ: "El texto literario a la luz de la hermenéutica" (n.º 13, 2004: 103-124).

Patricio GOYALDE PALACIOS: "La interpretación como tema de ficción en los relatos de Julio Cortázar" (n.º 13, 2004: 125-138).

Diego SÁNCHEZ MECA: "El círculo hermenéutico y los límites de una filosofía de la lectura" (n.º 13, 2004: 139-160).

3.6.3. *Sobre teoría retórica en la actualidad* (coordinada por Francisco Abad Nebot)

Francisco ABAD NEBOT: "Retórica: apuntes sobre la palabra y la cosa" (n.º 14, 2005: 13-36).

Antonio AZAUSTRE GALIANA: "Citas de autoridades y argumentación retórica en las polémicas literarias sobre el estilo culto" (n.º 14, 2005: 37-72).

Pere BALLART: "Una elocuencia en cuestión, o el *ethos* contemporáneo del poeta" (n.º 14, 2005: 73-103).

3.6.4. *Oralidad y narración entre el folclore, la literatura y el teatro* (coordinada por Marina Sanfilippo)

Marina SANFILIPPO: "Presentación" (n.º 16, 2007: 13-15).

Luis DÍAZ G. VIANA: "Reflexiones antropológicas sobre el arte de la palabra: folclore, literatura y oralidad" (n.º 16, 2007: 17-33).

José Manuel PEDROSA: "Carreteras peligrosas y locos que cortan cabezas: de un cuento en sánscrito del siglo XII a la leyenda urbana de la muerte del novio" (n.º 16, 2007: 35-55).

José Manuel DE PRADA SAMPER: "Las leyendas modernas y la transmisión de valores" (n.º 16, 2007: 57-72).

Marina SANFILIPPO: "El narrador oral y su repertorio: tradición y actualidad" (n.º 16, 2007: 73-95).

Cristina LAVINIO: "Las modalidades del cuento oral y los 'nuevos narradores'" (n.º 16, 2007: 97-124).

Gerardo GUCCINI: "Los caminos del 'Teatro Narrazione' entre 'escritura oralizante' y 'oralidad-que-se-convierte-en-texto'" (n.º 16, 2007: 125-150).

José Luis CAMPANARI: "El señor delfín: la historia y su génesis" (n.º 16, 2007: 151-164).

3.6.5. *Métrica y ritmo del moderno verso cantado* (coordinada por Clara I. Martínez Cantón)

Clara I. Martínez Cantón: "Preludio" (n.º 22, 2013: 13-21).

Francisco ABAD: "Ritmo y rima: música y poesía" (n.º 22, 2013: 23-32).

Arantzazu FERNÁNDEZ IGLESIAS: "Las pastorales modernas: Fenómeno multitudinario en el País Vasco. La pastoral *Xahakod*" (n.º 22, 2013: 33-58).

Rosalía RODRÍGUEZ VÁZQUEZ: "The metrics of Galician songs: some preliminary remarks" (n.º 22, 2013: 59-80).

Teresa PROTO: "Prominence matching in English songs: a historical perspective" (n.º 21, 2013: 81-104).

Gianluca VALENTI: "Da canzoni (e poesie) a canzoni. Adattamenti metrici nelle traduzioni di Fabrizio de André" (n.º 22, 2013: 105-134).

Antonio ANSÓN: "La producción del ritmo en la obra de Gherasim Luca" (n.º 22, 2013: 135-147).

Alexis DÍAZ-PIMIENTA: "El pintoresco caso de los 'pies forzados'" (n.º 22, 2013: 149-181).

3.6.6. *Sobre ciencia y literatura* (coordinada por **María M. García Lorenzo**)

María M. GARCÍA LORENZO: "Introducción" (n.º 23, 2014: 15-42).

Jesús PENSADO FIGUEIRAS: "Textos médicos extraacadémicos: difusión de pronósticos, recetarios, herbarios y tratados de alimentos medievales en romance peninsular" (n.º 23, 2014: 43-66).

Carlos MIGUEL PUEYO: "La ciencia en la literatura española decimonónica" (n.º 23, 2014: 67-90).

Margarita RIGAL ARAGÓN y Ricardo MARÍN RUIZ: "Poe y la anticipación científica" (n.º 23, 2014: 91-117).

María-Pilar TRESACO BELÍO: "Jules Verne y la ciencia española del siglo XIX" (n.º 23, 2014: 119-142).

Francisco GONZÁLEZ FERNÁNDEZ: "Coser y cantar. La mesa de disección geométrica de Lautréamont" (n.º 23, 2014: 143-174).

Manuel GONZÁLEZ DE LA ALEJA BARBERÁN: "El caso del reactivo precipitado por la hemoglobina: la novela policiaca y sus (des)encuentros con la ciencia" (n.º 23, 2014: 175-201).

Mariángel SOLÁNS GARCÍA: "'Navegando en la oscuridad': Iris Murdoch y la enfermedad de Alzheimer" (n.º 23, 2014: 203-230).

3.6.7. *Sobre literatura, pintura y cine: diálogos interartísticos* (coordinada por **María Dolores Martos Pérez**)

María Dolores MARTOS PÉREZ: "Sobre la relación de la literatura contemporánea con la pintura y el cine" (n.º 24, 2015: 39-42).

José Antonio LLERA: "Duelo, imagen (post)expresionista e intertexto bíblico: una interpretación de "Iglesia abandonada (balada de la gran guerra)", de Federico García Lorca" (n.º 24, 2015: 43-64).

Jesús PONCE CÁRDENAS: "Sombras en un jardín romano: tres ecos de Velázquez en la poesía actual" (n.º 24, 2015: 65-86)

Carlos PRIMO CANO: "El oro de un crepúsculo sombrío: Caravaggio en la poesía española contemporánea" (n.º 24, 2015: 87-107).

Luis BAGUÉ QUÍLEZ: "Ícaro vuela de nuevo: arte y ensayo en Claudio Rodríguez y Víctor Erice" (n.º 24, 2015: 109-123).

Rafael MALPARTIDA TIRADO: "Subjetividad y adhesión emocional en dos adaptaciones de la novela al cine: *La flaqueza del bolchevique* y *Caníbal*, de Manuel Martín Cuenca" (n.º 24, 2015: 125-145).

B) Artículos

Francisco ABAD: "Trayectoria crítica de José Fernández Montesinos" (n.º 6, 1997: 11-24).

Francisco ABAD: "Otros datos sobre la trayectoria de la palabra 'Literatura' en castellano" (n.º 10, 2001: 365-373).

Francisco ABAD: "Rafael Lapesa (1908-2001)". Necronómica (n.º 10, 2001: 519-523).

Francisco ÁLAMO FELICES: "La caracterización del personaje novelesco. Perspectivas narratológicas" (n.º 15, 2006: 189-213).

Francisco ÁLAMO FELICES: "El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas" (n.º 19: 2010: 161-180).

Encarna ALONSO VALERO: "Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron y la novela realista" (n.º 25, 2016)

Natalia Álvarez Méndez: "Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea" (n.º 12, 2003: 549-570).

Ileana ANCEA: "La estilística rediviva: la semioestilística y los signos poéticos" (n.º 12, 2003: 125-141).

Jesús CAMARERO: "Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario" (n.º 3, 1994: 89-101).

Jesús CAMARERO: "Escritura y crítica: nuevas teorías literarias" (n.º 5, 1996: 139-159).

Jesús CAMARERO: "Jean-Jacques Rousseau y Ferdinand Sausure: por una teoría de la literatura comparada" (n.º 11, 2002: 175-187).

Antonio CHICHARRO CHAMORRO: "Estética y Teoría de la Literatura (Notas para un estudio de sus relaciones según la teoría empírica de la literatura de S. J. Schmidt)" (n.º 4, 1995: 113-126).

- Paz DíEZ-TABOADA: "La despedida, moderno subgénero de la elegía" (n.º 6, 1997: 139-160).
- José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS: "Sobre teoría literaria y hermenéutica bíblica" (n.º 8, 1999: 201-216).
- Celia FERNÁNDEZ PRIETO: "Poética de la novela histórica como género literario" (n.º 5, 1996: 185-202).
- María Isabel FILINICH: "La escritura y la voz en la narración literaria" (n.º 5, 1996: 203-217).
- Mónica GARCÍA IRLES: "Del príncipe azul al vampiro millonario: La alienación del sujeto femenino en las novelas del romance paranormal" (n.º 21, 2012: 485-500).
- Benito Elías GARCÍA VALERO: "La realidad y los realismos desde la física cuántica: la posibilidad de un realismo cuántico" (n.º 25, 2016).
- Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO: "Una poética subliteraria en el siglo XVII" [Juan de la Cueva] (n.º 21, 2012: 501-524).
- M.ª Belén HERNÁNDEZ GONZÁLEZ: "El humor, la ironía y el cómico: códigos de lenguajes e ideologías" (n.º 8, 1999: 217-232).
- José Antonio LLERA: "Una aproximación interdisciplinar al concepto de humor" (n.º 12, 2003: 613-628).
- Miriam LÓPEZ SANTOS: "Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica" (n.º 19: 2010: 273-292).
- Manuel MALDONADO ALEMÁN: "La teoría de la literatura y la historia de la literatura" (n.º 8, 1999: 251-279).
- Miguel MANDUJANO ESTRADA: "La ficción narrativa y el origen semiótico de los mundos posibles" (n.º 22, 2013: 463-480).
- Rodica MARIAN: "La semiótica y la edición de un texto poético integral" (n.º 12, 2003: 143-170).
- Miguel MARTÍN ECHARRI: "Lo 'ya leído' en la maraña de enamoramientos literarios. Los temas como identidades en el ámbito del significado" (n.º 25, 2016).
- Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ: "Discurso prescriptivo, ficción literaria y cacotopía: *La hora de la verdad*, de Santiago Eximeno, en su contexto genérico" (n.º 24, 2015: 425-441).
- Luis MARTÍNEZ FALERO: "Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura" (n.º 22, 2013: 481-496).
- Eva María MARTÍNEZ MORENO: "Para una nueva lectura de los textos vanguardistas" (n.º 25, 2016).
- Antonio MENDOZA FILLOLA: "El intertexto del lector: un análisis desde la perspectiva de la enseñanza de la literatura" (n.º 5, 1996: 265-288).
- Fernando Ángel MORENO SERRANO: "El monstruo prospectivo: el otro desde la ciencia ficción" (n.º 20, 2011: 471-496).
- Rafael NÚÑEZ RAMOS: "El ritmo en la literatura y el cine" (n.º 4, 1995: 181-199).

- Ioan PANZARU: "La profundidad de la representación: la mirada flamenca en la pintura y la literatura" (n.º 12, 2003: 209-227).
- Eva PARRA MEMBRIVES: "Nuevas perspectivas en la comunicación literaria: la teoría de los sistemas" (n.º 7, 1998: 277-291).
- José Enrique PÉREZ TÉLLEZ: "Las formas del absurdo y el sinsentido en la literatura" (n.º 25, 2016).
- José POZUELO YVANCOS: "La ficcionalidad: estado de la cuestión" (n.º 3, 1994: 265-282).
- José RIENDA: "Límites conceptuales de la competencia literaria" (n.º 23, 2014: 753-777).
- José RIENDA: "Límites conceptuales de la composición escrita: alcance de su espacio epistemológico y didáctico" (n.º 25, 2016).
- José ROMERA CASTILLO: "Repertorios extraverbales en la comunicación literaria" (n.º 3, 1994: 175-208).
- Alberto ROMERO FERRER: "Los duelos y quebrantos de Bartolomé José Gallardo: el lenguaje y la comunicación de la sátira moderna en su Diccionario crítico-burlesco" (n.º 23, 2014: 779-804).
- Dolores ROMERO LÓPEZ: "Aproximación al problema de la formación del canon en literatura comparada" (n.º 9, 2000: 567-579).
- Ángel Luis SOBRINO VEGAS: "Las revistas literarias. Una aproximación sistémica" (n.º 23, 2014: 827-841).
- Helena USANDIZAGA: "*Poesía no dice nada*: una aproximación al ritmo semántico" (n.º 12, 2003: 649-669).
- José R. VALLES CALATRAVA: "Ideas sobre la narrativa de Vissarion Belinski" (n.º 10, 2001: 449-467).
- Lauro ZAVALA: "Hacia un modelo semiótico para la teoría del cuento" (n.º 7, 1998: 357-366).

C) Reseñas

- Natalia ÁLVAREZ MÉNDEZ: *Espacios narrativos*. León: Universidad de León, 2002 (Rafael Cabañas Alamán) (n.º 13, 2004: 559-562).
- Natalia ÁLVAREZ MÉNDEZ: *Palabras desencadenadas. Aproximación a la teoría literaria postcolonial y a la escritura hispano-negroafricana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010 (Nuria Sánchez Villadangos) (n.º 21, 2012: 713-716).
- Luis BELTRÁN ALMERÍA: *Palabras transparentes la configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra, 1992 (Dolores Vilavedra) (n.º 2, 1993: 187-191).
- Manuel CABADA GÓMEZ: *Teoría de la lectura literaria (I. Frente a la lectura histórica)*. Madrid: Altorrey, 1994 (Laura Serrano de Santos) (n.º 5, 1996: 353-355).

- Germà COLÓN DOMÈNECH y Santiago FORTUÑO LLORENS (eds.): *Humor i Literatura. Ridetem dicere verum*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I / Fundació Germà Colón Domènech, 2011, 184 págs. (M.^a Isabel Tudón Martínez) (n.º 22, 2013: 743-747).
- José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS (ed.): *Hermenéutica*. Madrid: Arco / Libros, 1997 (Diego Sánchez Meca) (n.º 7, 1998: 379-382).
- Beatriz FERRÚS y Mauricio ZABALGOITIA (eds.): *La crítica como sabotaje de Manuel Asensi*. Anthropos. Cuadernos de Cultura Crítica y Conocimiento, n.º 237. Barcelona: Anthropos, 2013, 254 págs. (J. Enrique Peláez Malagón) (n.º 23, 2014: 887-890).
- María Isabel FILINICH: *La voz y la mirada (Teoría y análisis de la enunciación literaria)*. México: Plaza & Valdés, Universidad Autónoma de Puebla, Universidad Iberoamericana, 1997 (Luz Aurora Pimentel) (n.º 7, 1998: 387-392).
- Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO: *La Musa de la Retórica. Problemas y métodos de la Ciencia de la Literatura*. Madrid: CSIC, 1994 (Aída Fernández Bueno) (n.º 5, 1996: 357-359).
- Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO (ed.): *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*. Madrid: Síntesis, 2009 (Eliabe Procopio) (n.º 20, 2011: 619-624).
- Paremia*, n.ºs 1 y 2 (Pilar Blanco García) (n.º 3, 1994: 289-290).
- Jesús G. MAESTRO: *Genealogía de la literatura. De los orígenes de la Literatura, construcción histórica y categorial, y destrucción posmoderna de los materiales literarios*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2012, 693 págs. (Jérôme François) (n.º 23, 2014: 895-898).
- Manuel GONZÁLEZ DE ÁVILA: *Cultura y razón. Antropología de la literatura y de la imagen*. Barcelona: Anthropos Ediciones, 2010 (Daniel Acle Vicente) (n.º 21, 2012: 733-735).
- Inmaculada ILLANES y Mercedes TRAVIESO (eds.): *El mar: imágenes y escrituras*. Berna-Berlín-Bruselas-Frankfurt del Main-Nueva York-Oxford-Viena: Peter Lang, 2013, 256 págs. (Alicia Yllera) (n.º 23, 2014: 891-893).
- José Enrique MARTÍNEZ FERNÁNDEZ: *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001 (José Manuel Trabado Cabado) (n.º 11, 2002: 321-324).
- Isabel NAVAS OCAÑA: *Historia de la teoría y la crítica literaria en Gran Bretaña y Estados Unidos*. Madrid: Verbum, 2007 (Damián Leandro Sarro) (n.º 18, 2009: 433-437).
- José María PAZ GAGO: *“La recepción del poema. Pragmática del texto poético*. Kassel-Oviedo: Reichenberger-Universidad de Oviedo, 1999 (Pilar Couto Cantero) (n.º 10, 2001: 501-503).
- Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO: *Introducción general a la edición del texto literario*. Madrid: UNED, 2001 (Francisco Abad) (n.º 11, 2002: 325-327).
- Genara PULIDO TIRADO: *La reflexión metacrítica y teórico-literaria en el siglo xx. Aproximaciones*. Jaén: Universidad de Jaén, 1999 (Eduardo Salas Romo) (n.º 10, 2001: 505-507).

- Genara PULIDO TIRADO (ed.): *Literatura y arte*. Jaén: Universidad de Jaén, 2001, 149 págs. (Irene Aragón González) (n.º 12, 2003: 597-700).
- José Luis RODRÍGUEZ GÓMEZ: "Métrica, clasificación y tecnología en los repertorios métricos" (n.º 25, 2016).
- José ROMERA CASTILLO: *Enseñanza de la Lengua y la Literatura*. Madrid: UNED, 1996 (Jesús Manuel Corriente Cordero) (n.º 6, 1997: 435-437).
- José ROMERA CASTILLO: *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*. Madrid: UNED, 1998 (Francisco Gullón de Haro) (n.º 8, 1999: 363-365).
- José ROMERA CASTILLO y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.): *Poesía histórica y (auto) biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor Libros, 2000 (Emilia Cortés Ibáñez) (n.º 10, 2001: 509-513).
- Dolores ROMERO LÓPEZ: *Orientaciones en Literatura Comparada*. Madrid: Arco / Libros, 1997 y *Una relectura del fin de siglo en el marco de la Literatura Comparada: teoría y praxis*. Berna: Peter Lang, 1998 (María Ángeles Heras Lázaro) (n.º 9, 2000: 649-652).
- Antonio SÁNCHEZ TRIGUEROS y otros: *Sociología de la literatura*. Madrid: Síntesis, 1996 (Francisco Álamo Felices) (n.º 6, 1997: 447-450).
- Raman SELDEN (ed.): *Historia de la crítica literaria del siglo XX: del formalismo al postestructuralismo*. Madrid: Akal, 2010 (Clara I. Martínez Cantón) (n.º 21, 2012: 777-784).
- Muniz SODRÉ y Raquel PAIVA: *O imperio do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2000, 160 págs. (Fernando Ramón Contreras) (n.º 12, 2003: 713-717).
- George STEINER: *Pasión intacta*. Madrid: Siruela, 1997 (Francisco Abad) (n.º 8, 1999: 373-378).
- George STEINER: *La barbarie de la ignorancia. George Steiner en diálogo con Antoine Spire*. Madrid: Taller de Mario Muchnick, 1999 (Francisco Abad) (n.º 9, 2000: 653-658).
- Steven TÖTÖSY DE ZEPETNEK: *Comparative Literature. Theory, Method, Application* (Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1998) y Monserrat IGLESIAS SANTOS (ed.): *Teoría de los polisistemas* (Madrid: Arco / Libros, 1999) (Dolores Romero López) (n.º 9, 2000: 659-663).
- José R. VALLES CALATRAVA: *Introducción histórica a las teorías de la narrativa*. Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, 1994 (Agustina Torres Lara) (n.º 6, 1997: 451-453).
- José VALLES CALATRAVA y Marina DAVIDENKO: *La crítica social-realista rusa, I y II*. Almería: Universidad de Almería, 2000 (Alicia María Valverde Velasco) (n.º 11, 2002: 349-351).
- VV.AA.: *Quién cuenta la historia. Estudios sobre el narrador en los relatos de ficción y no ficción*. Pamplona: Ediciones Eunete, 1999 (Beatriz Paternáin Miranda) (n.º 10, 2001: 515-517).

VARIOS AUTORES: *Relatos y literatura de viajes en el ámbito hispánico: Poética e historia. Revista de Literatura*, vol LXXIII, n.º 145, enero-junio, Madrid: CSIC, 2011 (Beatriz Ferrús Antón) (n.º 22, 2013: 781-786).

3.7. LITERATURA EN ESPAÑOL

A) Secciones monográficas teóricas

3.7.1. Sobre el cuento en la década de los noventa (coordinada por Felipe Díaz Pardo)

Felipe DÍAZ PARDO: "Reseñas de cuentos aparecidas en los diarios *ABC (ABC Cultural)* y *El País (Babelia)* 1991-1995" (n.º 11, 2002: 71-111).

Francisco LINARES VALCÁRCEL y Dolores ROMERO LÓPEZ: "Reseñas de cuentos aparecidas en los diarios *ABC (ABC Cultural)* y *El País (Babelia)* 1996-1999" (n.º 11, 2002: 113-161).

3.7.2. Sobre el poema en prosa (coordinada por Carlos Jiménez Arribas)

Marta AGUDO RAMÍREZ: "Los orígenes del poema en prosa en España" (n.º 14, 2005: 107-123).

Carlos JIMÉNEZ ARRIBAS: "Estudios sobre el poema en prosa" (n.º 14, 2005: 125-144).

Benigno LEÓN FELIPE: "Las prosificaciones en Juan Ramón Jiménez: el proyecto de *Leyenda*" (n.º 14, 2005: 145-160).

3.7.3. Sobre el canon literario (coordinada por Rosa María Aradra Sánchez)

Rosa María ARADRA SÁNCHEZ: "Presentación: notas para un estado de la cuestión" (n.º 18, 2009: 13-19).

Rosa María ARADRA SÁNCHEZ: "Los procesos de formación del canon (reflexiones metodológicas sobre el canon literario español de los siglos XVIII y XIX)" (n.º 18, 2009: 21-44).

Manuel ASENSI: "De los usos del canon: el canon por venir y el *Lazarillo* desfigurado" (n.º 18, 2009: 45-68).

José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS: "Teorías para un canon de la crítica literaria" (n.º 18, 2009: 69-85).

José María POZUELO YVANCOS: "Razones para un canon hispánico" (n.º 18, 2009: 87-97).

Genara PULIDO TIRADO: "El canon literario en América Latina" (n.º 18, 2009: 99-114).

José Francisco RUIZ CASANOVA: "Canon y *teaching anthologies*: en torno a la enseñanza de la poesía y la pervivencia de ambas" (n.º 18, 2009: 115-128).

B) Panoramas

M.ª del Carmen BOBES NAVES: "La novela y la poética femenina" (n.º 3, 1994: 9-56).

Fernando CABO ASEGUINOLAZA: "Bajtín y la teoría de la historia literaria: el caso de la picaresca" (n.º 3, 1994: 77-87).

Raquel CONDE PEÑALOSA: "Selección bibliográfica: narrativa femenina de posguerra (1940-1965)" (n.º 13, 2004: 367-393).

José Luis FERNÁNDEZ DE LA TORRE: "Una mirada sobre la 'república de las letras': notas sobre la novela española actual" (n.º 6, 1997: 187-200).

Jesús G. MAESTRO: "Para un análisis semiológico del diálogo narrativo. Don Quijote y don Diego de Miranda (*Quijote*, II, 16-18)" (n.º 5, 1996: 239-263).

Nuria PÉREZ VICENTE: "Traducción y democracia. La nueva narrativa española publicada en Italia" (n.º 15, 2006: 425-446).

Manuel José RAMOS ORTEGA: "Discurso e historia en la novela española de posguerra" (n.º 5, 1996: 289-305).

C) Reseñas

Marta AGUDO y Carlos JIMÉNEZ ARRIBAS (eds.): *Campo Abierto. Antología del poema en prosa en España (1990-2005)*. Barcelona: DVD Ediciones, 2005 (Benigno León Felipe) (n.º 15, 2006: 591-594).

Francisco Javier Díez DE REVENGA: *Un pasado, un presente: el Siglo de Oro español en nuestros contemporáneos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003 (Susana María Teruel Martínez) (n.º 14, 2005: 359-363).

Jesús G. MAESTRO: *Contra las musas de la ira. El materialismo filosófico como teoría de la literatura*. Oviedo: Pentalfa Ediciones, 2014, 460 págs. (Claudia Costas Álvarez) (n.º 25, 2016).

José ROMERA CASTILLO; F. GUTIÉRREZ CARBAJO y M. GARCÍA-PAGE (eds.): *La novela histórica a finales del siglo XX (Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED)*. Madrid: Visor Libros, 1996 (Emilia Cortés Ibáñez) (n.º 6, 1997: 439-445).

Gonzalo SOBEJANO: *Novela española contemporánea (1940-1995)*. Madrid: Mare Nostrum, 2003 (Francisco Abad Nebot) (n.º 13, 2004: 597-600).

José R. VALLES CALATRAVA: *El espacio de la novela. El papel del espacio narrativo en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*. Almería: Universidad / Grupo de

Investigación de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 1999 (Miguel Á. Olmos) (n.º 9, 2000: 665-669).

3.7.4. España

A) Artículos

Juan Carlos ABRIL: "Dos momentos decisivos en la poesía de Luis García Montero" (n.º 24, 2015: 149-162).

Josefina ALBERT GALERA: "Los mundos del texto en *La princesa y el granuja*, de Pérez Galdós (teoría y práctica)" (n.º 4, 1995: 77-93).

María José ALONSO VELOSO: "Quevedo, antídoto contra los *whigs* y los *tories* en la Inglaterra del siglo XVIII" (n.º 25, 2016).

Sergio ARLANDIS LÓPEZ: "La escritura como sutura simbólica en la poesía de Francisco Brines: algunas calas" (n.º 23, 2014: 257-277).

Luis BAGUÉ QUÍLEZ: "Ícaro vuela de nuevo: arte y ensayo en Claudio Rodríguez y Víctor Erice" (n.º 24, 2015: 109-123).

Felipe BENÍTEZ REYES: *Humo*. Barcelona: Planeta, 1995 (Felipe Benítez Reyes) (n.º 6, 1997: 423-424).

Josep BESA CAMPRUBÍ: "Dos imágenes del laberinto: Borges y Gabriel Ferrater" (n.º 6, 1997: 67-84).

Rubén BRAVO RODRÍGUEZ: "Una visión humorística sobre la guerra civil en Madrid: *María de la Hoz*" (n.º 24, 2015: 231-239).

Ana CALVO REVILLA: "Poética del enigma en 'Corzo', de Gonzalo Hidalgo Bayal" (n.º 25, 2016).

Begoña CAMBLOR PANDIELLA: "*Cronilíricas*, de Aurora de Albornoz, en el contexto del memorialismo femenino del exilio" (n.º 19: 2010: 235-253).

Natalia CARBAJOSA PALMERO: La écfrasis en la obra de Luis Javier Moreno (n.º 22, 2013: 205-226).

María Teresa CARO VALVERDE: "El mar, absoluto literario. La influencia del Romanticismo alemán en la Reinaxença catalana" (n.º 23, 2014: 297-319).

Olalla CASTRO HERNÁNDEZ: "El sujeto escindido y la renuncia a la novela como totalidad (Escritura fragmentaria e hibridación genérica en la narrativa de Enrique Vila-Matas)" (n.º 25, 2016).

José Luis CIFUENTES HONRUBIA: "Sobre la 'figurativización espacial' en *¡Adiós, cordera!* Aspectos de semiótica textual" (n.º 6, 1997: 85-117).

Emilia CORTÉS IBÁÑEZ: "Las voces en *La boda de Ángela*, de J. Jiménez Lozano" (n.º 3, 1994, 1994: 103-115).

- Pilar COUTO CANTERO: "Indicios futuristas en la estética y la obra literaria de Wenceslao Fernández Flórez" (n.º 25, 2016).
- Ana-Jimena DEZA ENRÍQUEZ: "Análisis del discurso de Gracián en *El Criticón*" (n.º 5, 1996: 161-184).
- Julio DÍAZ DÍAZ: "Publicaciones con contenidos poéticos en Cantabria, a finales del siglo XX" (n.º 18, 2009: 187-204).
- Sandra Lucía DÍAZ GAMBOA: "La estética de la disolución y la infinivisión en la poesía de J. Á. Valente" (n.º 21, 2012: 459-483).
- Françoise DUBOSQUET LAIRYS: "Antonio Gala, el concepto de fidelidad en un intelectual" (n.º 6, 1997: 161-185).
- José Manuel FRADEJAS RUEDA: "Lingüística forense y crítica textual. El caso Ayala-Cervantes" (n.º 25, 2016).
- Marta GÓMEZ GARRIDO: "Conflicto de identidad: indefinición sexual en tres poetas de la Edad de Plata" [Carmen Conde, Ana María Martínez Sagi y Lucía Sánchez Saornil] (n.º 22, 2013: 333-358).
- Raquel GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN: "La escritora y el hombre-musa (Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás*)" (n.º 11, 2002: 189-203).
- M.^a Vicenta HERNÁNDEZ ÁLVAREZ: "*Caperucita en Manhattan*: Carmen Martín Gaité al margen de Perrault" (n.º 13, 2004: 497-519).
- Francisco Javier HIGUERO: "Diseminación deconstructora de la identidad en *Un fulgor tan breve*, de Jiménez Lozano" (n.º 6, 1997: 327-342).
- Francisco Javier HIGUERO: "Desmantelamiento subversivo de una dicotomía binaria en *San Manuel Bueno, mártir*" (n.º 8, 1999: 233-249).
- Andrea IANTORNO: "Creación de un prototipo para la edición digital del *Cancionero* de Gómez Manrique basado en la aplicación de TEI a la transcripción y correspondencia con el facsímil" (n.º 25, 2016).
- José JURADO MORALES: "*El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti y la adaptación cinematográfica de Jaime de Armiñán" (n.º 21, 2012: 525-549).
- José JURADO MORALES: "El discurso patriarcal en la poesía femenina del primer franquismo" (n.º 23, 2014: 525-544).
- Laura LÓPEZ SÁNCHEZ: "Mario Lacruz: un autor existencial" (n.º 18, 2009: 321-343).
- Salvador LOZANO YAGÜE: "La función semio-literaria de los recursos proxémicos en el *Lazarillo de Tormes*" (n.º 7, 1998: 217-231).
- Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ: "Discurso prescriptivo, ficción literaria y cacotopía: *La hora de la verdad*, de Santiago Eximeno, en su contexto genérico" (n.º 24, 2015: 425-441).
- Agustín GÓMEZ GÓMEZ: "La transparencia de un diario audiovisual de ficción: *Mapa* (2012), de Elías León Siminiani" (n.º 24, 2015: 361-374).

- Fernando GÓMEZ REDONDO: "Versolibrismo y regularidad métrica: la 'forma libre' de Juan Ramón Jiménez" (n.º 10, 2001: 251-268).
- José Enrique MARTÍNEZ FERNÁNDEZ: "Final de verso en partícula átona (tradición e innovación métrica en la poesía de Antonio Carvajal)" (n.º 10, 2001: 295-311)
- José Enrique MARTÍNEZ FERNÁNDEZ: "Poética del cuadro ausente. Poesía y pintura en Antonio Colinas" (n.º 17, 2008: 225-248).
- Monique MARTINEZ THOMAS: "Acercamiento pragmático al diálogo de *Las comedias bárbaras* de Valle-Inclán" (n.º 11, 2002: 205-228).
- Antonio César MORÓN ESPINOSA: "De la oquedad como eje constitutivo. El mensaje, de Francisco Ayala" (n.º 13, 2004: 545-556).
- Rosana MURIAS CARRACEDO: "Carlota O'Neill censurada: la novela inédita *Tres hombres y una mujer* (1945)" (n.º 25, 2016).
- Pablo NÚÑEZ DÍAZ: "Meditar acerca del propio oficio: una mirada a los artículos de Javier Marías" (n.º 20, 2011: 497-515).
- Miguel A. OLMOS: "Jorge Guillén, lector de Góngora" (n.º 18, 2009: 365-390).
- Emilio PASTOR PLATERO: "El 'discurso repetido' como marca de cierre textual en la prosa de Valle-Inclán" (n.º 2, 1993: 129-145).
- María PAYERAS GRAU: "Figuras femeninas en la obra de Alfonsa de la Torre" (n.º 17, 2008: 249-272).
- M.ª Luisa PECES: "La lengua literaria de Pedro Salinas" (n.º 6, 1997: 365-383).
- Pedro POYATO SÁNCHEZ: "La transducción al cine de la novela *Tristana*: la forma cinematográfica buñueliana" (n.º 23, 2014: 731-752).
- Fernando POYATOS: "El paralenguaje en el *Quijote*: inventario completo y bases para su estudio" (n.º 7, 1998: 293-318).
- Fernando POYATOS: "Inventario kinésico del *Quijote*: corpus completo y bases para su estudio" (n.º 8, 1999: 281-326).
- Carlos Miguel PUEYO: "La ciencia en la literatura española decimonónica" (n.º 23, 2014: 67-90).
- Alberto ROMERO FERRER: "Los duelos y quebrantos de Bartolomé José Gallardo: el lenguaje y la comunicación de la sátira moderna en su Diccionario crítico-burlesco" (n.º 23, 2014: 779-804).
- Dolores ROMERO LÓPEZ: "Primeros textos publicados de Carmen Martín Gaité en la revista *Trabajos y Días* (Salamanca, 1946-1951)" (n.º 11, 2002: 239-256).
- María ROSAL NADALES: "Écfrasis y fantasía en *El libro de los portales*, de Laura Gallego" (n.º 25, 2016).
- Blas SÁNCHEZ DUEÑAS: "Relecturas y creación desde la subversión: *Susana y los viejos*, de Marta Sanz" (n.º 21, 2012: 625-649).

- Blas SÁNCHEZ DUEÑAS: "Búsquedas femeninas de la identidad: *Mientras vivimos*, de Maruja Torres" (n.º 22, 2013: 621-645).
- Javier SÁNCHEZ ZAPATERO: "Domingo Villar: Novela negra con sabor gallego" (n.º 23, 2014: 805-826).
- Enrique SERRANO ASENJO: "Formas y temas en la trayectoria literaria del héroe: El caso de Tomás Zumalacárregui" (n.º 22, 2013: 647-674).
- Enrique SERRANO ASENJO: "Materiales para escribir un espacio límite: el Rastro siglo XX, desde José Martínez Ruiz a Francisco Umbral" (n.º 25, 2016).
- Laura SERRANO DE SANTOS: "Lectura de los *Relatos de verdad* en el siglo XVIII: de las causas célebres al suceso criminal" (n.º 4, 1995: 211-223).
- José Luis TORNEL SALA: "La dinamización textual en *Metal pesado*, de Carlos Marzal" (n.º 16, 2007: 505-519).
- Juan VARO ZAFRA: "La lira 40 de *Cántico espiritual* b: una aproximación hermenéutica" (n.º 17, 2008: 313-327).
- Juan VARO ZAFRA: "Grupos tacitistas españoles del siglo XVI" (n.º 24, 2015: 537-556).
- Carmen E. VÍLCHEZ RUIZ: "El archivo digital Valle-Inclán: Corpus impreso" (n.º 25, 2016).

B) Reseñas

- Manuel ALBERCA: *La espada y la palabra. Vida de Valle-Inclán*. Barcelona: Tusquets, 2015, 765 págs. (Íñigo Amo) (n.º 25, 2016).
- Margarita ALMELA; Brigitte LEGUEN y Marina SANFILIPPO: *Universos femeninos en la literatura actual. Mujeres de papel*. Madrid: UNED, 2010 (Elisabetta Sarmati) (n.º 20, 2011: 577-580).
- Dámaso ALONSO: *Vida y obra* (Ed. facs.). Madrid: Caballo Griego para la Poesía y Comunidad de Madrid, 1997 (Francisco Abad) (n.º 7, 1998: 369-373).
- Carmen BECERRA SUÁREZ: *Mito y literatura (Estudio comparado de Don Juan)*. Vigo: Universidade, 1997 (Fernando Romo Feito) (n.º 9, 2000: 623-626).
- Rosa María BELDA: *El sujeto en la poesía de Miguel Fernández*. Madrid: UNED, 2000 (Xelo Candel Vila) (n.º 11, 2002: 299-302).
- Miguel CABALLERO PÉREZ: *Las trece últimas horas en la vida de García Lorca*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2011 (Francisco Abad Nebot) (n.º 21, 2012: 717-719).
- Rafael CABAÑAS ALAMÁN: *Fetichismo y perversión en la novela de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2002 (María Fernández Álvarez) (n.º 13, 2004: 563-566).
- Ángel CASTRO: *El porvenir del olvido* [novela]. Madrid: Hebraica, 2009 (José Luis Fernández de la Torre) (n.º 20, 2011: 587-591).

- Antonio CHICHARRO (ed.): *Porque eres, a la par, uno y diverso. Estudios literarios y teatrales en homenaje al profesor Antonio Sánchez Trigueros*. Granada: Universidad de Granada, 2015, 926 págs. (José Ignacio Fernández Dougnac) (n.º 25, 2016).
- José Joaquín DE CLARARROSA: *Viaje al mundo subterráneo y secretos de la Inquisición revelados a los españoles. Seguido de El Hombre y el Bruto y otros escritos*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2003 (Miguel Ángel García Argüez) (n.º 14, 2005: 355-358).
- Epicteto DÍAZ NAVARRO: *En torno a la novela histórica española. Ecos, disidencias y parodias*. Madrid: Ediciones del Orto, 2013, 204 págs. (Rosa Navarro Romero) (n.º 24, 2015: 559-561).
- Gerardo DIEGO y José GARCÍA NIETO (Edición de Francisco Díez de Revenga): *Creación y memoria*. Barcelona: Anthropos / Fundación Gerardo Diego / Fundación José García Nieto, 2014, 142 págs. (Manuel Llanos de los Reyes) (n.º 25, 2016).
- Francisco Javier Díez DE REVENGA: *Gerardo Diego en sus raíces estéticas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006 (Aitor L. Larrabide) (n.º 17, 2008: 337-341).
- Francisco Javier Díez DE REVENGA: *Los poetas del 27, clásicos y modernos*. Murcia: Ediciones Tres Fronteras, Colección *Estudios Críticos*, 2009 (Pascual García) (n.º 19: 2010: 413-418).
- Francisco Javier Díez DE REVENGA y Mariano DE PACO (eds.): *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*. Murcia: Fundación Cajamurcia, 2010 (Susana M.ª Teruel Martínez) (n.º 20, 2011: 599-603).
- Francisco Javier Díez DE REVENGA: *La novela política. Novelistas españolas del siglo XXI y compromiso histórico*. New York-Valladolid: Universidad de Valladolid / City University of New York / Cátedra Miguel Delibes, *Ensayos Literarios*, 2012, 239 págs. (M.ª Ángeles Moragues Chazarra) (n.º 22, 2013: 749-751).
- Ángela ENA BORDONADA (ed.): *La otra Edad de Plata. Temas, géneros y creadores (1898–1936)*. Madrid: Editorial Complutense, 2013, 311 págs. (Marta Gómez Garrido) (n.º 24, 2015: 563-565).
- Sonia FERNÁNDEZ HOYOS: *Una estética de la alteridad: la obra de Trina Mercader*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2006 (Juan Varo Zafra) (n.º 17, 2008: 343-346).
- Peter FRÖHLICHER; Georges GÜNTERT; Rita Catrina IMBODEM e Itziar LÓPEZ GUIL (eds.): *Cien años de poesía. 72 poemas españoles del siglo XX: Estructuras poéticas y pautas críticas*. Berna: Peter Lang, 2001 (Dolores Romero López) (n.º 11, 2002: 313-315).
- Antonella GALLO: *Virtuosismi retorici barocchi: novelle con lipogramma*. Firenze: Alinea Editrice, 2003 (Coral García Rodríguez) (n.º 14, 2005: 369-371).

- Luis GARCÍA JAMBRINA: *La otra generación poética de los 50*. Prólogo de José Romero Castillo. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2009 (Antonio Sánchez Zamarreño) (n.º 19: 2010: 427-431).
- Coral GARCÍA RODRÍGUEZ: *Las traducciones italianas de la poesía española del siglo XX* (1975-2000). Madrid: UNED, 2003 (Nuria Pérez Vicente) (n.º 13, 2004: 577-581).
- Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO: *La poesía del flamenco*. Córdoba: Editorial Almuzara, 2007 (Santiago Trancón) (n.º 17, 2008: 347-350).
- Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (ed.): *Claves de un código narrativo: "Testa de copo", de Alfonso Grosso*. Madrid: Clásicos Castalia, 2006 (Santiago Trancón) (n.º 16, 2007: 551-553).
- María del Carmen HOYOS RAGEL: *Melilla y la poesía española desde 1900 (Con prólogo de José Romero Castillo)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2015, 274 págs. (Pilar Núñez Delgado) (n.º 25, 2016).
- Araceli IRAVEDRA: *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980-2005)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2011 (Juan Carlos Abril) (n.º 21, 2012: 737-740).
- Araceli IRAVEDRA (ed.): *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2013, 260 págs. (Cristiana Fimiani) (n.º 24, 2015: 569- 572).
- Araceli IRAVEDRA y Leopoldo SÁNCHEZ TORRE (eds.): *Compromisos y palabras bajo el Franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*. Sevilla: Renacimiento, 2010 (Cristina Gutiérrez) (n.º 21, 2012: 741-745).
- José JURADO MORALES (ed.): *La poesía iba en serio: la escritura de Ana Rossetti*. Madrid: Visor Libros, 2013, 375 págs. (W. Michael Mudrovic) (n.º 25, 2016).
- Juan José LANZ: *La revista Claraboya (1963-1968): un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta*. Madrid: UNED, 2005 (Leopoldo Sánchez Torre) (n.º 16, 2007: 555-559).
- Juan José LANZ: *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*. Madrid: Devenir Ensayo, 2007 (Luis Bagué Quilez) (n.º 18, 2009: 423-426).
- Juan José LANZ: *Páginas del 68. Revistas poéticas juveniles 1962-1977*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 2007 (Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier) (n.º 18, 2009: 427-432).
- Juan José LANZ: *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del medio siglo*. Sevilla: Renacimiento, 2009 (Marcela Romano) (n.º 20, 2011: 629-635).
- Armando LÓPEZ CASTRO: *El canto de la alondra. Estudios sobre María Zambrano*. Universidad de León: Área de Publicaciones, 2013, 220 págs. (Nuria Sánchez Villadangos) (n.º 24, 2015: 573-576).
- Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA: *De la España judeoconversa (Doce estudios)*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2006 (Francisco Abad Nebot) (n.º 16, 2007: 561-564).

- Clara Isabel MARTÍNEZ CANTÓN: *Métrica y poética de Antonio Colinas*. Sevilla: *Rhythmica*, 2011, Anejos IV, 336 págs. (Susana Agustín) (n.º 22, 2013: 771-775).
- Clara Isabel MARTÍNEZ CANTÓN: *El ritmo como clave del verso en Antonio Colinas*. León: Universidad de León, 118 págs. (Nuria Polo Cano) (n.º 23, 2014: 899-902).
- Marina MAYORAL y María del Mar MAÑAS (eds.): *Memoria de la guerra civil en las escritoras españolas*. Madrid: Sial, 2011 (Silvia López Hoya) (n.º 21, 2012: 747-750).
- Julio NEIRA: *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea*. Madrid: Cátedra, 2012, 368 págs. y *Geometría y angustia. Poetas españoles en Nueva York* (edición e introducción). Sevilla: Vandalia, 2012, 336 págs. (Gabriele Morelli) (n.º 23, 2014: 907-910).
- Julio NEIRA: *Memorial de disidencias. Vida y obra de José Manuel Caballero Bonald*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2014, 622 págs. (Rafael Ballesteros) (n.º 24, 2015: 581-584).
- María PAYERAS GRAU: *Espejos de palabra. la voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1950)*. Prólogo de José Romera Castillo. Madrid: UNED, 2009 (Juan José Lanz) (n.º 19: 2010: 443-446).
- José María PAZ GAGO: *Semiótica del "Quijote". Teoría y práctica de la ficción narrativa*. Amsterdam y Atlanta: Rodopi, 1995 (Francisco Manso) (n.º 6, 1997: 425-427).
- José María PAZ GAGO: *La máquina maravillosa. Tecnología y arte en el Quijote*. Madrid: SIAL, 2006 (Berta Dávila) (n.º 17, 2008: 351-352).
- Nuria PÉREZ VICENTE: *La narrativa española del siglo xx en Italia: traducción e interculturalidad*. Pesaro: Edizioni Studio Alfa, 2006 (Coral García Rodríguez) (n.º 17, 2008: 353-356).
- José María POZUELO YVANCOS: *Novela española del siglo XXI*. Murcia: Editum, 2014, 417 págs. (Mariángeles Rodríguez) (n.º 25, 2016).
- Amparo QUILES FAZ: *Salvador Rueda en sus cartas (1886-1933)*. Málaga: AEDILE, 2004 (Antonio Aguilar) (n.º 14, 2005: 395-399).
- Manuel J. RAMOS ORTEGA y José JURADO MORALES (eds.): *El panorama poético español de Gerardo Diego. Radio y literatura en la España de la segunda mitad del siglo XX*. Santander: Fundación Gerardo Diego, 2009 (Miguel Ángel Jarquín Ruano) (n.º 21, 2012: 763-766).
- Enrique RODRIGUES-MOURA (ed.): *Indicios, señales y narraciones. Literatura policíaca en lengua española*. Innsbruck: UniversityPress, 2010, 230 págs. (Marco Kunz) (n.º 22, 2013: 787-790).
- Juan Carlos RODRÍGUEZ: *Tras la muerte del aura. En contra y a favor de la Ilustración*. Granada: Universidad, 2011, 350 págs. y *Para una lectura de Heidegger. Algunas claves de la escritura actual*. Granada: Universidad, 2011, 170 págs. (Sonia Fernández Hoyos) (n.º 22, 2013: 791-794).

- Rafael RODRÍGUEZ MARÍN: *Metalingua y variación lingüística en la novela de la restauración decimonónica*. Madrid: RAE, 2005 (Abraham Madroñal) (n.º 16, 2007: 571-575).
- José ROMERA CASTILLO: *Con Antonio Gala*. Madrid: UNED, 1996 (Ana Padilla Mangas) (n.º 6, 1997: 429-434).
- José ROMERA CASTILLO: *Calas en la literatura española del Siglo de Oro*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999 (Dolores Romero López) (n.º 9, 2000: 639-642).
- José ROMERA CASTILLO y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.): *El cuento en la década de los noventa (Actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED)*. Madrid: Visor Libros, 2001 (Irene Aragón González) (n.º 11, 2002: 335-340).
- Dolores ROMERO LÓPEZ (ed.): *Naciones literarias*. Barcelona: Anthropos, 2006 (María Pilar Couceiro) (n.º 17, 2008: 363-365).
- Dolores ROMERO LÓPEZ (ed.): *Soledades*, de Antonio Machado. D. Exeter: Exeter University Press, 2006 (Nicolás Fernández-Medina) (n.º 17, 2008: 367-369).
- Manuel RUBÍN DE CELIS: *El Corresponsal del Censor*. Edición de Klaus-Dieter Estler, Renate Hodab e Inmaculada Urzainqui, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2009 (María Angulo Egea) (n.º 20, 2011: 645-648).
- Nuria SÁNCHEZ VILLADANGOS: *Mujer y memoria en las novelas de Lourdes Ortiz*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2012, 222 págs. (José Enrique Martínez). (n.º 23, 2014: 935-938).
- Marina SANFILIPPO: *El renacimiento de la narración oral en Italia y España*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007 (M.ª Teresa Navarro Salazar) (n.º 17, 2008: 371-376).
- Elisabetta SARMATI: *Naufrazi e tempeste d'amore. Storia di una metafora nella Spagna dei Seccoli d'Oro*. Roma: Carocci, 2009 (Marina Sanfilippo) (n.º 20, 2011: 649-654).
- Alejandro SAWA: *Declaración de un vencido*. Ed.º de Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 2009 (Luis Artigue) (n.º 19: 2010: 457-460).
- José TERUEL BENAVENTE: *Otro marco teórico para el medio siglo: la poesía de Miguel Fernández*. Madrid: UNED, 2000 (José Luis Fernández de la Torre) (n.º 11, 2002: 345-348).
- Gonzalo TORRENTE BALLESTER: *Crónica del rey pasmado*, de Carmen Becerra Suárez. (ed.) Madrid: Akal, 2012, 259 págs. (David Pérez Álvarez) (n.º 23, 2014: 939-943).

3.7.5. *Latinoamérica*

A) *Artículos*

Fernando ARREDONDO RAMÓN: "La semiótica de lo sencillo de Joaquín Antonio Peñalosa" (n.º 25, 2016).

Juan José BARRETO GONZÁLEZ: "El movimiento de los nombres en *Ídolos rotos*, de Manuel Díaz Rodríguez" (n.º 21, 2012: 419-430).

Mario BENEDETTI: "Poesía, alma del mundo" (n.º 9, 2000: 425-429).

Josep BESA CAMPRUBÍ: "Dos imágenes del laberinto: Borges y Gabriel Ferrater" (n.º 6, 1997: 67-84).

María Paz CEPPEDELLO MORENO y Ana MELENDO CRUZ: "Narración y sabotaje en *Las babas del diablo* y *Blow Up*" (n.º 22, 2013: 227-243).

Luis CHESNEY-LAWRENCE: "La dramaturgia de Rómulo Gallegos" (n.º 18, 2009: 159-185).

Luis CHESNEY-LAWRENCE: "La censura a la cultura en el régimen bolivariano" (n.º 21, 2012: 431-458).

Inmaculada DONAIRE DEL YERRO: "La novela de artista y la reformulación de Ricardo Piglia en la sociedad del espectáculo" (n.º 25, 2016).

Iram Isaí EVANGELISTA ÁVILA: "El cuento de Juan José Arreola: entre el arte y el horror" (n.º 25, 2016).

María Isabel FILINICH: "La procedencia incierta de la voz (a propósito de "Las babas del diablo", de Julio Cortázar)" (n.º 19: 2010: 255-272).

Armando FRANCESCONI: "La poesía pura de Mariano Brull: eslabón y punto de transición entre generaciones" (n.º 24, 2015: 323-345).

Éder GARCÍA DUSSÁN: "La identidad social en Colombia y el macondismo" (n.º 25, 2016).

María del Puerto GÓMEZ CORREDERA: "El devenir del teatro de Unamuno en Latinoamérica" (n.º 16, 2007: 365-389).

Manuel GONZÁLEZ DE ÁVILA: "Las estrategias de la memoria. Julio Cortázar recordado por Mario Vargas Llosa (Análisis semiológico)" (n.º 2, 1993: 83-104).

María Vicenta HERNÁNDEZ ÁLVAREZ: "De la iconografía medieval a la ficción contemporánea: un relato, *Baudolino*, de Umberto Eco" (n.º 15, 2006: 341-368).

Donna M. KABALEN DE BICHARA: "La pluralidad de diálogos en *La frontera de cristal*, de Carlos Fuentes" (n.º 25, 2016).

Hervé LE CORRE: "Los *lieder* de José María Eguren (1874-1942) como dispositivo poético" (n.º 10, 2001: 269-293).

Enrique MARINI PALMIERI: "Creación narrativa y sobresemantividad en *María*, de Jorge Isaacs" (n.º 9, 2000: 509-530).

- Enrique MARINI PALMIERI: "María del Carmen Pavía y Rimbaud: nuevas glosas a las *Iluminaciones*" (n.º 15, 2006: 401-424).
- Jesús Eduardo OLIVA ABARCA: "Discurso ficcional y modos de representación histórica en *Noticias del imperio*, de Fernando del Paso" (n.º 25, 2016).
- Pol Popovic Karic: "La ironía en la obra de Juan Rulfo" (n.º 23, 2014: 715-730).
- Alberto RIVAS CASASAYAS: "Signos mágicos y de lo absoluto: aproximación a términos y conceptos de filosofía del lenguaje en tres cuentos de Jorge Luis Borges" (n.º 8, 1999: 327-351).
- Emilio RUIZ GRANDA: "El tiempo del descubridor: los naufragios de Cabeza de Vaca" (n.º 2, 1993: 147-154).
- Susana TRUJILLO ROS: "La ciudad-mito y lo grotesco en los hermanos González Tuñón" (n.º 24, 2015: 479-495).
- José R. VALLES CALATRAVA: "*La casa verde*: medio siglo de un quipu literario. Lector, trama y técnicas narrativas en *La casa verde* de Mario Vargas Llosa" (n.º 24, 2015: 497-513).

B) Reseñas

- Rosa Eugenia MONTES DONCEL: *Pragmática de la lírica y escritura femenina. Sor Juana Inés de La Cruz*. Cáceres: Universidad de Extremadura / Universidad de A Coruña, 2008 (Miguel Becerra Pérez) (n.º 19: 2010: 439-441).

3.8. LITERATURA DE OTROS PAÍSES

A) Artículos

- Francisco Diego ÁLAMO FELICES y Ana Isabel BONACHERA GARCÍA: "Análisis de las características literarias en la novela gótica irlandesa (1760-1897). Una aproximación" (n.º 25, 2016).
- Jaume ALBERO POVEDA: "Una tierra encantada: magia y significado en la ficción de J.R.R. Tolkien" (n.º 15, 2006: 215-232).
- María Antonia ÁLVAREZ CALLEJA: "Nueva interpretación del pasado en los relatos históricos de Beryl Bainbridge" (n.º 11, 2002: 165-173).
- José Luis ÁNGELES: "Control del discurso vs. discurso del control. Lectura comparada de *Manual de pintura y caligrafía*, de José Saramago y *Sostiene Pereira*, de Antonio Tabucchi" (n.º 9, 2000: 431-455).
- Susana ARROYO REDONDO: "¿Quién es *Malte Laurids Brigge*?" [de Rilke] (n.º 17, 2008: 153-170).

- Jan BAETENS: "Tú y yo. Lectura de un soneto de artificio de Bernardo Schiavetta" (n.º 7, 1998: 139-153).
- Catalina BUEZO CANALEJO: "David Mamet: entre el guion teatral y la narrativa visual" (n.º 12, 2003: 571-585).
- Jesús CAMARERO: *La página de Mallarmé o el signo material* (n.º 2, 1993: 13-25).
- Jesús CAMARERO ARRIBAS: "Filosofía y literatura en el siglo XVII (I): la teoría de las pasiones de Descartes en *La princesse de Clèves*, de Madame de Lafayette" (n.º 13, 2004: 347-365).
- Giuliano CAMPIONI: "Nietzsche, Byron y el titanismo" (n.º 7, 1998: 155-183).
- Marcos CÁNOVAS: "The Hours, de Stephen Daldry: tramas y tiempo narrativo" (n.º 25, 2016).
- Begoña CAPLLONCH BUJOSA: "Espacio, tiempo y sujeto en la especificidad de los códigos lingüístico y visual: los textos de *instantanés* de Alain Robbe-Grillet como propuesta de interconexión semiótica" (n.º 20, 2011: 393-417).
- Natalia CARBAJOSA PALMERO: "De la vanguardia a la visión: imágenes y modos de representación en la poesía de H. D." (n.º 20, 2011: 419-445).
- María Teresa CARO VALVERDE: "El mar, absoluto literario. La influencia del Romanticismo alemán en la Reinaxença catalana" (n.º 23, 2014: 297-319).
- María Paz CEPEDELLO MORENO y Ana MELENDO CRUZ: "Narración y sabotaje en *Las babas del diablo* y *Blow Up*" (n.º 21, 2012: 227-243).
- Perfecto E. CUADRADO: "Fernando Pessoa y la épica de la modernidad" (n.º 24, 2015: 281-291).
- Golrokh EETESSAM PÁRRAGA: "Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la *femme fatale*" (n.º 18, 2009: 229-249).
- M.^a Victoria FERNÁNDEZ-SAVATER MARTÍN: "Análisis formal de la *Historia Apolloni Regis Tyri*" (n.º 3, 1994: 117-138).
- Amelia GAMONEDA LANZA: "Sentidos seducidos. Aspectos neurocognitivos de la lectura poética (Sobre un poema de Verlaine)" (n.º 23, 2014: 429-441).
- Marta GÓMEZ MORENO y Elena Carlota HEWITT HUGHES: "El motivo de la mujer vampiro a través de la gran madre de Neumann *Clarimonde*, de T. Gautier y *Carmilla*, de Le Fanu" (n.º 22, 2013: 359-384).
- Francisco GONZÁLEZ FERNÁNDEZ: "Coser y cantar. La mesa de disección geométrica de Lautréamont" (n.º 23, 2014: 143-174).
- Nora Marisa LEÓN-REAL MÉNDEZ: "La función textual del espacio topográfico en *The Plumed Serpent*, de D. H. Lawrence" (n.º 23, 2014: 545-562).
- Luis LÓPEZ GARCÍA: "Shorts Cuts: dos modos diferentes de aproximación artística" (n.º 12, 2003: 603-612).

- Jordi LUENGO LÓPEZ: "Uso y significado de los objetos en la literatura francesa surrealista" (n.º 23, 2014: 585-610).
- Rocco MANGIERI: "Significación del espacio y modos de producción signica en *La isla del día de antes*, de Umberto Eco" (n.º 15, 2006: 369-399).
- Enrique MARINI PALMIERI: "María del Carmen Pavía y Rimbaud: nuevas glosas a las *Iluminaciones*" (n.º 15, 2006: 401-424).
- Blanca MERCK: "Estilística de la traducción: algunas cuestiones en torno a *La Pícaro coraje*, de H. Ch. von Grimmshausen" (n.º 16, 2007: 441-461).
- Rosa Eugenia MONTES DONCEL: "Las lecturas psicoanalíticas de Poe: Una nueva aproximación semiótica a 'The Fall of the House of Usher'" (n.º 21, 2012: 567-582).
- Eva PARRA MEMBRIVES: "Crímenes con denominación de origen. Glocalización en la novela policiaca nórdica femenina" (n.º 22, 2013: 549-567).
- Alicia ROMERO LÓPEZ: "Herodías: la olvidada *femme fatale*" (n.º 25, 2016).
- María-Pilar TRESACO BELÍO: "Jules Verne y la ciencia española del siglo XIX" (n.º 23, 2014: 119-142).

B) Reseñas

- Margarita ALMELA; Brigitte LEGUEN y Marina SANFILIPPO: *Universos femeninos en la literatura actual. Mujeres de papel*. Madrid: UNED, 2010 (Elisabetta Sarmati) (n.º 20, 2011: 577-580).
- Alejandro CASADESÚS BORDOY: *Sobre Wallander y Montalbano. La novela policiaca de Henning Mankell y Andrea Camilleri*. Mallorca: Objeto Perdido, 2010, 282 págs. (Javier Sánchez Zapatero) (n.º 22, 2013: 739-741).
- José CHECA: *La cultura española en la Europa romántica*. Madrid: Visor Libros, 2015, 290 págs. (Irene Atalaya) (n.º 25, 2016).
- Antonio DOMÍNGUEZ LEIVA: *El laberinto imaginario de Jan Potocki. Manuscrito encontrado en Zaragoza (Estudio crítico)*. Madrid: UNED, 2000 (Jesús García Gabaldón) (n.º 11, 2002: 307-311).
- Formules. Revue des Littératures à Contraintes*. París (Jeanne Vandepol) (n.º 10, 2001: 471-476).
- Luis T. GONZÁLEZ DEL VALLE: *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*. Madrid: Verbum, 2002 (Raquel García Pascual) (n.º 14, 2005: 383-390).
- María Teresa NAVARRO SALAZAR (ed.): *Novela histórica europea*. Madrid: UNED, 2000, 121 págs. (Antonio Moreno Hernández) (n.º 12, 2003: 701-707).
- Edgar Allan POE: *Poe. Narrativa completa*. Madrid: Cátedra, Bibliotheca AVREA, 2011, 1020 págs. Edición, introducción y notas de Margarita Rigal Aragón. Traducción de Julio Cortázar y Margarita Rigal Aragón (María García Lorenzo) (n.º 24, 2015: 589-591).

- Marina SANFILIPPO: *El renacimiento de la narración oral en Italia y España*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007 (M.^a Teresa Navarro Salazar) (n.º 17, 2008: 371-376).
- Ferdinando TAVIANI: *Hombres de escena, hombres de libro. La literatura teatral italiana del siglo XX*. Traducción y edición Juan Carlos de Miguel y Canuto. Valencia: PUV, 2010 (Paolino Nappi) (n.º 20, 2011: 655-659).
- Alicia YLLERA: *Teoría de la literatura francesa*. Madrid: Síntesis, 1996 (José Domínguez Caparrós) (n.º 6, 1997: 455-459).

3.9. ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA

A) Artículos

- Emilia CORTÉS IBÁÑEZ: "Zenobia Camprubí en su *Diario de Estados Unidos*" (n.º 6, 1997: 119-137).
- Fernando DURÁN LÓPEZ: "Nuevas adiciones al catálogo de la autobiografía española en los siglos XVIII y XIX (segunda serie)" (n.º 13, 2004: 395-495).
- Juan Carlos ELIJAS ESCORIHUELA: "Los años contados: las elegantes memorias de José Luis Giménez-Frontín" (n.º 23, 2014: 373-397).
- José Enrique MARTÍNEZ FERNÁNDEZ: "Memorias de nuestro tiempo: teóricos y creadores" (n.º 13, 2004: 521-543).
- Aurora MATEOS MONTERO: "Características del discurso en las memorias españolas del siglo XIX (1875-1914)" (n.º 4, 1995: 139-168).
- Dieudonné MENDOGO MINSONGUI: "Lo autobiográfico en *Mazurca para dos muertos*, de Camilo José Cela" (n.º 4, 1995: 169-180).
- Alicia MOLERO DE LA IGLESIA: "Autoficción y enunciación autobiográfica" (n.º 9, 2000: 531-549).
- Pablo NÚÑEZ DÍAZ: "Algunas muestras de literatura autobiográfica en la prensa española (1975-2010)" (n.º 23, 2014: 661-686).
- Sonia NÚÑEZ PUENTE: "Cuatro cartas dirigidas a Gregorio Martínez Sierra" (n.º 17, 2008: 273-282).
- Sonia NÚÑEZ PUENTE: "Dos cartas inéditas de María Lejárraga dirigidas a Gregorio Martínez Sierra" (n.º 17, 2008: 283-291).
- Ernesto PUERTAS MOYA: "Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica" (n.º 14, 2005: 299-329).
- Genara PULIDO TIRADO: "La escritura epistolar en la actual encrucijada genérica" (n.º 10, 2001: 435-447).

- José ROMERA CASTILLO: "La escritura (auto)biográfica y el SELITEN@T: guía bibliográfica" (n.º 19: 2010: 333-369).
- Fernando ROMERA GALÁN: "Algunas consideraciones sobre el signo espacial en la escritura autobiográfica" (n.º 19: 2010: 371-394).
- Juan Carlos ROMERO MOLINA: "La intertextualidad en la obra de Francisco Nieva a través de sus memorias" (n.º 25, 2016).
- Virgilio TORTOSA: "La literatura púdica como una forma de intervención pública: el diario" (n.º 9, 2000: 581-619).

B) Reseñas

- Manuel ALBERCA: *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007 (Íñigo Amo) (n.º 18, 2009: 393-395).
- Manuel ALBERCA: *La espada y la palabra. Vida de Valle-Inclán*. Barcelona: Tusquets, 2015, 765 págs. (Íñigo Amo) (n.º 25, 2016).
- Anna Caballé MASFORROLL y Randolph D. POPE: *¿Por qué España? Memorias del hispanismo estadounidense*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Fundación Alfonso Martín Escudero, 2014, 654 págs. (Ángeles Encinar) (n.º 25, 2016).
- Amando DE MIGUEL: *Memorias y desahogos*. Madrid: Infova, 2010 (Francisco Abad) (n.º 20, 2011: 593-597).
- Fernando DURÁN LÓPEZ: *Tres autobiografías religiosas españolas del siglo XVIII. Sor Gertrudis Pérez Muñoz. Fray Diego José de Cádiz. José Higuera*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003 (Beatriz Ferrús Antón) (n.º 13, 2004: 567-571).
- Celia FERNÁNDEZ y M.ª Ángeles HERMOSILLA: *Autobiografía en España: un balance*. Madrid: Visor Libros, 2004 (Sila Gómez Álvarez) (n.º 14, 2005: 365-368).
- Giovanna FIORDALISO: *Autobiografie spagnole contemporanee. Josep Maria Castellet, José Manuel Caballero Bonald, Soledad Puértolas e Rosa Montero*. Pisa: Edizioni ETS, 2008 (Monica Lupetti) (n.º 20, 2011: 609-612).
- Luciano G[ONZÁLEZ] EGIDO: *Las raíces del árbol. Pequeña enciclopedia personal de Salamanca*. Salamanca: Amarú Ediciones, 2010, 464 págs. (Francisco Abad Nebot) (n.º 24, 2015: 567-568).
- Marina MAYORAL y María del Mar MAÑAS (eds.): *Memoria de la guerra civil en las escritoras españolas*. Madrid: Sial, 2011 (Silvia López Hoya) (n.º 21, 2012: 747-750).
- Alicia MOLERO DE LA IGLESIA: *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Berna: Peter Lang, 2000 (F. Ernesto Puertas) (n.º 10, 2001: 491-495).

- Julio NEIRA: *Memorial de disidencias. Vida y obra de José Manuel Caballero Bonald*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2014, 622 págs. (Rafael Ballesteros) (n.º 24, 2015: 581-584).
- Francisco NIEVA: *Las cosas como fueron. Memorias*. Madrid: Espasa Calpe, 2002) (Olga Elwes Aguilar) (n.º 12, 2003: 685-687).
- José María POZUELO YVANCOS: *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006 (Sultana Wahnón Bensusán) (n.º 17, 2008: 357-351).
- Amparo QUILES FAZ: *Salvador Rueda en sus cartas (1886-1933)*. Málaga: AEDILE, 2004 (Antonio Aguilar) (n.º 14, 2005: 395-399).
- José ROMERA CASTILLO: *De primera mano. Sobre la escritura autobiográfica en España (siglo XX)*. Madrid: Visor Libros, 2006 (Celia Fernández Prieto) (n.º 16, 2007: 577-579).
- José ROMERA CASTILLO (ed.): *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros, 2003 (Francisco Gullón de Haro) (n.º 13, 2004: 593-595).
- José ROMERA CASTILLO y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.): *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros, 1998 (Emilia Cortés Ibáñez) (n.º 8, 1999: 367-371).
- José ROMERA CASTILLO, A. YLLERA, M. GARCÍA-PAGE Y R. CALVET (eds.): *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid: Visor Libros, 1993 (Agustina Torres Lara) (n.º 3, 1994: 285-289).
- Laura SCARANO: *Vidas en verso. Autoficciones poéticas (Estudio y Antología)*. Santa Fe: Editorial de la Universidad del Litoral, 2014, 248 págs. (Osvaldo Picardo) (n.º 25, 2016).

3.10. TEATRO

A) Textos

- Pilar CAMPOS: *Selección natural* (n.º 16, 2007: 167-193).
- Juan MAYORGA: *Cartas de amor a Stalin* (n.º 9, 2000: 211-255).
- Gracia MORALES: *Un horizonte amarillo en los ojos* (n.º 16, 2007: 195-220).

B) Secciones monográficas

Fruto también de nuestras investigaciones en equipo, son los trabajos publicados en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, indexada, que edita nuestro Centro, bajo mi dirección¹⁵. En *Signa* 12 (2003), en la sección monográfica, *En torno a la*

15 Para más datos puede verse de José Romera Castillo, "El teatro contemporáneo en la revista *Signa* dentro de las actividades del SELITEN@T", en José Romera Castillo (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Madrid: Visor Libros, 2004, págs. 123-141); "El teatro en la revista *Signa*", en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 84-98) y "La revista *SIGNA* y la teoría teatral", *Gestos* 55 (2013), págs. 129-135 (en línea: <http://www.hnet.uci.edu/gestos/gestos55/>)

semiótica teatral: sobre algunas compañías profesionales en diversas ciudades españolas, coordinada por José Romera Castillo (323-546) -que puede leerse completa también en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/79106288329682384100080/index.htm>- se estudian las carteleras de "Ávila (1848-1900)", por José A. Bernaldo de Quirós (333-359); "León (1847-1900)", por Estefanía Fernández García (361-380); "Badajoz (1860-1900)", por Ángel Suárez Muñoz (381-407); "Albacete (2.ª mitad del s. XIX)" (409-422), por Emilia Cortés Ibáñez; "Albacete (1924-1936)", por Emilia Ochando Madrigal (423-459); "Ferrol (1878-1915)", por M.ª Eva Ocampo Vigo (461-480); "Pontevedra (1866-1899)", por Tomás Ruibal Outes (481-500); "Pontevedra (1901-1924)", por Paulino Aparicio Moreno (501-518) y "Alicante (1900-1910)", por Francisco Reus Boyd-Swan (519-546)¹⁶.

En la sección también monográfica de *Signa* 15 (2006), *Puestas en escena de nuestro teatro áureo en algunas ciudades españolas durante los siglos XIX y XX*, bajo la coordinación de mi alumna Irene Aragón González (11-186) -también puede leerse en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05818507811614984197857/index.htm>-, los miembros del grupo de investigación de nuestro Centro analizan las carteleras de "Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)", por José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo (19-38); "León (1843-1900)", por Estefanía Fernández García (39-42); "Logroño (1889-1900)", por Inmaculada Benito Argáiz (43-72); "Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)", por M.ª del Mar López Cabrera (73-83); "Badajoz (1860-1900)", por Ángel Suárez Muñoz y Sergio Suárez Ramírez (85-96); "Pontevedra (1901-1924)", por Paulino Aparicio Moreno (97-113); "Alicante (1901-1910)", por Francisco Reus Boyd-Swan (115-124); "Segovia (1918-1936)", por Paloma González-Blanch Roca (125-148); "Albacete (1924-1939)", por Emilia Ochando Madrigal (149-158) y "Logroño (1901-1950)", por M.ª Ángel Somalo Fernández (159-186)¹⁷.

En otros números hemos dedicado secciones monográficas al teatro. Así, en *Signa* 9 (2000) se puede encontrar la sección *Sobre teatro de los años noventa*, coordinada

Gestos%2055.pdf). Cf. además de Manuel Pérez Jiménez, "Panorama de las publicaciones periódicas de investigación teatral desde 1990", en José Romera Castillo (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Madrid: Visor Libros, 2004, págs. 103-121; especialmente pág. 106); así como de Berta Muñoz Cáliz, *Fuentes y recursos para el estudio del teatro español. I. Mapa de la documentación teatral en España* (Madrid: Centro de Documentación Teatral, 2001, pág. 175).

16 Investigaciones a las que hay que añadir los trabajos de Inmaculada Benito Argáiz, "Compañías teatrales profesionales en Logroño (1850-1900)", *Signa* 14 (2005), págs. 181-211 (que también puede leerse en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01260741098929529670035/029214.pdf?incr=1>) y María Ángel Somalo Fernández, "La actividad teatral en Logroño entre 1901 y 1950", *Signa* 15 (2006), págs. 493-534 (que también puede leerse en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371963877819647460035/030375.pdf?incr=1>).

17 Cf. además de Francisco Álvarez Hortigosa, "Puestas en escena del teatro clásico español del Siglo de Oro y del siglo XVIII en Jerez de la Frontera (1852-1900)", *Signa* 19 (2010), págs. 181-212 (que también puede leerse en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01316120888460756425802/035513.pdf?incr=1>).

por José Romera Castillo (93-210) -también en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13528399434915617422202/index.htm>- con trabajos de José Luis Alonso de Santos, "El autor español en el fin de siglo" (97-105); Antoni Tordera, "Rasgos de las dramaturgias jóvenes: dentro y fuera del texto" (107-117); Margarita Almela, "Puestas en escena fin de siglo" (119-153); Iñigo Ramírez de Haro, "El cutre-casposismo del teatro actual en España" (155-162); José María Paz Gago, "Valle-Inclán y el teatro gallego" (163-179); Xosé Manuel Fernández Castro, "¿Panorámica del teatro gallego de los noventa?" (181-203); Guillermo Heras, "Teatro e identidad. Breves reflexiones sobre el conocimiento del teatro latinoamericano en España" (205-210) y la pieza teatral de Juan Mayorga, *Cartas de amor a Stalin* (211-255)¹⁸; así como de José Romera Castillo, "Una bibliografía (selecta) para la reconstrucción de la vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX" (259-421) -que también puede leerse en http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13528399434915617422202/p0000004.htm#l_17_-.

En el n.º 17 (2008), en la sección monográfica *Sobre teatro y nuevas tecnologías*, coordinada por Dolores Romero López (11-150) -también en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482207571353744198846/index.htm>-, aparecen los trabajos de José Romera Castillo, "Hacia un estado de la cuestión sobre teatro y nuevas tecnologías en España" (17-28; también puede leerse en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/56814067650125008921457/029455.pdf?incr=1>); Anxo Abuín González, "Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos" (29-56); Asunción López-Varela Azcárate, "El gusto del público: la magia digital" (57-84); José Manuel Lucía Megías, "Enredando con el teatro español de los Siglos de Oro en la web: de los materiales actuales a las plataformas de edición" (85-129) y Monique Martinez Thomas y Matthieu Pouget, "DRAMA: la utopía de la notación escénica" (131-150)..

En el n.º 19 (2010), en la sección monográfica *Sobre el teatro y los medios audiovisuales*, coordinada por Simone Trecca (11-158) -en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02427254214031275754491/index.htm>-, se insertan los trabajos de Simone Trecca, "Teatro y medios audiovisuales: la situación de los estudios en España" (13-34); José Antonio Pérez Bowie, "La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología" (35-62); Marco Cipolloni, "Aires libres y escenarios apantallados: las transiciones difíciles del cine-teatro hispanófono contemporáneo" (63-76); M.a Teresa García-Abad García, "Desvaríos cervantinos y humorismo circense en *Una tal Dulcinea*, de Alfonso Paso / Rafael J. Salvia: teatro y cine" (77-94); Simone Trecca, "Valle-Inclán en la tele: *Martes de Carnaval* adaptado para TVE (2008)" (95-120); Milena Locatelli, "Así que pasen cinco años y su puesta en escena

18 También en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/emayorga.pdf> o en http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13528399434915617422202/p0000003.htm#l_15_-.

multimedia. Apuntes sobre el espectáculo de Caterina Genta y Marco Schiavoni" (121-141) y Victoria Pérez Royo, "El giro performativo de la imagen" (143-158).

En el n.º 20 (2011), en la sección monográfica *Sobre teatro y terrorismo*, coordinada por Manuela Fox (11-165) -también en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12941652149047162210435/index.htm>-, se publican los trabajos de Manuela Fox, "Teatro español y dramatización del terrorismo: estado de la cuestión" (13-37); John P. Gabriele, "Tres imágenes del terrorismo rememorado en el teatro español contemporáneo: Antonio Buero Vallejo, Jerónimo López Mozo y Paloma Pedrero" (39-58); Manuela Fox, "El terrorismo en el teatro de Ignacio Amestoy: de lo particular a lo universal" (59-77); Simone Trecca, "Terrorismo y violencia en *La paz perpetua*, de Juan Mayorga" (79-100); Laura López Sánchez, "La barbarie del 11-M en el teatro español" (101-118); Eileen J. Doll, "Banderitas americanas: terrorismo y patriotismo en *Bajo los rascacielos*, de J. López Mozo" (119-139) y Candyce Leonard, "La edad de intranquilidad: terrorismo y el fin del sueño americano" (141-165).

En el n.º 21 (2012) -que también puede leerse en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/06925171155959240910046/index.htm>-, se editan dos secciones monográficas. La primera, *Sobre lo grotesco en autoras teatrales de los siglos XX y XXI*, coordinada por Raquel García-Pascual (11-197), en la que aparecen los trabajos de Raquel García-Pascual, "Protocolo de valoración del código de comunicación grotesco en las creadoras teatrales (siglos XX y XXI): teoría y práctica escénica" (13-54); Isabelle Reck, "El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora" (55-84); Miguel Ángel Muro Munilla, "El teatro de Maite Agirre: la fiesta de confabulación con el público" (85-113); Emmanuelle Garnier, "El 'espíritu de lo grotesco' en el teatro de Angélica Liddell" (115-136); Agnès Surbezy, "Recreación grotesca y nuevos arabescos: lo grotesco en el teatro de Antonia Bueno y de Ana Vallés" (137-160); Antonia Amo Sánchez, "Caretas, trajes y espejos: elementos de grotesquización en el teatro de Charo González Casas" (161-161) y Martín Bienvenido Fons Sastre, "La interpretación grotesca en el teatro-danza: Marta Carrasco" (177-197). Y la segunda, *Sobre teatro breve de hoy y obras de dramaturgas en la cartelera madrileña (1990 y 2000)*, coordinada por José Romera Castillo (199-415), donde se incluyen los trabajos de José Romera Castillo, "Pórtico" (201-204); Isabel Cristina Díez Ménguez, "Bibliografía del teatro breve español en los inicios del siglo XXI" (205-348); Juan Carlos de Miguel, "Los Pasos apresurados, de Dacia Maraini" (349-367); Valeria Maria Rita Lo Porto, "Puestas en escena de obras de dramaturgas en la cartelera de ABC de Madrid (1990)" (369-393) y Anita Viola, "Puestas en escena de obras de dramaturgas en la cartelera de ABC de Madrid (2000)" (395-415)¹⁹.

19 Puede verse el vídeo de presentación del número, por José Romera Castillo, en UNED Editorial: <https://www.youtube.com/watch?v=ja7YoaYz6fo>.

Asimismo, en diversos números de *Signa* se han publicado numerosos trabajos sobre el tema que nos ocupa, como a continuación se expondrá.

C) Artículos

Ángel ABUÍN: "¿Un discurso sin sujeto? Enunciación dramática y autor implícito" (n.º 6, 1997: 25-38).

Anxo ABUÍN GONZÁLEZ: "Historia oral, memoria colectiva y comunidad en el teatro del mundo: el caso del teatro Verbatim" (n.º 25, 2016).

Ángel ALMARCHA ROMERO: "Algunas fuentes periodísticas para el estudio del teatro de Francisco de Viu" (n.º 24, 2015: 163-178).

Francisco ÁLVAREZ HORTIGOSA: "Puesta en escena del teatro clásico español del Siglo de Oro y del siglo XVIII en Jerez de la Frontera, 1852-1900" (n.º 19: 2010: 181-212).

Paulino APARICIO MORENO: "Autores teatrales en la cartelera pontevedresa durante la dictadura de Primo De Rivera (1923-1930)" (n.º 20, 2011: 361-392).

Jesús Ángel ARCEGA MORALES: "Representaciones teatrales de gran formato en las calles de Zaragoza en el siglo XXI" (n.º 24, 2015: 179-197).

Laura ARROYO MARTÍNEZ: "Estudio de tres dramaturgas (Diosdado, C. Resino y P. Pedrero) en las crónicas de Fernando Lázaro Carreter" (n.º 24, 2015: 199-213).

Inmaculada BENITO ARGÁIZ: "Compañías teatrales profesionales en Logroño (1850-1900" (n.º 14, 2005: 181-211).

Piedad BOLAÑOS: "Cartelera teatral de Écija (1890-1899)" (n.º 16, 2007: 235-288).

Rafael BONILLA CEREZO: "Castelao, pintor sinfónico: muñeiras y pandeiradas en *Os vellos non deben de namorarse*" (n.º 13, 2004: 321-345).

Francisco Javier BRAVO RAMÓN: "Un paradigma conceptual y metodológico de las Humanidades Digitales: Las obras teatrales de carácter operístico del Barroco y el boceto de proyecto PROCOB" (n.º 25, 2016).

Catalina BUEZO CANALEJO: "David Mamet: entre el guion teatral y la narrativa visual" (n.º 12, 2003: 571-585).

Joaquina CANOA GALIANA: "*Lectura de signos en Tres sombreros de copa* de M. Mihura (Aplicación del concepto de interpretante)" (n.º 1, 1992: 189-202).

Natalia CARBAJOSA PALMERO: "*Ut pictura poesis*: reflexiones desde el teatro de Shakespeare" (n.º 12, 2003: 587-601).

Luis CHESNEY-LAWRENCE: "La dramaturgia de Rómulo Gallegos" (n.º 18, 2009: 159-185).

Rubén CHIMENO FERNÁNDEZ: "Diez años de prueba. Estrenos teatrales en Avilés (2001-2010)" (n.º 24, 2015: 259-280).

John Benjamin COATES: "Puestas en escena de obras de dramaturgos españoles del Siglo de Oro en Los Ángeles (2000-2010)" (n.º 23, 2014: 321-341).

- Marina COMA DÍAZ: "El impacto del contexto histórico en la escenificación de *Julius Caesar* (Deborah Warner, 2005) y *Troilus and Cressida* (Declan Donnellan, 2008): Estudio comparado" (n.º 22, 2013: 245-266).
- Françoise DUBOSQUET LAIRYS: "Antonio Gala, el concepto de fidelidad en un intelectual" (n.º 6, 1997: 161-185).
- Rosa Ana ESCALONILLA LÓPEZ: "Teatralidad y escenografía del recurso del travestismo en el teatro de Calderón de la Barca" (n.º 9, 2000: 477-508).
- David Félix FERNÁNDEZ DÍAZ: "No más mostrador y la comedia moratiniana de la primera mitad del siglo XIX" (n.º 23, 2014: 399-412).
- Ana María FREIRE LÓPEZ: "El otro teatro de Emilia Pardo Bazán" (n.º 23, 2014: 413-427).
- Raquel GARCÍA-PASCUAL: "Medidas de acción positiva en la escena del siglo XX: José Ruibal y la tutela de la igualdad" (n.º 24, 2015: 347-360).
- Jorge GARCÍA-RAMOS MERLO: "El coro en la renovación teatral de Cipriano Rivas Cherif" (n.º 23, 2014: 443-469).
- Coral GARCÍA RODRÍGUEZ: "El teatro español de la segunda mitad del siglo XX en los escenarios italianos (1972-1997)" (n.º 14, 2005: 213-238).
- Elena GARCÍA TORRES: "Teatro de la memoria: Victoria Kent, Clara Campoamor y *Las raíces cortadas*, de Jerónimo López Mozo" (n.º 18, 2009: 299-319).
- María del Puerto GÓMEZ CORREDERA: "El devenir del teatro de Unamuno en Latinoamérica" (n.º 16, 2007: 365-389).
- Aicha HAROUN YACOUBI: "Rasgos específicos de las dramaturgias femeninas en el Magreb: Fatima Gallare, Jalila Baccar y Aicha Haroun Yacoubi" (n.º 22, 2013: 401-427).
- Juan Pablo HERAS GONZÁLEZ: "María Luisa Algarra, una autora del exilio: trayectoria dramática" (n.º 15, 2006: 325-339).
- Miguel Ángel JIMÉNEZ AGUILAR: "Puestas en escena de obras de dramaturgas en la cartelera de Málaga (2000-2003)" (n.º 23, 2014: 495-524).
- Agnieszka LISOWSKA: "Teatro experimental independiente (TEI) y el pequeño teatro Magallanes: hacia la independencia del actor" (n.º 24, 2015: 405-423).
- María del Mar LÓPEZ CABRERA: "Sobre la crítica teatral en la prensa gran canaria: 1853-1900" (n.º 14, 2005: 255-275).
- Federico LÓPEZ-TERRA: "Un teatro refundacional: la construcción identitaria en la reapertura democrática. La producción final de Francisco Nieva" (n.º 23, 2014: 563-583).
- Miguel MARTÍN ECHARRI: "La música como instancia relatora. Sus aportaciones a la mimesis en la ópera decimonónica" (n.º 23, 2014: 611-634).
- Juan José MONTIJANO RUIZ: "Panorama (breve y retrospectivo) de un teatro olvidado en España: la *Revista* (1864-2010)" (n.º 20, 2011: 447-470).

- Antonio César MORÓN: "Teatro desde la postmodernidad. Construcción e interpretación del personaje de la dramaturgia cuántica" (n.º 25, 2016).
- Mariana MUNIZ: "Breve cartografía de la reciente producción teatral brasileña: improvisación, comedia física y teatro cómico popular" (n.º 19: 2010: 293-305).
- Berta MUÑOZ CÁLIZ: "La alegoría en el teatro de Jesús Campos: entre el enigma y la posmodernidad" (n.º 23, 2014: 635-660).
- Miguel Ángel MURO MUNILLA: "Bretón de los Herreros y la 'alta comedia'" (n.º 14, 2005: 277-297).
- Ana PRIETO NADAL: "El horror invisible y el horror en escena. La pulsión rapsódica en *Après moi, le déluge*, de Lluïsa Cunillé, y en *Y como no se pudo...* *Blancanieves*, de Angélica Liddell" (n.º 22, 2013: 595-619).
- Carolina RAMOS FERNÁNDEZ: "Notas sobre el teatro en Sevilla durante la Exposición Iberoamericana del año 1929" (n.º 17, 2008: 293-312).
- Mariángeles RODRÍGUEZ ALONSO: "La transformación de los realismos en la escena española o cuando a una ética realista ya no sirve una estética realista" (n.º 25, 2016).
- José ROMERA CASTILLO: "Una bibliografía para la reconstrucción de la vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX" (n.º 9, 2000: 259-421).
- Alberto ROMERO FERRER: "Entre el teatro de repertorio y las vanguardias (las experiencias dramáticas de los Machado, Azorín y Baroja)" (n.º 14, 2005: 331-351).
- Juan Carlos ROMERO MOLINA: "La intertextualidad en la obra de Francisco Nieva a través de sus memorias" (n.º 25, 2016).
- M.^a José SÁNCHEZ MONTES: "La corporalidad en la escena contemporánea" (n.º 12, 2003: 629-648).
- M.^a Ángel SOMALO FERNÁNDEZ: "La actividad teatral en Logroño entre 1901 y 1950" (n.º 15, 2006: 493-534).
- Luana STOICA: "Los mundos semánticos y el objeto estético. Propuesta de lectura del espectáculo teatral" (n.º 12: 171-182);
- Ángel SUÁREZ MUÑOZ y Sergio SUÁREZ RAMÍREZ: "Espectáculos parateatrales en provincias y documentación periodística. Contribución al inventario y clasificación de los denominados 'otros' espectáculos con los verificados en la ciudad de Badajoz hasta 1886" (n.º 11, 2002: 257-296).
- Ricardo de la TORRE RODRÍGUEZ: "Autores y textos teatrales electrónicos (en castellano) del teatro español contemporáneo" (n.º 23, 2014: 343-371).
- Santiago TRANCÓN: "Realidad y realismo en el teatro" (n.º 15, 2006: 535-560).
- Santiago TRANCÓN: "Estructura dramática y recursos teatrales en el romancero tradicional" (n.º 16, 2007: 521-544).
- José TRIVES PÉREZ: "Inventario de representaciones de *La vida es sueño*" (n.º 22, 2013: 675-712).

Jaime VALVERDE RODRÍGUEZ: "El viaje intercultural de la fábrica de teatro imaginario: *Yuri Sam. Una oración*" (n.º 24, 2015: 515-535).

Manuel F. VIEITES: "Teatro y comunicación. Un enfoque teórico" (n.º 25, 2016).

Beatriz VILLARINO MARTÍNEZ: "Dimensiones semántica y pragmática de *El conde Partinuplés*, de Ana Caro" (n.º 15, 2006: 561-587).

D) Reseñas

Luis Emilio ABRAHAM: *Escenas que sostienen mundos. Mímesis y modelos de ficción en el teatro*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008 (Ana Gorría Ferrín) (n.º 20, 2011: 573-576).

Anxo ABUÍN GONZÁLEZ: *El teatro en el cine*. Madrid: Cátedra, 2012, 196 págs. (María Ángeles Grande Rosales) (n.º 23, 2014: 869-874).

José Luis ALONSO DE SANTOS: *La llegada de los bárbaros*. Edición de Francisco Gutiérrez Carbajo Madrid: Huerga y Fierro, 2011, 88 págs.; (Juana Escabias) (n.º 21, 2012: 709-712).

José Luis ALONSO DE SANTOS: *Los conserjes de San Felipe (Cádiz 1812)*, ed. de Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Cátedra, Colección *Letras Hispánicas*, 2012, 224 págs. (Juana Escabias) (n.º 22, 2013: 735-737).

Serafín y Joaquín ÁLVAREZ QUINTERO: *El ojito derecho. Amores y Amoríos. Malvaloca*, edición de Mariano de Paco. Madrid: Clásicos Castalia, 2007 (Susana M.ª Teruel Martínez) (n.º 18, 2009: 397-399).

Fausta ANTONUCCI (ed.): *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope De Vega*. Kassel: Edition Reichenberger, 2007 (José Domínguez Caparrós) (n.º 18, 2009: 401-407).

Ana Isabel BALLESTEROS DORADO: *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2012, 2 vols., 796 págs. (José Luis González Subías) (n.º 23, 2014: 875-878).

José Antonio BERNALDO DE QUIRÓS MATEO: *Teatro y actividades afines en la ciudad de Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1997 (Vicente Javier de Castro Llorente) (n.º 8, 1999: 355-357).

Julián BRAVO VEGA y Francisco DOMÍNGUEZ MATITO: "El Liceo de Logroño (1868): localización de un nuevo espacio teatral" (n.º 8, 1999: 181-200).

Lourdes BUENO, John P. GABRIELE y Candyce LEONARD (eds.): *Acto seguido: el personaje del teatro español contemporáneo a escena*. Wiston-Salem, North Carolina: Editorial Teatro, LLC, 2012, 161 págs. (Helen Freear-Papio) (n.º 23, 2014: 879-881).

Víctor CANTERO GARCÍA: *Las aportaciones de los dramas de "costumbres burguesas" de Luis de Eguilaz al conocimiento de la burguesía española de la segunda mitad del XIX*. Cádiz:

- Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2000 (José Romero López) (n.º 11, 2002: 303-305).
- Gabriela CORDONE: *El cuerpo presente. Texto y cuerpo en el último teatro español (1980-2004)*. Zaragoza: Librerías Pórtico / SSEH, 2008 (María-Paz Yáñez) (n.º 19: 2010: 407-411).
- Emilia CORTÉS IBÁÑEZ: *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Exma. Diputación Provincial, 1991 (Francisco Linares Valcárcel) (n.º 9, 2000: 627-631).
- Mariano DE PACO: *El teatro de los hermanos Álvarez Quintero*. Murcia: Editum, 2010 (Antonio Fernández Insuela) (n.º 21, 2012: 721-724).
- Diana DE PACO SERRANO: *Polifonía*. Introducción de Wilfried Floeck. Murcia: Universidad de Murcia, 2009 (María-José Ragué-Arias) (n.º 21, 2012: 725-728).
- Eileen J. DOLL: *El papel del artista en la dramaturgia de Jerónimo López Mozo: juegos temporales e intermediales*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2008 (Virtudes Serrano) (n.º 19: 2010: 418-422).
- Ricardo DOMÉNECH: *El teatro del exilio*. Madrid: Cátedra, 2013, 315 págs. (Francisco Abad) (n.º 23, 2014: 883-886).
- Carole EGGER: *Théâtre et métathéâtre dans l'œuvre de Luis Riaza*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2014, 282 págs. (Cristina Oñoro Otero) (n.º 25, 2016).
- Juana ESCABIAS: *Apología del amor*, prólogo de Juan Ignacio García Garzón, Madrid: Huerga & Fierro, 2011, 87 págs. (Fernando Olaya Pérez) (n.º 22, 2013: 753-756).
- M.ª Pilar ESPÍN TEMPLADO: *La escena española en el umbral de la modernidad. Estudios sobre el teatro del siglo XIX*. Valencia: Tirant Humanidades, 2011 (José Luis Gonzzález Subías) (n.º 22, 2013: 757-759).
- Fernando FERNÁN GÓMEZ: *Las bicicletas son para el verano*. Edición, introducción, bibliografía y notas de Francisco Gutiérrez Carbajo, Madrid: Cátedra, 2010 (Jorge Herreros Martínez) (n.º 20, 2011: 605-608).
- Ana María FREIRE LÓPEZ: *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia*. Madrid: Iberoamericana /Vervuert, 2009 (M.ª Pilar Espín Templado) (n.º 20, 2011: 613-617).
- Wilfried FLOECK y M.ª Francisca VILCHES DE FRUTOS (eds.): *Teatro y sociedad en la España actual*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2004 (Irene Aragón González) (n.º 15, 2006: 599-604).
- Jesús G. MAESTRO (ed.). *El personaje teatral. Actas del II Congreso Internacional de Teoría del Teatro*. Vigo: Universidade, 1998 (María Ángeles Grande Rosales) (n.º 9, 2000: 633-638).
- Jesús G. MAESTRO: *"Theatralia III. Tragedia, comedia y canon*. Vigo: Universidad, 2000 (Macarena Cuiñas) (n.º 10, 2001: 487-490).

- Jesús G. MAESTRO: *El personaje nihilista. "La Celestina" y el teatro europeo*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2001, 208 págs. (Juan Vázquez García) (n.º 12, 2003: 681-684).
- Antonio GALA: *El caracol en el espejo*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2003 (Irene Aragón González) (n.º 13, 2004: 573-576).
- José Luis GARCÍA BARRIENTOS: *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Síntesis, 2001, 367 págs. (Ángel Luis Luján) (n.º 12, 2003: 673-676).
- José Luis GARCÍA BARRIENTOS: *Teatro y ficción. Ensayos de teoría*. Madrid: Fundamentos, 2004. (Armando Pego Puigbó) (n.º 14, 2005: 373-377).
- José-Luis GARCÍA BARRIENTOS (ed.): *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*. Madrid: Fundamentos-RESAD, 2007 (Christophe Herzog) (n.º 18, 2009: 419-422).
- Raquel GARCÍA-PASCUAL (ed.): *Dramaturgas españolas en la escena actual*. Madrid: Castalia, 2011, 362 págs. (Ana Prieto Nadal) (n.º 22, 2013: 761-764).
- Coral GARCÍA RODRÍGUEZ: *Teatro español en Italia: Valle-Inclán, García Lorca, Buero Vallejo, Sastre y Arrabal*. Firenze: Alinea Editrice, 2003 (Paola Bellomi) (n.º 14, 2005: 379-382).
- Emmanuelle GARNIER: *Les dramaturges femmes dans l'Espagne contemporaine. Le tragique au féminin*. Paris: L'Harmattan, 2011 (Gabriela Cordone) (n.º 21, 2012: 729-731).
- Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO: *El teatro contemporáneo: Alfonso Vallejo*. Madrid: UNED, 2012, 213 págs. (Dolores Romero López) (n.º 12, 2003: 677-680).
- Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO: *Tragedia y comedia en el teatro español actual*. Hildesheim / Zürich / Nueva York: Georg Olms Verlag, 2010 (Juana Escabias) (n.º 20, 2011: 625-628).
- Juan Antonio HORMIGÓN. *Trabajo dramático y puesta en escena*. Madrid: ADE, 2003 (Eduardo Pérez-Rasilla) (n.º 13, 2004: 583-588).
- Francisco LINARES VALCÁRCEL: *Representaciones teatrales en Albacete (1901-1923). Cartelera, compañías y valoración*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses de la Exma. Diputación de Albacete, 1999 (Emilia Cortés Ibáñez) (n.º 10, 2001: 477-479).
- Jerónimo LÓPEZ MOZO: *Combate de ciegos. Yo, maldita india... (Dos obras de teatro)*. Edición de José Romera Castillo. Madrid: UNED, 2000 (Carmen Perea González) (n.º 11, 2002: 317-320).
- Jaume LLORET i ESQUERDO: *El teatre a Alacant 1833-1936*. València: Consell Valencià de Cultura, 1998. Prólogo de Josep Lluís Sirera. Fotografías de Vicente Segura (Gabriel Sansano) (n.º 10, 2001: 481-485).
- María del Pilar MARTÍNEZ OLMOS: *La España Dramática. Colección de obras representadas con aplauso en los teatros de la corte (1849-1881)*. Madrid: CSIC, 2008 (Paloma Díaz-Mas) (n.º 19: 2010: 433-438).
- Juan MAYORGA (ed. de Emilio Peral Vega): *Hamelin / La tortuga de Darwin*. Madrid: Cátedra, 2015, 230 págs. (Erwan Burel) (n.º 25, 2016).

- Silvia MONTI y Paola BELLOMI (eds.): *Scene di vita. L'impegno civile nel teatro spagnolo contemporaneo*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2012, 148 págs. (Walter Pantaleo) (n.º 23, 2014: 903-906).
- Berta MUÑOZ CÁLIZ: *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005. *Expedientes de la censura teatral franquista*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006, 2 vols. (Mar Rebollo Calzada) (n.º 16, 2007: 565-569).
- Berta MUÑOZ CÁLIZ: *Censura y teatro del exilio*. Murcia: Editum, 2010, 303 págs. (María Jesús Orozco Vera) (n.º 22, 2013: 777-780).
- Francisco NIEVA: *Las cosas como fueron. Memorias*. Madrid: Espasa Calpe, 2002) (Olga Elwes Aguilar) (n.º 12, 2003: 685-687).
- Itziar PASCUAL ORTIZ: *La AMAEM Marías Guerreras. Asociacionismo de mujeres y acción cultural*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2014, 281 págs. (Ángela Monleón) (n.º 25, 2016).
- José María PAZ GAGO: *La revolución espectacular. El teatro de Valle-Inclán en la escena mundial*. Madrid: Castalia, 2012, 318 págs. (José Antonio Pérez Bowie) (n.º 23, 2014: 911-914).
- Paloma PEDRERO: *Pájaros en la cabeza. Teatro a partir del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, 2013, 356 págs. Edición de Virtudes Serrano (Sonia Sánchez Martínez) (n.º 24, 2015: 585-587).
- José Antonio PÉREZ BOWIE (ed.): *Gonzalo Torrente Ballester y el teatro*. Vigo: Universidad de Vigo, 2013, 257 págs. (M.ª Teresa García-Abad García) (n.º 23, 2014: 915-919).
- Marga PIÑERO: *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*. Madrid: Fundamentos / Monografías RESAD, 2005 (Antonia Amo Sánchez) (n.º 15, 2006: 615-619).
- Carmen RESINO: *Teatro diverso 1973-1992*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001 (Fernando Almena) (n.º 11, 2002: 329-333).
- Francisco REUS BOYD-SWAN: *El teatro en Alicante: 1901-1910. Cartelera teatral y estudio*. Madrid: Támesis Books/Generalidad Valenciana, 1994 (Agustina Torres Lara) (n.º 4, 1995: 261-264).
- Francisco de ROJAS ZORRILLA, Antonio COELLO OCHOA y Pedro CALDERÓN DE LA BARCA: *El jardín de Falerina*. Edición de Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal. Barcelona: Octaedro, 2010. (Alba Urban Baños) (n.º 20, 2011: 637-639).
- José ROMERA CASTILLO: *Con Antonio Gala*. Madrid: UNED, 1996 (Ana Padilla Mangas) (n.º 6, 1997: 429-434).
- José ROMERA CASTILLO: *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*. Madrid: UNED, 1998 (Francisco Gullón de Haro) (n.º 8, 1999: 363-365).
- José ROMERA CASTILLO: *Teatro español entre dos siglos a examen*. Madrid: Verbum, 2011 (Eva Cotarelo) (n.º 21, 2012: 767-769).

- ROMERA CASTILLO, José: *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: UNED, 2011 (Ana Prieto Nadal) (n.º 22 (2013: 795-799).
- José ROMERA CASTILLO (ed.): *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros, 2002, 625 págs. (Olga Elwes Aguilar) (n.º 12, 2003: 709-711).
- José ROMERA CASTILLO (ed.): *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros, 2003 (Francisco Gullón de Haro) (n.º 13, 2004: 593-595).
- José ROMERA CASTILLO (ed.): *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*. Madrid: Visor Libros, 2004 (Francisco Gullón de Haro) (n.º 14, 2005: 401-405).
- José ROMERA CASTILLO (ed.): *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*. Madrid: Visor Libros, 2005 (Estela Barreiros Novoa) (n.º 15, 2006: 621-623).
- José ROMERA CASTILLO (ed.): *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 2006 (Ingrid Beaumont) (n.º 16, 2007: 581-585).
- José ROMERA CASTILLO (ed.): *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*. Madrid: Visor Libros, 2007 (Ingrid Beaumont) (n.º 18, 2009: 439-443).
- José ROMERA CASTILLO (ed.): *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 2008 (William Smith) (n.º 18, 2009: 445-448).
- José ROMERA CASTILLO (ed.): *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 2009 (Federico Gaimari) (n.º 19: 2010: 447-451).
- José ROMERA CASTILLO (ed.): *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 2010 (Laura Demonte) (n.º 20, 2011: 641-643).
- José ROMERA CASTILLO (ed.): *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 2011 (Laura Rivero) (n.º 21, 2012: 771-775).
- José ROMERA CASTILLO (ed.): *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 2012, 386 págs. (Eduardo Pérez-Rasilla) (n.º 22, 2013: 801-806).
- José ROMERA CASTILLO (ed.): *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Editorial Verbum, 2013, 556 págs. (Ana Prieto Nadal) (n.º 23, 2014: 929-933).
- José ROMERA CASTILLO (ed.): *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33) (Actas del XXIII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías)*. Madrid: Verbum, 2014, 363 págs. (Berta Muñoz Cáliz) (n.º 24, 2015: 593-599).
- José ROMERA CASTILLO y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.): *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*. Madrid: Visor Libros, 1999 (Emilia Cortés Ibáñez) (n.º 9, 2000: 643-648).
- Alberto ROMERO FERRER (ed.): *Juan Ignacio González Del Castillo (1763-1800). Estudios sobre su obra*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2005 (Jesús Martínez Baro) (n.º 16, 2007: 587-591).

- Enrique RULL: *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*. Kassel/Pamplona: Reichenberger/Universidad de Navarra, 2004 (Fernando Rodríguez Mansilla) (n.º 15, 2006: 625-628).
- María José SÁNCHEZ MONTES: *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004 (Anxo Abuín González) (n.º 15, 2006: 629-632).
- Alfonso SASTRE (Edición, estudio crítico y traducción de Enrico di Pastena): *Squadra verso la norte*. Pisa: Edizioni ETS, 2013, 263 págs. (Manuela Fox) (n.º 25, 2016).
- Ricardo SERRANO DEZA: *Manual de análisis infoasistido de textos aplicado al teatro de los Siglos de Oro*. Madrid: UNED, 2001 (Irene Aragón González) (n.º 11, 2002: 341-344).
- Ana SUÁREZ MIRAMÓN: *Calderón de la Barca, el gran mercado del mundo*. Pamplona-Kassel: Edition Reichenberger, 2003 (Mercedes López Suárez) (n.º 14, 2005: 407-410).
- Ángel SUÁREZ MUÑOZ: *Entre bambalinas. Estampas teatrales*. Badajoz: Caja de Badajoz, 2003 (Juan de Dios Martínez Agudo) (n.º 13, 2004: 601-604).
- Santiago TRANCÓN: *Teoría del teatro*. Madrid: Editorial Fundamentos, Ensayos y Manuales RESAD, UNED, 2006 (Julio E. Noriega) (n.º 16, 2007: 593-596).
- Marina SANFILIPPO: *El renacimiento de la narración oral en Italia y España*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007 (M.ª Teresa Navarro Salazar) (n.º 17, 2008: 371-376).
- Ángel SUÁREZ MUÑOZ: *El teatro López de Ayala. El teatro en Badajoz a finales del siglo XIX (1887-1900)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2002 (Eloy Martos Núñez) (n.º 12, 2003: 719-723).
- Ferdinando TAVIANI: *Hombres de escena, hombres de libro. La literatura teatral italiana del siglo XX*. Traducción y edición Juan Carlos de Miguel y Canuto. Valencia: PUV, 2010 (Paolino Nappi) (n.º 20, 2011: 655-659).
- Gonzalo TORRENTE BALLESTER: *Escritos de teoría y crítica teatral*. Edición e introducción de José Antonio Pérez Bowie, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2009 (Javier Sánchez Zapatero) (n.º 20, 2011: 661-664).
- Simone TRECCA: *La parola, il sogno, la memoria. "El Laberinto" (1956) di Fernando Arrabal*. Pisa: ETS, 2005 (Enrico Di Pastena) (n.º 17, 2008: 377-381).
- Simone TRECCA: *Silencios, ecos, voces. El proceso de dramatización en las reescrituras para el teatro de Antonio Buero Vallejo*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2012, 231 págs. (Manuela Fox) (n.º 23, 2014: 945-948).
- Irene VALLEJO y Pedro OJEDA: *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 2001, 333 págs. (Deborak Dietrick) (n.º 12, 2003: 693-696).
- M.ª Francisca VILCHES DE FRUTOS y M.ª Teresa García-Abad *el alii* (eds.): *Anales de la Literatura Española Contemporánea. Número monográfico: teatro y cine: la búsqueda de*

nuevos lenguajes expresivos. Volumen 26, Issue 1. Colorado, USA: The Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2001 (María Bonilla Agudo) (n.º 12, 2003: 725-729).

Wendy-Llyn ZAZA: *Mujer, historia y sociedad: la dramaturgia española contemporánea de autoría femenina.* Kassel: Edition Reichenberger, 2007 (Gabriela Cordone) (n.º 18, 2009: 459-461).

3.11. CINE, TELEVISIÓN Y RADIO

A) Secciones monográficas

3.11.1. *Literatura y cine* (coordinada por Francisco Gutiérrez Carbajo)

Catalina BUEZO CANALEJO: "La incursión de la Fura dels Baus en el terreno fílmico: *Fausto 5.0*" (n.º 13, 2004: 163-172).

Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO: "Carlos Molinero y su interpretación fílmica de la obra teatral *Salvajes*, de José Luis Alonso de Santos" (n.º 13, 2004: 173-184).

Duarte-Nuno MIMOSO-RUIZ: "Del teatro de la memoria (El teatro y yo, entrevista, Madrid 1986) a las memorias del teatro (*De aire y fuego*, 2002): Nuria Espert" (n.º 13, 2004: 185-197).

José María PAZ GAGO: "Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual" (n.º 13, 2004: 199-232).

Carmen PEÑA ARDID: "Los estudios de literatura y cine en España (1995-2003). Ensayo de bibliografía" (n.º 13, 2004: 233-276).

José Antonio PÉREZ BOWIE: "La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes" (n.º 13, 2004: 277-300).

Juan Antonio RÍOS CARRATALÁ: "El nuevo costumbrismo de siempre" (n.º 13, 2004: 301-317).

3.11.2. *Sobre imagen y relato* (coordinada por Susana Díaz)

Susana DÍAZ: "Imagen y relato. Notas para un debate" (n.º 20, 2011: 169-181).

Juan Carlos FERNÁNDEZ SERRATO: "Imagen hipertextual, identidades problemáticas" (n.º 20, 2011: 183-199).

Rodrigo BROWNE SARTORI: "Escrituras caleodoscópicas: clausura de la representación para unas identidades impropias" (n.º 20, 2011: 201-221).

Pilar CARRERA: "El cineasta que vino del frío (*Bico-Visión*)" (n.º 20, 2011: 223-236).

- Pamela FLORES: "*Virgenes suicidas*: el paraíso no está en el suburbio. Subjetividad e identidades de frontera desde la semiótica del espacio" (n.º 20, 2011: 237-258).
- Manuel de la FUENTE SOLER: "La memoria en viñetas: historia y tendencias del cómic autobiográfico" (n.º 20, 2011: 259-276).
- Concha GÓMEZ y Domingo SÁNCHEZ-MESA: "La crónica de sucesos criminales en el relato periodístico y el cinematográfico: el viaje de Edgar Neville entre las calles Fuencarral y Bordadores" (n.º 20, 2011: 277-304).
- José Luis CASTRO DE PAZ: "Sáenz de Heredia en el cine español de los años cuarenta" (n.º 20, 2011: 305-333).
- Carmen SÉLLER y Manuel PALACIO: "Cecilia Roth en España (1976-1985)" (n.º 20, 2011: 335-358).

B) Artículos

- M.ª José ALONSO VELOSO: "*El perro del hortelano*, de Pilar Miró: una adaptación no tan fiel de la comedia de Lope de Vega" (n.º 10, 2001: 375-393).
- Asier ARANZUBIA COB, Imanol ZUMALDE ARREGUI y Santos ZUNZUNEGUI DÍEZ: "Viaje a Ítaca. El caso de las adaptaciones al cine español de dos *nivolas* de Unamuno" (n.º 19: 2010: 213-234).
- Luis BAGUÉ QUÍLEZ: "Ícaro vuela de nuevo: arte y ensayo en Claudio Rodríguez y Víctor Erice" (n.º 24, 2015: 109-123).
- Catalina BUEZO CANALEJO: "David Mamet: entre el guion teatral y la narrativa visual" (n.º 12, 2003: 571-585).
- José Luis CASTRO DE PAZ, Héctor PAZ OTERO y Fernando GÓMEZ BECEIRO: "*El malvado Carabel*: impronta de Wenceslao Fernández Flórez en el cine antes y después de la guerra civil" (n.º 24, 2015: 241-257).
- Luis DELTELL ESCOLAR: "La mujer como sujeto: Josefina Molina en la escuela oficial de cine" (n.º 24, 2015: 293-306).
- Emeterio DIEZ PUERTAS: "El trascendentalismo en el cine de Douglas Sirk" (n.º 16, 2007: 345-363).
- Emeterio DIEZ PUERTAS: "Recursos terminativos en el relato cinematográfico" (n.º 18, 2009: 205-227).
- Emeterio DIEZ PUERTAS: "Un rostro para una idea: el idilio amoroso en las comedias blancas de Mirtha Legrand" (n.º 24, 2015: 307-322).
- Luis Miguel FERNÁNDEZ: "Literatura y cine (desde esta ladera: la literatura comparada)" (n.º 2, 1993: 37-55).
- Josep FRANCO I GINER: "Apuntes para una semiótica de la deconstrucción, seguidos de una aplicación práctica sobre el cine de Cifesa" (n.º 6, 1997: 239-258).

- Francisco Javier FRUTOS ESTEBAN y Carmen LÓPEZ SAN SEGUNDO: "Las fantasmagorías de Robertson en Madrid (1821) y la historia natural del signo" (n.º 25, 2016).
- Santiago GARCÍA OCHOA: "Análisis intradiscursivo de *Duel*, de Steven Spielberg" (n.º 15, 2006: 285-299).
- Santiago GARCÍA OCHOA: "Una contribución al revisionismo filmosemiológico con su aplicación práctica: iconología del automóvil-máquina del tiempo en el cine de Carlos Saura" (n.º 18, 2009: 283-297).
- José GARCÍA TEMPLADO: "La homología estructural en las adaptaciones cinematográficas" (n.º 6, 1997: 259-271).
- Agustín GÓMEZ GÓMEZ: "La transparencia de un diario audiovisual de ficción: *Mapa* (2012), de Elías León Siminiani" (n.º 24, 2015: 361-374).
- Loreto GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES: "Vampirismo: 'Drácula y la lógica cinematográfica'" (n.º 23, 2014: 471-494).
- François JOST: *El ojo-cámara. Entre film y novela*. Argentina: Catálogos, 2002 (Verónica Fernández Peebles) (n.º 14, 2005: 391-394).
- José JURADO MORALES: "El palomo cojo de Eduardo Mendicutti y la adaptación cinematográfica de Jaime de Armiñán" (n.º 21, 2012: 525-549).
- Charo LACALLE ZALDUENDO: "Traduttore, traditore? La adaptación televisiva de *Las aventuras de Pepe Carvalho* (Adolfo Aristarain)" (n.º 25, 2016).
- Luis LÓPEZ GARCÍA: "Shorts Cuts: dos modos diferentes de aproximación artística" (n.º 12, 2003: 603-612).
- Rafael MALPARTIDA TIRADO: "Subjetividad y adhesión emocional en dos adaptaciones de la novela al cine: *La flaqueza del bolchevique* y *Caníbal*, de Manuel Martín Cuenca" (n.º 24, 2015: 125-145).
- Isabel MENÉNDEZ MENÉNDEZ: "La vida en directo o la falacia de *Gran Hermano*: la representación dramática en el *post-reality* televisivo" (n.º 11, 2002: 229-238).
- Esperanza MORALES LÓPEZ: "Presentación de la información en entrevistas de la radio pública española" (n.º 10, 2001: 409-433).
- Jorge NIETO FERRANDO: "Introducción al cine de ficción sobre la guerra civil como género cinematográfico. Terror, historia y melodrama" (n.º 25, 2016).
- Rafael NÚÑEZ RAMOS: "El ritmo en la literatura y el cine" (n.º 4, 1995: 181-199).
- Àgnes PETHO: "Las figuras reflexivas de la intermedialidad en la película. El cisne en el espejo de las artes / las artes en el espejo del cisne" (n.º 12, 2003: 183-207).
- Augusto PONZIO: "Escritura de la novela y del cinema como crítica de la comunicación global" (n.º 15, 2006: 469-492).
- Pedro POYATO SÁNCHEZ: "La transducción al cine de la novela *Tristana*: la forma cinematográfica buñueliana" (n.º 23, 2014: 731-752).
- Josep PRÓSPER RIBES: "La presencia del narratorio en el relato audiovisual" (n.º 24, 2015: 453-478).

Agustín REMESAL: "Literatura y televisión" (n.º 5, 1996: 307-315).

Raúl RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ: "Icono y televisión" (n.º 9, 2000: 551-566).

Jennifer RODRÍGUEZ-LÓPEZ: "Audiovisual y semiótica: el videoclip como texto" (n.º 25, 2016).

Vicente SÁNCHEZ BIOSCA: "Del excentrismo formalista al principio del montaje" (n.º 3, 1994: 209-228).

Santos ZUNZUNEGUI DÍEZ e Imanol ZUMALDE ARREGI: "Guía para escépticos. Avatares de la doble lectura modélica del discurso documental" (n.º 23, 2014: 843-865).

C) Reseñas

Anxo ABUÍN GONZÁLEZ: *El teatro en el cine*. Madrid: Cátedra, 2012, 196 págs. (María Ángeles Grande Rosales) (n.º 23, 2014: 869-874).

Luis ALONSO GARCÍA: *Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo*. Madrid: Plaza y Valdés Editores, 2010 (Daniel Acle Vicente) (n.º 20, 2011: 581-585).

Rafael BONILLA CEREZO: *Suspirando A Musidora. Ensayos de literatura y cine*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 2008 (Sara Toro) (n.º 19: 2010: 403-406).

Carmen BECERRA y Jesús G. MAESTRO (eds.): *El cine de Gonzalo Suárez*. Villagarcía de Arosa: Mirabel Editorial, 2004 (José Manuel Sande) (n.º 16, 2007: 547-550).

Mario CARLÓN: *Sobre lo televisivo: dispositivos, discursos y sujetos*. Buenos Aires: La Crujía, 2004 (Carlos Scolari) (n.º 15, 2006: 595-598).

José Luis FERNÁNDEZ (ed.): *La construcción de lo radiofónico*. Buenos Aires: Editorial La Crujía, 2008 (Sandra Valdetaro) (n.º 18, 2009: 413-417).

Manuel GONZÁLEZ DE ÁVILA: *Cultura y razón. Antropología de la literatura y de la imagen*. Barcelona: Anthropos Ediciones, 2010 (Daniel Acle Vicente) (n.º 21, 2012: 733-735).

Pablo MARÍNESCUDERO: *Cine documental e inmigración en España. Una lectura sociocrítica*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2014, 208 págs. (Nieves Rosendo Sánchez) (n.º 24, 2015: 577-580).

Annalisa MIRIZIO (ed.): *Fuera del cuadro: cine, palabra e imagen en las artes modernas*. Madrid: Pigmalión Edipro, 2014, 217 págs. (Carmen María López López) (n.º 25, 2016).

José Antonio PÉREZ BOWIE (ed.): *Reescrituras filmicas: Nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010 (Ana Melendo) (n.º 21, 2012: 757-762).

José Antonio PÉREZ BOWIE (ed.): *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2013, 334 págs. (Annalisa Mirizio) (n.º 23, 2014: 921-927).

José ROMERA CASTILLO (ed.): *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros, 2002, 625 págs. (Olga Elwes Aguilar) (n.º 12, 2003: 709-711).

M.^a Francisca VILCHES DE FRUTOS y M.^a Teresa García-Abad *el alii* (eds.): *Anales de la Literatura Española Contemporánea. Número monográfico: Teatro y cine: la búsqueda de*

nuevos lenguajes expresivos. Volumen 26, Issue 1. Colorado, USA: The Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2001 (María Bonilla Agudo) (n.º 12, 2003: 725-729).

3.12. NUEVAS TECNOLOGÍAS

A) Sección monográfica

1. Sobre Humanidades Digitales (coordinada por Elena González-Blanco)

Elena GONZÁLEZ-BLANCO: "Un nuevo camino hacia las Humanidades Digitales: el Laboratorio de Innovación en Humanidades Digitales de la UNED (LINHD)" (n.º 25, 2016).

Gimena DEL RÍO RIANDE: "De todo lo visible y lo invisible o volver a pensar la investigación en Humanidades Digitales" (n.º 25, 2016).

Toby BURROWS y Deb VERHOEVEN: "Aggregating data for social linking in the humanities and creative arts: the Humanities Networked Infrastructure (HuNI)" (n.º 25, 2016).

Isabel GALINA RUSSELL: "La evaluación de los recursos digitales para las Humanidades" (n.º 25, 2016).

José Luis RODRÍGUEZ GÓMEZ: "Métrica, clasificación y tecnología en los repertorios métricos" (n.º 25, 2016).

Andrea IANTORNO: "Creación de un prototipo para la edición digital del *Cancionero* de Gómez Manrique basado en la aplicación de TEI a la transcripción y correspondencia con el facsímil" (n.º 25, 2016).

José Manuel FRADEJAS RUEDA: "Lingüística forense y crítica textual. El caso Ayala-Cervantes" (n.º 25, 2016).

Francisco Javier BRAVO RAMÓN: "Un paradigma conceptual y metodológico de las Humanidades Digitales: Las obras teatrales de carácter operístico del Barroco y el boceto de proyecto PROCOB" (n.º 25, 2016).

Carmen E. VÍLCHEZ RUIZ: "El archivo digital Valle-Inclán: Corpus impreso" (n.º 25, 2016).

B) Artículos

Constanza ABEILLÉ: "Las formas musicales en la era digital: La crisis del álbum como principio organizador y la nueva función social de la canción" (n.º 21, 2012: 185-204).

Inmaculada BERLANGA FERNÁNDEZ; Juan Salvador VICTORIA MAS y Jordi ALBERICH PASCUAL: "Facebook y la metáfora. La comunicación retórica en las redes sociales digitales" (n.º 25, 2016).

Juan Carlos FERNÁNDEZ SERRATO: "Imagen hipertextual, identidades problemáticas" (n.º 20, 2011: 183-199).

Traian STÂNCULESCU: "El poder de los 'signos de luz': de la tecnología de lo mágico a la magia de la tecnología" (85-124).

Ricardo de la TORRE RODRÍGUEZ: "Autores y textos teatrales electrónicos (en castellano) del teatro español contemporáneo" (n.º 23, 2014: 343-371).

Además de la sección monográfica *Sobre teatro y nuevas tecnologías*, ya citada, coordinada por Dolores Romero López (n.º 17, 2008).

C) Reseñas

Anxo ABUÍN GONZÁLEZ: *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2006 (María Ángeles Grande Rosales) (n.º 17, 2008: 331-336).

Pilar GARCÍA CARCEDO (Coord.): *Enseñanza virtual y presencial de las literaturas*. Madrid: Universidad Complutense, 2008, págs 236 (José María García Linares) (n.º 19: 2010: 423-426).

Estelle IRIZARRY: *Informática y Literatura. Análisis de textos hispánicos*. Barcelona: Proyecto A Ediciones / Universidad de Puerto Rico, 1997 (Beatriz Paternáin) (n.º 7, 1998: 393-395).

José Manuel LUCÍA MEGÍAS: *Elogio del texto digital*. Madrid: Fórcola, 2012, 148 págs. (Marina Casado) (n.º 22, 2013: 765-770).

Geoffrey NUNBERG (compilador): *El futuro del libro ¿Esto matará eso?* Barcelona: Paidós, 1998 (Beatriz Paternáin Miranda) (n.º 10, 2001: 497-500).

José ROMERA CASTILLO, Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO y Mario GARCÍA-PAGE (eds.): *Literatura y multimedia*. Madrid: Visor Libros, 1997 (Mar Cruz Piñol) (n.º 7, 1998: 397-403).

Dolores ROMERO LÓPEZ y Amelia SANZ CABRERIZO (Eds.): *Literaturas del texto al hipermedia*. Barcelona: Anthropos, 2008 (José María García Linares) (n.º 19: 2010: 453-456).

Amelia SANZ y Dolores ROMERO (eds.): *Literatures in the Digital Era: Theory and Praxis*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007 (José M.ª García Linares) (n.º 18, 2009: 449-453).

Ricardo SERRANO DEZA: *Manual de análisis infoasistido de textos aplicado al teatro de los Siglos de Oro*. Madrid: UNED, 2001 (Irene Aragón González) (n.º 11, 2002: (n.º 11, 2002: 341-344).

Virgilio TORTOSA (ed.): *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual*. Alicante: Universidad de Alicante, 2008 (José M.^a García Linares) (n.º 18, 2009: 455-458).

4. PUNTO Y SEGUIDO

Hasta aquí se ha presentado un panorama de todo lo publicado en la revista *Signa* desde el número 1 (1992) hasta el número 25 (2016), con motivo de la celebración de su veinticinco aniversario. El ámbito no se cierra, sino que seguirá puntual y vivo -eso espero- en números futuros que deseo, como director de la revista, que sean muchos y muy fructíferos, con el fin de aunar esfuerzos, dentro del radio de acción de la Asociación Española de Semiótica, para seguir con la dinamización y modernización de la investigación en España. Quien a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija...

**ESTADO DE LA CUESTIÓN:
SOBRE HUMANIDADES DIGITALES**

UN NUEVO CAMINO HACIA LAS HUMANIDADES DIGITALES: EL LABORATORIO DE INNOVACIÓN EN HUMANIDADES DIGITALES DE LA UNED (LINHD)¹

**A new way towards Digital Humanities:
the Digital Humanities Innovation Lab at UNED (LINHD)**

Elena González-Blanco García

Universidad Nacional de Educación a Distancia

egonzalezblanco@flog.uned.es

Resumen: Las humanidades digitales están experimentando un interés creciente en España, con notables resultados en los últimos cinco años. En este trabajo hacemos un breve análisis de la situación actual para presentar LINHD, el Laboratorio de Innovación en Humanidades Digitales de la UNED, centro pionero en Humanidades Digitales en español articulado en torno a cuatro ejes: investigación, formación, información y servicios. Realizamos un repaso sobre las actividades realizadas y las posibilidades que en un futuro no lejano se abren para la disciplina en el ámbito hispánico.

Abstract: Digital humanities are experiencing a growing interest in Spain, with important results especially in the last five years. This paper makes a brief analysis of the current situation to present LINHD, the Digital Innovation Lab at UNED, a pioneer Digital Humanities center in Spanish language, which is structured on four pillars: research, training, dissemination and technological services. In this work, we gather the activities carried out since its foundation and the possibilities that are opening in a near future for this research field in the Spanish-speaking world.

Palabras clave: Humanidades digitales. Entorno virtual de investigación. Laboratorio. Edición digital académica.

Key Words: Digital humanities. Virtual research environment. Lab. Digital scholarly edition.

1 Este artículo se enmarca dentro de los proyectos de investigación financiados por el MINECO de los cuales soy IP: Acción Europa Investiga EUIN2013-50630: Repertorio Digital de Poesía Europea (DIREPO) y FFI2014-57961-R. Laboratorio de Innovación en Humanidades Digitales: Edición Digital, Datos Enlazados y Entorno Virtual de Investigación para el trabajo en humanidades.

1. HUMANIDADES DIGITALES, ¿POR QUÉ AQUÍ Y AHORA?

Comenzar un nuevo trabajo sobre Humanidades Digitales no implica necesariamente volver a tratar de redefinirlas, pues ya son muchos los intentos que desde hace más de dos décadas se han realizado en este sentido². Me limitaré a señalar que la irrupción de la etiqueta, que va más allá de la mera terminología, está transformando sustancialmente las disciplinas humanísticas que engloba, y en especial las formas de trabajo que en ellas se utilizan, pues los proyectos digitales implican una necesaria modificación del marco teórico y del enfoque académico a los que se refiere. Esta nueva situación queda resumida magistralmente en los términos del llamado “distant reading” enunciado por Franco Moretti (2013), que abre una nueva etapa en todos los marcos teóricos que afectan a las humanidades, oponiendo el análisis masivo de datos al clásico método de investigación basado en el “close reading”. Así, las metodologías y formas de trabajo se modifican y pasan de la investigación individual a la colaboración interdisciplinar en equipos, en los que se hace necesaria una estandarización general en varios niveles, y en los que el producto resultante de cada proyecto adquiere diferentes formatos, desde el papel impreso hasta los recursos digitales, bases de datos, plataformas virtuales e infraestructuras digitales. El usuario final cobra importancia en el panorama, convirtiendo la difusión y el medio en un elemento más de la cadena, en el que las redes sociales, las interfaces accesibles o el número de seguidores o colaboradores son un elemento más a tener en cuenta en el planteamiento de cada proyecto conjunto.

Este interés científico y social por la integración de la tecnología en los ámbitos de la cultura a nivel académico y también público ha venido acompañado de una necesidad de tecnologizar los proyectos, las infraestructuras y, sobre todo, de formar a toda una comunidad científica de base humanística en unos conocimientos tecnológicos específicos adaptados a sus propias necesidades. La estructura académica actual de nuestro sistema universitario trata de adecuarse para hacer frente a un cambio tan súbito, pero los sistemas no son aún lo suficientemente flexibles para poder abordar una transformación digital a una velocidad vertiginosa como la que estamos viviendo en la última década.

A nivel internacional, la digitalización del conocimiento y la búsqueda de la innovación a través de la tecnología y de la apertura de datos se están volviendo una de los ejes claves

2 A este respecto, resulta muy ilustrativo el artículo de “Digital Humanities Questions and Answers, “What are DH”, <http://digitalhumanities.org/answers/topic/what-is-digital-humanities>. Véase, como ejemplo, el ingenioso recurso de “What are DH” <http://whatisdigitalhumanities.com/>, resultante de ofrecer aleatoriamente una de las 100 definiciones de la disciplina que los usuarios del “DayofDH” han ido incorporando al blog multiautorial.

de la agenda digital europea y de los pilares de su propuesta estratégica de investigación. Basta echar un vistazo a las páginas de los programas vinculados a la Dirección general de Redes de Comunicación, Contenido y Tecnología (DG CONNECT) de la Comisión Europea, a la nueva denominada "Digital Agenda for Europe" <https://ec.europa.eu/digital-agenda/digital-agenda-europe> (DAE) de Horizonte 2020, los programas para el impulso y difusión de la cultura de Creative Europe <http://ec.europa.eu/culture/creative-europe/> y con la denominada unidad "Creativity" del FP7 del ICT (Information and Communication Technologies) del CORDIS http://cordis.europa.eu/fp7/ict/creativity/contacts_en.html, transformada en Horizonte 2020 en Creative Industries y Digital Preservation.

En palabras de *Palabras* de Dr. Geleyn Meijer, Dean of the Faculty of Digital Creative Industries, University of Applied Science Amsterdam (02/04/2014):

A few skills are pivotal to make Open Innovation work. One of them is being able to see the potential in other disciplines, besides one's own specialization. Another essential skill, which is also close to our European culture, is being creative, or better: daring to create something out of nothing. When combined with technology saviness, it becomes a strong source of innovation. With a special emphasis on data science, digital humanities and living lab structures, a new curriculum for 'citizen science' is developed (<http://ec.europa.eu/digital-agenda/en/news/open-innovation-our-universities>).

2. LAS HUMANIDADES DIGITALES Y LA BRECHA DIGITAL EN ESPAÑA

Uno de los objetivos de la estrategia española de I+D+I es la transferencia a la sociedad. La realidad del mercado laboral, tal y como recoge detalladamente el Informe PAFET7 elaborado por la FTI destinado al estudio de perfiles profesionales más demandados en el ámbito de los contenidos digitales en España para los años 2012 – 2017 <http://ametic.es/es/FTI>, muestra que existe un gran desajuste entre oferta y demanda en el sector de tecnologías digitales y su aplicación. En este informe, uno de los campos donde se cita explícitamente la necesidad de profesionales es en el campo de edición digital. El resto de disciplinas culturales y las vinculadas a las humanidades digitales tal y como las concebimos en este programa, si bien no se encuentran citadas en este informe, están directamente relacionadas con varios de sus principales apartados.

En los últimos años ha crecido mucho el número de empresas que tienen como misión el diseño de contenidos y aplicaciones en el mundo digital. Algunos ejemplos de ello son Micronet <http://www.micronet.com/>, Gness www.gness.com, Morethanbooks http://www.thebookhouse.com/more_than_books.htm o La Fábrica <http://www.lafabrica.com/>,

además de otras más orientadas hacia el mercado editorial y de las aplicaciones móviles como ItBooks <http://www.itbook.es/>, o The Spanish Digital Link <http://thespanishdigitallink.com/>. Lo cierto es que estas empresas ofrecen soluciones que no se encuentran en la línea de la filosofía “digital humanities” que reina en el mundo anglófono, puesto que la apertura de recursos y códigos no resulta posible.

A nivel estratégico, destaca la labor de varias instituciones y fundaciones como AMETIC <http://www.ametic.es/> (Asociación de Empresas de Electrónica, Tecnologías de la Información, Telecomunicaciones y Contenidos Digitales), y en especial con su Departamento de I+D+I, con FTI <http://www.fti.es/> (Fundación de las Tecnologías de la Información), con www.profesionalesdigitales.es, la Fundación CTIC <http://www.fundacionctic.org/>, o Fundetec <http://www.fundetec.es/>, que son expertos ya en contenidos digitales y desarrollo de profesionales y recursos en este sentido.

En el ámbito de las Humanidades Digitales en España, la colaboración entre grupos de investigación y empresas ha sido hasta el momento más bien escasa, puesto que se trata de una orientación muy novedosa en nuestro país en lo que a investigación interdisciplinar respecta. Los proyectos realizados entre empresas e investigadores son frecuentes, pero no se conciben como colaboración interdisciplinar sino como servicios ofrecidos a clientes sin ánimo de implementación de resultados en el ámbito de la investigación interdisciplinar.

Tal y como señalamos en Spence y González-Blanco (2014), desde el punto de vista histórico, el campo presenta unas raíces profundas en proyectos que fueron señeros, con una tradición de aportaciones que muestran un interés a nivel individual y de pequeños grupos hacia la superación de la brecha digital que aún sigue siendo profunda en comparación con otros países. La situación, sin embargo, ha despertado notablemente en los últimos cuatro años, a pesar de circunstancias adversas como la crisis económica y la consecuente falta de renovación generacional en el ámbito académico. La internalización, la globalización y la creación de la Asociación de Humanidades Digitales Hispánicas (<http://www.humanidadesdigitales.org>) a finales de 2012, amén de la celebración de varios congresos y encuentros significativos, tanto en España como en Latinoamérica, ha hecho dar una vuelta al eje científico de la comunidad de “Digital Humanities” poniendo el ámbito hispánico en el punto de mira para el futuro y el presente de la disciplina (González-Blanco, 2013).

Ante situaciones similares a las que acabamos de plantear, una de las respuestas internacionales ha sido la creación de centros de investigación en Humanidades Digitales. En otros países como Canadá, Estados Unidos, Alemania o Gran Bretaña, estos centros llevan años funcionando con notable éxito, pues canalizan la investigación interdisciplinar del conocimiento tecnológico aplicado a las humanidades y son las instituciones que han llevado a cabo los proyectos más significativos, como la digitalización a gran escala,

la elaboración de diccionarios online o la creación de estándares, además de una labor formativa importante, desarrollada de forma paralela (Zorich, 2008).

Los primeros centros de humanidades digitales surgen en los años 90, como el Princeton and Rutgers' Center for Electronic Texts in the Humanities (1991), the University of Virginia's Institute of Advanced Technology in the Humanities (1993), and BrownUniversity's Scholarly Technology Group (1994) (Fraistat, 2012; Sample, 2010, y antes Gray y Walters, 1998).

El siglo XXI se abre con la creación de multiplicidad de infraestructuras y laboratorios de investigación³, algunos de los cuales citaré aquí, como Huma-num: <http://www.huma-num.fr/> (Francia), Digilab de la Universidad de la Sapienza <http://digilab.uniroma1.it/> (Italia), el Centre for Digital Humanities <http://cdh.uva.nl/> (Holanda), el Department for Digital Humanities del King's College de Londres <http://www.kcl.ac.uk/artshums/depts/ddh/study/index.aspx> o el UCL Centre for Digital Humanities <https://www.ucl.ac.uk/dh/> (Inglaterra), el Center for Digital Scholarship <http://library.brown.edu/cds/> (Brown University, USA), el Maryland Institute for Technology in the Humanities MITH <http://mith.umd.edu/> (USA), MetaLAB <http://metabolab.harvard.edu/> (Harvard, USA), Scholar's Lab <http://www.scholarslab.org/> (Virginia, USA), el Digital Innovation Lab de North Carolina <http://digitalinnovation.unc.edu/> (USA), el MIT HyperStudio <http://hyperstudio.mit.edu/> (USA), el recién creado PLIICS (Conicet, Argentina), o el Dighumlab <http://dighumlab.com/> (Dinamarca), entre otros. Sobre estos centros, se puede encontrar más información en la página de la Asociación Europea de Humanidades Digitales (EADH) www.eadh.org/education/digital-humanities-centres, y especialmente en la del consorcio Centernet <http://digitalhumanities.org/centernet/>, de la Alliance of Digital Humanities Organizations, ADHO www.adho.org, que se ocupa de velar por la comunicación, la integración y el desarrollo de este tipo de centros a nivel internacional, y que incluye además documentos específicos con recursos e instrucciones para la creación de nuevos centros <http://www.dhcenternet.org/resources-for-starting-and-sustaining-dh-centers/>⁴.

En España hasta la creación de LINHD <http://linhd.uned.es/>, en abril de 2014, no existía ningún centro equiparable en función y características a los previamente mencionados. No obstante, no podemos olvidar algunas iniciativas notables de grupos de investigación como el "Seminari de Filologia i Informatica" en la UAB fundado en 1989 por José Manuel Blecuá. También es justo hacer mención en este punto a otros centros de difusión más centrada en los contenidos culturales y artísticos para un público más general como el

3 Sobre la creación de centros de humanidades digitales y el desarrollo de infraestructuras tecnológicas virtuales, véanse específicamente los trabajos de Schaffner y Erway 2014, TGE Adonis 2011, Carussi y Reimer 2010 y Zorich 2008).

4 No trato de ser exhaustiva en este listado, sino de ofrecer unos ejemplos que reflejen la variedad temática, tipológica e internacional de los distintos centros de investigación en humanidades digitales existentes.

CCCBLAB <http://blogs.cccb.org/lab/es/> (Barcelona), o el Medialab Prado <http://medialab-prado.es/>. Vinculados a las universidades han surgido en la última década centros como el Medialab de la Universidad de Salamanca <http://medialab.usal.es/> o el GrinUgr <http://grinugr.org/> de la Universidad de Granada más orientado a la difusión de ciencias sociales y humanidades, o el iArtHisLab <http://iarthis.hdplus.es/> centrado en la historia del arte digital.

3. EL LABORATORIO DE INNOVACIÓN EN HUMANIDADES DIGITALES DE LA UNED: VISIÓN Y MISIÓN

El Laboratorio de Innovación en Humanidades Digitales de la UNED (LINHD), es un proyecto pionero en el ámbito de habla hispánica en la línea de los centros mencionados y el primero que forma parte de Centernet, la red de Centros de Humanidades Digitales de ADHO (Alliance of Digital Humanities Organizations). Además, ha sido recientemente reconocido como Clarin-K Center <https://www.clarin.eu/news/congratulations-our-first-clarin-knowledge-centre>, junto con dos centros de la UPF y la UPV, constituyendo el primer “Knowledge Center” de la ERIC europea Clarin www.clarin.eu.

LINHD nace como un centro de investigación vinculado al Vicerrectorado de Investigación de la UNED, y por tanto con carácter interdisciplinar. En él colaboran además, el Vicerrectorado de Medios y Tecnología, las Facultades de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNED, la ETSI de Informática, la Biblioteca, CEMAV, INTECCA, la Fundación UNED y el COIE. Su inauguración tuvo lugar el 30 de abril de 2014 con un ThatCamp o “desconferencia” <http://linhduned.thatcamp.org/>, en el que se presentaron los proyectos vinculados a la UNED en relación con las Humanidades Digitales además de varios talleres⁵.

LINHD surge para cubrir un hueco en las humanidades y venir a tender un puente en la brecha digital entre el mundo de los datos y las redes que vivimos y la situación tradicional en la que la mayor parte de las disciplinas culturales aún se encuentran sumidas. El punto de partida de su creación parte de una realidad en la que los investigadores en Humanidades carecen en los centros de trabajo o investigación de infraestructuras adecuadas para desarrollar nuevos proyectos de tipo tecnológico y la posibilidad para los humanistas de recibir formación específica de tecnología aplicada a su campo es escasa y por lo general, basada en el autodidactismo. Además, la estructura de los actuales centros universitarios y de investigación hace muy difícil formar grupos interdisciplinares e híbridos que fomenten el trabajo en equipo entre técnicos y humanistas produciéndose

5 Todas las intervenciones se encuentran grabadas en CanalUNED, así como en el canal de YouTube de LINHD (<https://www.youtube.com/playlist?list=PLX9OwYxJbj-J8uZw479aJDr06gwwjnKBQ>).

una interacción entre ambas disciplinas. Por esta razón, la mayoría de los proyectos que se emprenden con contenido o tratamiento digital requieren la contratación de una empresa o informático externo y ajeno al tema de investigación al que paga una cantidad no pequeña de dinero por falta de conocimiento desde ambas disciplinas.

A esto se añade una falta de comunicación entre los distintos equipos de investigación en proyectos digitales de Humanidades, que no comparten información sobre sus herramientas, siendo escasos los protocolos de interoperabilidad a pequeña escala.

Ante esta hipótesis de partida, LINHD se plantea como misión redefinir la forma de trabajar en humanidades desde la innovación y las tecnologías en el marco de la nueva sociedad de la información. El laboratorio pretende dar un nuevo enfoque a la investigación, convirtiéndola en colaborativa y en equipo, interdisciplinar, sin barreras, no jerárquica, y basada en la innovación y el intercambio de ideas como fuente de enriquecimiento mediante un sistema flexible y adaptable a las necesidades de la persona y del momento. Para ello, ofrece soluciones para el desarrollo de proyectos e infraestructuras de investigación tanto a nivel individual y puntual para investigadores y docentes que deseen formarse en Humanidades Digitales, como para empresas, instituciones y organismos que tengan la necesidad o el deseo de adaptarse a los nuevos cambios y tendencias en tecnología aplicada a las humanidades, desde los sistemas tradicionalmente usados en el ámbito bibliotecario o en el de las ciencias de la información, hasta las tecnologías más recientes de visualización y web semántica. Además, dentro de la propia UNED, este centro de investigación tiene como objetivo añadido colaborar al desarrollo de la estrategia digital de investigación en la UNED y apoyar la transferencia de sus resultados, gracias al gran proyecto de datos enlazados UNEDATA (www.unedata.uned.es).

4. EL LABORATORIO DE INNOVACIÓN EN HUMANIDADES DIGITALES DE LA UNED: ESTRUCTURA Y FUNCIONAMIENTO

LINHD plantea sus objetivos o ejes de actuación estratégica en torno a cuatro grandes bloques: investigación, difusión, formación y servicios. La integración de todos ellos y el intercambio y relación entre los mismos han hecho que los resultados hayan dotado al conjunto de la solidez y seriedad con que ahora mismo se reconoce internacionalmente al laboratorio.



4.1. INVESTIGACIÓN

En el ámbito de la investigación, LINHD tiene como objetivo estar al día en las tecnologías utilizadas en los principales proyectos de investigación de humanidades digitales, adecuadas siempre al tipo de disciplina a la que van dirigidas. Por un lado, se ocupa aglutinar y organizar la información sobre proyectos, herramientas, investigadores y publicaciones en Humanidades Digitales en la UNED, en España y en el mundo, con especial foco en lengua española. Además, una de nuestras pautas de calidad consiste en elaborar una metodología y protocolos de trabajo en Humanidades Digitales aplicables a los proyectos ya existentes en los grupos de investigación, en la UNED y en otras universidades, así como a la creación de nuevos proyectos y la interoperabilidad entre los mismos, con el fin de aumentar el impacto de los proyectos digitales en humanidades y trabajar por su reconocimiento a nivel institucional y de evaluación académica. Para lograrlo, trabajamos en un equipo interdisciplinar que asume cada proyecto involucrando a los investigadores del ámbito humanístico que plantean la hipótesis de trabajo inicial en miembros esenciales y desarrolladores de la propia solución en colaboración constante con nuestro equipo técnico.

Dado que las humanidades digitales son una etiqueta muy amplia, sintetizaré a continuación las principales áreas en las que estamos desarrollando nuestras

investigaciones. En primer lugar, destacamos las tecnologías de marcado de textos y edición digital, en especial haciendo uso del lenguaje de marcado XML y del estándar TEI (Text Encoding Initiative) <http://www.tei-c.org/index.xml>, específicamente diseñado para el trabajo con textos de humanidades. Son además especialmente importantes las bases de datos como sistemas de gestión del conocimiento en todos los ámbitos y en especial en el humanístico, pero generalmente las utilizamos combinadas con otro tipo de tecnologías. Es el caso del proyecto ReMetCa (Repertorio Métrico Digital de la Poesía Medieval Castellana) www.remetca.uned.es, que combina una base de datos MySQL con un sistema de etiquetado en TEI (para más detalles véase el reciente trabajo de González-Blanco y Rodríguez 2015), o los proyectos que hemos construido sobre el CMS open-source Omeka, que combina una rica base de datos con metadatos estandarizados Dublin Core con protocolos de interoperabilidad OAI-PMH y plugins que ofrecen sistemas de geolocalización (SIG). Así, pueden verse, entre otros, proyectos que estamos desarrollando como www.e-port.linhd.es, proyecto dirigido por la Dra. Ana María Rivera Medina (UNED) y dedicado al estudio de la cartografía atlántica o Basques, Los vascos en la primera globalización (1650-1830): www.basques.lind.es, proyecto dirigido por el Dr. José María Imízcoz (EHU) cuyo contenido se centra en el estudio de la historia de los personajes vascos. Además, hemos desarrollado proyectos en colaboración internacional, como Diálogo Medieval: www.dialogo-linhd.es (PICT 2013-FONCYT) desarrollado en colaboración con el *SECRIT-IIBICRIT del CONICET* (Argentina) que, a través de una base de datos, busca acercar al público especializado la edición crítica digital de un corpus seleccionado de poesía castellana medieval dialogada. Quiero por último mencionar otros proyectos cuya colaboración e interés por LINHD ha sido también amplia, y con los que estamos trabajando para abrir futuras vías de investigación. Así, destacan “El dibujante ingeniero”, dirigido por la Dra. Alicia Cámara (UNED, Facultad de Geografía e Historia) <https://dimh.hypotheses.org/>, el proyecto LEE “Literatura Española en Europa”, www.lee.linhd.es, dirigido por la Dra. Ana María Freire (UNED, Facultad de Filología y miembro del Centro de investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el Dr. José Romera Castillo, rama de “Literatura, Teatro y Nuevas Tecnologías” http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/nuevas_tecnologias.html), el proyecto FunGramKB, dirigido por el Dr. Ricardo Mairal Usón (UNED, Facultad de Filología) <http://www.fungramkb.com/> y el proyecto MANES “Manuales Escolares”, dirigido por la Dra. Gabriela Ossenbach (UNED, Facultad de Educación), <http://www.manes.linhd.es/>.

Además de los proyectos a los que hemos ido ofreciendo servicio, estamos trabajando en el desarrollo de herramientas propias, como el gestor de etiquetado TEIScribe, para el proyecto www.bieses.net cuyo objetivo es facilitar a los investigadores la tarea de codificar textos sin conocimientos previos de tecnologías XML.

Sin embargo, la mayor apuesta en estos momentos del laboratorio, que recientemente ha sido financiada por el MINECO (proyecto de I+D FFI2014-57961-R), es la creación de una infraestructura sólida, un entorno virtual de investigación para la gestión de datos en Humanidades que agrupe un repositorio con metadatos basados en las tecnologías de la web semántica (Linked Open Data), además de recursos digitales y herramientas integradas facilitándole así el acceso unificado al investigador a los datos y permitiendo su compartición y reutilización a escala nacional e internacional. La primera versión de este entorno virtual estará disponible para los usuarios a finales del 2016.

4.2. FORMACIÓN

El segundo pilar que articula el laboratorio es la formación en varios niveles: tanto hacia los grupos de investigadores de humanidades a los que el equipo técnico de LINHD presta servicios, como por los cursos y programas que organiza y los materiales que pone a disposición de la comunidad, así como por aquellos que se solicitan específicamente.

Respecto a los programas formativos que el propio LINHD ofrece, he de destacar fundamentalmente las escuelas de verano, los programas de formación permanente y los seminarios y cursos monográficos.

En el primer grupo, hemos desarrollado dos ediciones de cursos de verano en Madrid en la UNED de la DH@Madrid Summer School, el primero sobre Humanidades Digitales (2014) <http://linhd.uned.es/p/escuela-de-verano/> y el segundo sobre Edición Digital (2015) <http://linhd.uned.es/p/escuela-de-verano-introduccion-a-la-edicion-digital-academica/>. Ambos programas han contado con la participación presencial y a distancia de más de un centenar de alumnos, de los cuales un 20% eran hispanohablantes extranjeros.

Durante 2014 ha tenido lugar nuestra primera edición del “Experto Profesional en Humanidades Digitales” <http://linhd.uned.es/p/titulo-propio/>, que ha contado con 45 alumnos y un programa intensivo de 30 créditos impartido a distancia entre los meses de diciembre y junio. Este 2015-2016 se abre un nuevo curso de “Experto Profesional en Edición Digital Académica” https://formacionpermanente.uned.es/tp_actividad/idactividad/8680, de características y estructura similares al anterior, pero centrado en la edición digital. Este año abrimos además nuevos programas más específicos, como el curso de Modelado Conceptual del Patrimonio Cultural en colaboración con el CSIC: <http://www.fundacion.uned.es/actividad/idactividad/10306>.

En los seminarios y cursos breves, hemos ofrecido un “Curso de introducción a las bases de datos para Humanidades digitales” <http://linhd.uned.es/p/taller-de-introduccion-a-la-creacion-de-bases-de-datos-para-humanidades/>; un Curso de “TEI-XML y marcado de la Poesía” http://www.remetca.uned.es/index.php?option=com_content&view=article&id=130:taller-de-xml-tei-text-encoding-initiative-aplicado-al-estudio-de-la-poesia-medieval-

castellana&catid=89&Itemid=515&lang=es, así como el seminario "Creación, organización y gestión de una biblioteca digital: Sapienza Digital Library (SDL)", http://linhd.uned.es/p/seminario_bibliotecas.

La enseñanza a distancia es, como puede verse, uno de los pilares fundamentales de esta propuesta, por lo que nuestros canales acompañan además a la difusión y a la formación complementaria, como es el caso del Rincón Formativo del LINHD, cuyo canal de YouTube constituye un buen escaparate de la oferta formativa que se viene impartiendo impulsada por nuestro centro: <https://www.youtube.com/channel/UCzPzY-ibt3Nmd0ceU9iF0yQ>.

A esto hay que añadir la oferta de prácticas virtuales a estudiantes de la UNED a través del COIE, gracias a la cual hemos contado ya con 4 estudiantes (Rosa Sebastián, Beatriz Garrido, Laura Ávila y Juan Manuel Vilches), además de un investigador Erasmus extranjero, Andrea Iantorno, de la Università de Viterbo, que realizó un proyecto de edición digital del Cancionero de Gómez Manrique, en colaboración con la Real Biblioteca, siguiendo la tecnología de alineamiento imagen-texto (*text-image alignment*), cuyos resultados pueden verse en http://www.realbiblioteca.es/gomez_manrique/cancionero.html, así como en uno de los artículos que siguen al que nos ocupa.

4.3. DIFUSIÓN

El tercero de los pilares de LINHD es funcionar como centro de información y difusión de las humanidades digitales en español. Para ello, nuestras redes sociales y nuestro blog <http://linhd.uned.es/noticias-y-eventos/> funcionan como eje canalizador de toda la información. Además de ello, hemos de añadir eventos sustanciales que están haciendo del laboratorio un centro de referencia en el ámbito. En octubre de 2015 (5-7) hemos auspiciado el II Congreso Internacional de la Asociación de Humanidades Digitales Hispánicas, www.hdh2015.linhd.es, seguido del EADH Day <http://hdh2015.linhd.es/eadh-day-2015/> (Día internacional de la Asociación de Humanidades Digitales Europea), con más de un centenar de participantes internacionales.

Por otro lado, nos hemos encargado de alojar y organizar el DayofDH2015 (y también el de 2016, que tendrá lugar el 8 de abril) o Día internacional de las Humanidades Digitales <http://dayofdh2015.uned.es/>, por primera vez fuera de USA y en formato bilingüe español-inglés. Se trata de un proyecto impulsado por Centernet, de publicación en comunidad abierta que reúne anualmente a estudiosos interesados en las humanidades digitales de todo el mundo para documentar lo que hacen en un día.



En las relaciones institucionales extrauniversitarias, hemos establecido una colaboración con Medialab Prado <http://medialab-prado.es/>, un centro que aúna cultura ciudadana y tecnología cuyos vínculos temáticos con el LINHD son innegables, pero además cuya aproximación a la sociedad aporta un punto de contacto más con la realidad del usuario no universitario, que nos resulta muy interesante. LINHD ha intercambiado experiencias a raíz de los eventos realizados sobre datos en el marco de las actividades del programa “Ojo al data. Cultura, economía y política de los datos” <http://medialab-prado.es/article/ojoaldata>, en cuyo encuentro y posterior debate participamos. En esta línea, fuimos ponentes invitados en la jornada sobre “Big Data y Humanidades Digitales” en el CCCLab en Barcelona http://www.cccb.org/es/curs_o_conferencia-big_data_en_los_estudios_de_humanidades-46814.

A nivel internacional, desde LINHD patrocinamos y organizamos las I Jornadas de Humanidades Digitales Argentinas del 17 al 19 de noviembre de 2014 en Buenos Aires <http://www.aacademica.com/jornadasaahd>. Además, participamos en el Succeed Interoperability Workshop, en la Haya: <http://blog.kbresearch.nl/2014/11/10/succeed-technical-workshop-on-the-interoperability-of-digitization-platforms/>, y en la Semana de la Ciencia en colaboración con los investigadores de la UPM en una jornada dedicada a métrica y tecnología para escolares de 5.º curso de Primaria <http://filindig.hypotheses.org/208>.

El impacto de estas actividades ha alcanzado medios de impacto internacional en otros ámbitos, como el Blog “Abierto al público” <http://blogs.iadb.org/abierto-al-publico/2015/01/13/la-revolucion-de-los-datos-llega-las-universidades-para-innovar-en-humanidades/>, donde explicamos nuestro proyecto de UNEDATA en un reportaje dedicado sobre LINHD y los datos abiertos en el ámbito universitario hispanohablante.

4.4. SERVICIOS

El cuarto pilar de LINHD lo constituye la oferta de servicios tecnológicos a proyectos de humanidades. En este campo, nos ocupamos de centralizar y ofrecer un servicio de consultoría y asesoramiento a investigadores que deseen orientar nuevos proyectos que incluyan contenidos digitales, así como de mejorar y asesorar proyectos ya existentes en lo que a su implementación tecnológica respecta, velando siempre por la utilización y la difusión de los estándares existentes en los proyectos de Humanidades Digitales y por legitimar las prácticas en Humanidades Digitales en español a nivel mundial. Entre nuestros principales servicios destacan, además de las mencionadas asesoría y consultoría, servicios de alojamiento, mantenimiento, difusión y preservación de proyectos digitales en humanidades, así como diseño de programas formativos específicos para comunidades concretas. Además de los proyectos que ya hemos señalado, no quiero dejar aquí de ofrecer algún ejemplo más de estos servicios prestados dentro de nuestra propia institución, como la realización de la página web de la Revista de filología EPOS con motivo de su 30 aniversario: www.epos.linhd.es.

5. UNA MIRADA HACIA EL FUTURO

La realización de todas estas actividades ha resultado posible gracias a una estructura flexible en la que participa un equipo interdisciplinar que aglutina humanistas digitales, técnicos informáticos y diseñadores, que trabaja en continua colaboración con un comité externo de expertos internacionales que se involucran en mayor o menor medida en función del tipo de proyecto <http://linhd.uned.es/linhd/#quienes-somos>. Solo una estructura de estas características, flexible y adaptable a la innovación y a las necesidades del mercado, es capaz de afrontar una era como la que estamos viviendo en la que la oferta académica ha de adaptarse a las necesidades del usuario y del mercado. Superada la crisis de las Humanidades (tal y como señala el informe de la American Academy (2013)), las Humanidades Digitales son la forma de hacerlo, y gracias a ellas, abrir nuevas vías de investigación en las disciplinas culturales que acerquen la historia, el arte o la literatura al usuario, y además que posibiliten un nuevo acceso al mercado de todo un sector que parecía abocado a no encontrar su hueco en un mercado laboral no docente, y encuentra ahora un amplio campo donde hay necesidad de profesionales en un mundo que en Estados Unidos ya se conoce con la etiqueta de #altAcademy <http://mediacommons.futureofthebook.org/alt-ac/>.

Finalizo este artículo retomando mis palabras del comienzo y volviendo la mirada de nuevo hacia una Europa en el que las grandes infraestructuras digitales son la apuesta de Horizonte 2020, y proyectos como Clarin www.clarin.eu o Dariah www.dariah.eu

constituyen el modelo de infraestructura digital a la que adscribirse. En España, aún estamos lejos de alcanzar los niveles que podemos observar en otros países, pero los últimos años son un valiosísimo botón de muestra para observar el gran potencial que está adquiriendo esta nueva disciplina de la que muchos investigadores hablan y nadie se atreve a redefinir: "Humanidades Digitales". Sea esta nuestra pequeña aportación para añadir una más a las cuentas de testimonios que engarzan este collar, y este número de la revista *Signa*, generosamente ofrecido por su director D. José Romera a las Humanidades Digitales, una grata ocasión para tratar este gran tema en todas sus perspectivas, con un conjunto de trabajos que abarcan desde perspectivas metodológicas y resultados preliminares de proyectos hasta grandes infraestructuras que vienen a englobar todo un ecosistema de posibilidades que puede resumirse dentro de un sintagma compuesto por un nombre y un adjetivo de carácter tradicionalmente opuesto: "Humanidades Digitales".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMERICAN ACADEMY FOR ARTS AND SCIENCES (2013). *The Heart of the Matter. The Humanities and Social Sciences, for a vibrant, competitive, and secure nation*, Cambridge, Massachusetts. <http://www.amacad.org> (Último acceso el 20/09/2015).
- CARUSI, A. & T. REIMER (2010). Virtual Research Environment Collaborative Landscape Study A JISC funded project. Dr.^a Annamaria Carusi (Oxford e-Research Centre, University of Oxford) Dr. Torsten Reimer (Centre for e-Research, King's College London). <http://www.webarchive.org.uk/wayback/archive/20140614205957/http://www.jisc.ac.uk/publications/reports/2010/vrelandscapestudy.aspx> (Último acceso el 20/09/2015).
- CENTERNET. "Resources for Starting and Sustaining Digital Humanities Centers". <http://www.dhcenter.net/resources-for-starting-and-sustaining-dh-centers/> (Último acceso el 20/09/2015).
- FRAISTAT, N. (2012). "The Function of Digital Humanities Centers at the Present Time". En Gold, Matthew K., *Debates in the Digital Humanities*, University of Minnesota Press. <http://dhdebates.gc.cuny.edu/debates/text/23> (Último acceso el 20/09/2015).
- GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA, E. (2013). "Actualidad de las Humanidades Digitales y un ejemplo de ensamblaje poético en la red: *ReMetCa*". *Cuadernos Hispanoamericanos* 761, noviembre, 53-67.
- GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA, E. y RODRÍGUEZ, J. L. (2014-2015). "ReMetCa: A Proposal for Integrating RDBMS and TEI-Verse". *Journal of the Text Encoding Initiative* [Online], Issue 8 - PREVIEW | 2014-2015, Online since 01 January 2015. <http://jtei.revues.org/1274>; DOI: 10.4000/jtei.1274.

- GRAY, D. O. & Walters, S. G. (1998). "Designing Centers: Principles for Effective Organizational Structure". *Managing the Industry/University Cooperative Research Center: A Guide for Directors and Other Stakeholders*. Ohio: Editorial Columbus, Battelle Press.
- MAIRAL, R. y GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA, E. (2015). "La revolución de los datos llega a las universidades para innovar en Humanidades". *Acceso Abierto, Un blog del Banco Interoamericano de Desarrollo para aprender sobre "Open Knowledge" en América Latina y el Caribe*. <http://blogs.iadb.org/abierto-al-publico/2015/01/13/la-revolucion-de-los-datos-llega-las-universidades-para-innovar-en-humanidades/> (Último acceso el 20/09/2015).
- MEIJER, G. (2014). "Open Innovation in our Universities". <http://ec.europa.eu/digital-agenda/en/news/open-innovation-our-universities> (2/04/2014) (Último acceso el 20-09-2015).
- MORETTI, F. (2013). *Distant Reading*. London: Verso.
- SAMPLE, M. (March 26, 2010) "On the Death of the Digital Humanities Center". <http://www.samplereality.com/2010/03/26/on-the-death-of-the-digital-humanities-center/> (Último acceso el 20/09/2015).
- SCHAFFNER, J. & ERWAY, R. (2014). *Does Every Research Library Need a Digital Humanities Center?* Dublin, Ohio: OCLC Research. <http://www.oclc.org/content/dam/research/publications/library/2014/oclcresearch-digital-humanities-center-2014.pdf> (Último acceso el 20/09/2015).
- SPENCE, P. & GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA, E. (22.10.2014). "A historical perspective on the digital humanities in Spain". *H-Soz-Kult*. <http://www.hsozkult.de/text/id/texte-2535> (Último acceso el 20/09/2015).
- TGE Adonis (2011) *Le guide des bonnes pratiques numériques* (2011). <http://www.tge-adonis.fr/ressources/guides> (versión 2, 15 de septiembre).
- ZORICH, D. M. (2008). *A Survey for Digital Humanities Centers in the United States*. Council of Library and Information Resources.

Recibido el 22 de octubre de 2015.

Aceptado el 30 de octubre de 2015.

DE TODO LO VISIBLE Y LO INVISIBLE O VOLVER A PENSAR LA INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES DIGITALES¹

ON WHAT IS VISIBLE AND INVISIBLE OR RETHINKING RESEARCH IN DIGITAL HUMANITIES

Gimena DEL RÍO RIANDE

SECRET-IIBICRIT (CONICET)

gdelrio@conicet.gov.ar

Resumen: ¿Qué significa hacer investigación en Humanidades Digitales? ¿Se trata de crear y ofrecer recursos en abierto para el público académico y/o una serie de interesantes reflexiones teóricas sobre el impacto de lo digital en la investigación? ¿Se trata de ambas cosas, alguna o ninguna? ¿Cómo deberían pensar quienes intervienen hoy en este campo? El artículo busca dar una posible explicación a estas preguntas y propone abrir una reflexión metodológica desde ciertos objetos y conceptos que podrían arrojar luz sobre las posibilidades de trabajo en Humanidades Digitales.

Abstract: What does it mean to do research in Digital Humanities? Is it just about creating and offering online tools or resources for academics and/or some interesting theories and reflections about the digital impact on research? Is it about both, one or any of them? How should digital humanists think? The article aims to find some possible answers to these questions thinking methodologically from certain objects and concepts on how to work on Digital Humanities.

Palabras clave: Tecnología. Mecánica. Interfaz. Matemática. Humanidades.

Key Words: Technology. Mechanics. Interface. Mathematics. Humanities.

¹ Este trabajo se enmarca en los proyectos de investigación *Primera fase de un proyecto de investigación en Humanidades Digitales: estudio, edición y etiquetado de la poesía castellana medieval dialogada (siglos XII-XV) para la Base de Datos Diálogo Medieval* (FONCYT 2013) dirigido por las Dras. Carina Zubillaga y Gimena del Río Riande y *Laboratorio de innovación en Humanidades Digitales: edición digital, datos enlazados y Entorno Virtual de Investigación para el trabajo en Humanidades* (FFI2014-57961-R), dirigido por la Dra. Elena González Blanco-García.

*El Tao que puede llamarse Tao
no es el verdadero Tao.
El nombre que se le puede dar
no es su verdadero nombre.
(Lao Tse, Tao Te King)*

1. ABRIR LA CAJA NEGRA

Con la erudición, claridad y la capacidad de síntesis que caracteriza su trabajo, y siguiendo principalmente la línea de investigación en Arqueología de los Medios², Alejandro Piscitelli (2015) explicaba en “Googlecenrismo, interfases [sic] supuestamente invisibles y crítica política de la red 2.0” cómo estábamos hoy llamados reconstruir el proceso de invisibilización de la interfaz de los ordenadores comenzado hace más de dos décadas. Según el filósofo argentino, habíamos caído en la trampa del alejamiento de los comandos cegados por la metáfora *user-friendly*, en un gesto que solo nos llevaba a desapropiarnos de la máquina como objeto y medio, y a obliterar nuestras capacidades productoras.

Sin duda, este retorno a la materialidad de lo digital es una de las deudas pendientes de la investigación en Humanidades Digitales, y más aún en la que se lleva a cabo en los países de habla hispana³, donde el estudio de la *hipertextualidad* prevaleció por años en pos de un textocentrismo voluble e intangible que no dio lugar al desarrollo de ese punto de inflexión que podríamos denominar *computational thinking* (Wing, 2006)⁴. Es mi intención presentar aquí una serie de ejemplos que, en un cruce de caminos entre la mecánica, el lenguaje de la matemática y el de las humanidades, nos ayude a pensar nuestro trabajo como humanistas digitales y, en última instancia, en un enfoque epistemológico propio para las Humanidades Digitales.

2 Con especial énfasis en el trabajo de Lori Emerson (2014).

3 Nótese que no me baso en una aproximación territorial sino en el uso común de una lengua como instrumento que favorece la circulación, lectura y comprensión de ciertos saberes que así pasan a ser centrales para una comunidad científica, algo que ya propuso Rojas Castro (2013) para las Humanidades Digitales, aunque abordándolas principalmente desde su desarrollo en la Filología en España.

4 Me refiero a una relectura un tanto improductiva de las teorías de Nelson o Vanevar Bush. Remito una vez más a Rojas Castro (2013) para una revisión del tema en ámbito hispánico.

2. LA MECÁNICA Y LA INTERFAZ TANGIBLE

Sociedad y tecnología se moldean mutuamente, como nos recuerda en cada uno de sus trabajos Wiebe Bijker, uno de los fundadores de la Sociología de la Tecnología⁵. Desde este enfoque es claro, por ejemplo, que la invención de la rueda supuso al hombre un salto cuantitativo y cualitativo para su desarrollo en sociedad: la posibilidad de perfeccionar labores y rutinas dentro de su comunidad fue de la mano de un cambio en sus estructuras de pensamiento. Katherine Hayles (2012) lo definió como *technogenesis* y, a pesar de que el término excede el ámbito de lo digital, la autora hasta allí lo extendió para sostener que en la actualidad pensamos en, con, y junto a los medios digitales, y que esta relación —íntima, física— con ellos tiene consecuencias que impactan en lo neurológico, biológico y psicológico, así como otras de tipo social y económico que dan a su vez lugar a cambios institucionales y políticos.

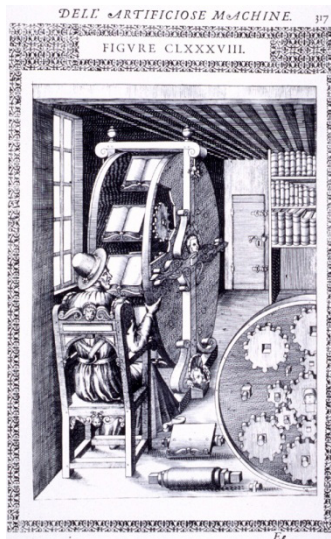
La noción de progreso parece así estamparse en la máquina como ícono dilecto, aunque curiosamente los humanos también se interesaron tempranamente en sus posibilidades en tanto elemento para la diversión y ostentación⁶. Estas máquinas apuntaban a una mimesis completa a través de la reproducción de cualidades y destrezas de nuestro género, y también del elemento físico, algo que una gran parte de los robots actuales han perdido⁷. *Autómatas* es el nombre con el que habitualmente se las conoce, y entre ellas se cuenta la cabeza femenina parlante hecha en cobre en la temprana Edad Media para San Alberto Magno (Marr, 2006: 150), los caballeros de bronce del *Lanzarote del Lago*, los autómatas musicales de ciertas novelas de caballerías como el *Felixmarte de Hircania* (Aguilar Perdomo, 2008: 7, 12), o, entre muchos otros, el conocido como *turco mecánico*, que en el siglo XVIII recorría las ferias de Europa ganando partidas de ajedrez. El *método de construcción* del autómata y sus posibles usos se leen en *Autómata*, tratado de Herón de Alejandría difundido a través diferentes traducciones a lo largo de los siglos XVI y XVII (Aracil, 1998: 37), o en la versión italiana de Gio-Battista Aleotti de 1547 de la *Neumática*, que explica los efectos obtenidos mediante la hidráulica en autómatas que cantan o tocan instrumentos (Aguilar Perdomo, 2008: 4).

5 Desde el fundacional *The Social Construction of Technological Systems. New Directions in the Sociology and History of Technology* (1987).

6 El primer autómata del que se tiene noticia es una estatua del rey Memón de Etiopía. Construida por el inventor egipcio Amenhotep en el año 1500 a. C., emitía sonidos cuando al amanecer la iluminaban los rayos del sol (Aguilar Perdomo, 2008).

7 Piénsese en nuestros coetáneos, los robots de cocina o limpieza. Destaco que en el último congreso de la *Alliance of Digital Humanities Organizations* (ADHO) Genevieve Bell trató el tema de la tecnología del robot y su centralidad en las Humanidades Digitales en su plenaria, aunque partiendo de ejemplos modernos (<http://dh2015.org/keynotes/>).

Resulta interesante el principio constructivo del autómatas, que hace de todo el cuerpo (aparentemente) humano su interfaz, pero que necesita ser previamente programado por un agente externo (humano) para poder operar. Aunque si de ruedas, interfaces y humanidades se trata, nada más justo es pensar en la *bookwheel* del ingeniero italiano Agostino Ramelli, quien superó la noción de hipertexto a finales del siglo XVI cuando diseñó en su *Le diverse et artificiose machine del Capitano Agostino Ramelli* (1588) un aparato que permitía acomodar el mismo o diferentes libros abiertos en una determinada página dentro de una rueda *móvil*. Al girarla, el lector podía ir y volver sobre la o las páginas de su interés cuantas veces quisiera, tal y como hoy en día hace con las ventanas que se abren en los dispositivos electrónicos de lectoescritura.



Le diverse et artificiose machine del Capitano Agostino Ramelli dal Ponte Della Tresia...
París: [Agostino Ramelli], 1588.

Y del siglo XVI solo hay que dar un paso para llegar a 1949 y a la enciclopedia mecánica inventada por la maestra de escuela ferrolense Ángela Ruiz Robles. En un formato laptop vertical este libro mecánico hacía que los niños en edad escolar interactuaran físicamente con él activando, mediante pulsadores o botones, distintos textos. Es justicia decir aquí que, a diferencia del invento de Ramelli, la enciclopedia fue patentada por su creadora y de ella llegó a hacerse un primer prototipo⁸.

8 Doña Ángela buscaba alivianar la carga en libros que los niños llevaban a la escuela. Su enciclopedia mecánica no está lejos de las ideas y posibilidades de almacenamiento y consulta que hoy día ofrecen los dispositivos digitales. En el año 2014 la Fundación Telefónica rescató del injusto olvido la figura de esta visionaria maestra de escuela y le dedicó una exposición. Una visita virtual en <http://espacio.fundaciontelefonica.com/la-enciclopedia-mecanica-de-dona-angelita/>.



Prototipo de la enciclopedia mecánica de Ángela Ruiz Robles.

Los ejemplos solo buscan traer de regreso, a modo de *anagnórisis*, a la máquina y su interfaz para entender cuánto nos definen los objetos a los llamados humanistas digitales; y también la tecnología, esa presencia invisible que nos permite dar vida a las cosas y reflexionar sobre sus usos⁹.

3. EN EL PRINCIPIO FUE LA TECNOLOGÍA

En un número especial de la revista *Janus* dedicado a las Humanidades Digitales, Álvaro Baraibar (2014:7-16) apelaba a estas en tanto posibilitadoras de nuevos modos de trabajo intelectual y humano. Decía entonces que:

(...) en su diversidad temática, metodológica y de todo género, [las Humanidades Digitales] representan la oportunidad y la necesidad de trabajar y de avanzar en colaboración con otros colegas —superando el tradicional carácter individual e individualista de la investigación en Humanidades—, pero también y de una forma especialmente interesante, con profesionales de disciplinas cercanas como son la Comunicación, la Biblioteconomía, la Archivística, la curación de contenidos, la gestión cultural o la gestión del conocimiento, entre otras, siempre con la aplicación de las nuevas tecnologías como elemento protagonista e hilo conductor (Baraibar, 2014: 8) (el énfasis es mío).

9 Autómatas para el canto y la diversión en palacio o para servir la mesa, dispositivos para potenciar el placer de la lectura o el aprendizaje. John Unsworth lo explicita claramente desde la idea de *herramienta* en *What is Humanities Computing and what is not?* (2002), cuando afirma que: “(...) it is important to distinguish a tool from the various uses that can be made of it, if for no other reason than to evaluate the effectiveness of the tool for different purposes”.

Es interesante notar que el investigador usaba en su trabajo el término *nuevas tecnologías* como sinónimo del elemento digital añadido a la investigación en Humanidades. Este uso no supone una novedad en el texto de Baraibar sino que, en ámbito hispánico *nuevas tecnologías* fue el modo en el que durante mucho tiempo se nombró en textos académicos y proyectos de investigación (principalmente españoles) al cruce entre alguna disciplina humanística y diferentes herramientas digitales.

Si bien este uso apunta a una aproximación con la ciencia, es de notar que la primera aparición del término *tecnología* en español se documenta, paradójicamente, en un texto fundacional para la Filología. Se trata de las cartas que el abad Juan Andrés le escribe a su hermano Carlos en su viaje de estudios por Italia hacia 1793. Juan Andrés entiende que, dada la etimología de su nombre, la cátedra de tecnología que un día descubre en la universidad debe “versar sobre las artes” (CORDE, *tecnología*). Más de medio siglo después, en 1853, la palabra entra al *Diccionario Nacional* o *Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española* (1846-47) de Ramón Joaquín Domínguez, y se define allí como “Tratado de las artes en general” (NTLLE, *tecnología*). Apenas en el actual *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* el sentido de *tecnología* se expande al ámbito de la ciencia:

1. f. Conjunto de teorías y de técnicas que permiten el aprovechamiento práctico del conocimiento científico.

2. f. Tratado de los términos técnicos.

3. f. Lenguaje propio de una ciencia o de un arte (DRAE, *tecnología*).

Esta ampliación en la semántica del término es la que parece desprenderse desde finales de los años noventa en el compuesto *nuevas tecnologías*¹⁰. Bien es verdad que mucho antes Francisco A. Marcos Marín (1986) había empezado a hablar con mucha más precisión de “metodología informática” en la revista *Incipit*, tema que desarrollaría con mayor profundidad ocho años más tarde cuando publicó en España el primer tratado sobre la aplicación de la tecnología a la investigación en Humanidades, *Informática y Humanidades* (1994)¹¹. Su abordaje abriría el camino a las bodas entre la Informática y la Filología (con especial atención a la Crítica Textual) en España, y el testigo sería

10 Una búsqueda general en el repositorio Dialnet (<http://dialnet.unirioja.es/>) arroja interesantes resultados para el uso de este término compuesto desde el año 2004 en diferentes disciplinas humanísticas, desde la Psicología, pasando por las Ciencias Sociales, hasta llegar a la Filología, aunque en los medios de comunicación viniese ya utilizándose desde el año 1997 en diferentes periódicos mexicanos y colombianos (CREA, *tecnologías*). Repárese en su uso, por ejemplo, en artículos y títulos de materias dictados por José Manuel Lucía Megías (<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/romanica/lucia.htm>).

11 Le seguiría *El comentario filológico con apoyo informático* (1996).

rápidamente recogido por por otros investigadores interesados en ese momento en el campo de la edición como José Manuel Lucía Megías (1998)¹², pero, evidentemente, la introducción práctica de lo informático aplicado principalmente a la Filología no resultaba una estrategia inclusiva afín a la mayor parte de las disciplinas humanísticas y sus intereses¹³.

No es mi intención ofrecer aquí una historia del desarrollo de las Humanidades Digitales hispánicas a través del uso de una terminología particular, mas sí me interesa notar que un compuesto bastante centrado en lo técnico como *Informática Humanística* (*Humanist Computing*) apenas hoció en el ámbito académico de habla hispana, perdiendo el pulso ante términos más abarcativos como *Nuevas Tecnologías* y, finalmente, *Humanidades Digitales*¹⁴. Me detengo en este dato únicamente porque no creo que esta elección haya sido aleatoria o arbitraria, sino que da buena cuenta de que mucho tiempo había pasado entre 1965-1966, fecha del congreso *Computers for the Humanities?* celebrado en la Universidad de Yale y de la publicación de la primera revista académica — también norteamericana— sobre el tema, *Computers and the Humanities*, y la recepción del término *Humanities Computing* a mediados de la década de 1980 en España¹⁵. Un término más conceptual, y abarcativo, aunque de escaso uso en el ámbito anglosajón para referir al encuentro de las disciplinas humanísticas y lo digital, *new technologies*, se había impuesto por completo en el nuevo milenio. Así y todo, *nuevas tecnologías* nunca pudo definir su concepto de tecnología y apenas sigue hoy apuntando a una serie de casos de estudio o reflexiones teóricas desmarcadas del contexto de surgimiento del término (en sus *por qué* y sus *para qué*) y carentes de un lenguaje que las identificara con claridad¹⁶.

12 La bibliografía del autor sobre este tema es profusa. Remito a su entrada personal en *Wikipedia* para un acercamiento a sus trabajos.

13 Como botón de muestra, piénsese en la poca productividad de los citados *metodología informática o informática humanística* para trabajos como los de Romera Castillo y su grupo de investigación (solo por nombrar unos pocos, 2008a, 2008b, 2010). En ellos se hace un uso de las posibilidades de lo digital aplicado a los estudios sobre el teatro en España desde un lugar más amplio y teórico.

14 Tal vez por ello el libro de Estelle Irizarry (1997), *Informática y literatura: análisis de textos hispánicos*, pasó bastante desapercibido en su momento. La etapa Humanidades Digitales parece quedar oficial y legalmente inaugurada en España en el año 2012 en las *Jornadas de Humanidades Digitales* celebradas en la Universidad Miguel Hernández (29-30 de noviembre) y en las que se fundaría la asociación *Humanidades Digitales Hispánicas* (HDH).

15 A pesar de que *Humanist Computing* resulta hoy para la mayor parte de los académicos un término bastante obsoleto, algunos aseguran que la Informática Humanística es uno de los modos en los que se materializan las Humanidades Digitales: "Digital Humanities would necessarily include humanities computing with its focus on 'the instrumental, methodological, textual and digitalized'" (Svensson, 2009: 56).

16 Entre los pocos ejemplos, el más relevante puede ser el elegido para dar nombre a un congreso celebrado en 2001 en la University College of London, *New Technologies for the Arts and Humanities Conference* (<http://www.ucl.ac.uk/newtechnologies/>). Cabe agregar a lo dicho que Dialnet nuevamente nos ofrece una extensa

Sin entrar en el debate sobre qué son las Humanidades Digitales para los humanos y humanistas de los distintos hemisferios y continentes (Río Riande, 2014, 2015), me interesa poner de manifiesto aquí el acto de clausura de experiencias al que las academias norteamericanas y europeas están asistiendo en este momento a través del establecimiento cada vez más sólido de las carreras de posgrado en Humanidades Digitales y centros de investigación (González-Blanco García, 2013: 53-67) y que representa claramente el positivista *Defining Digital Humanities. A reader* (Terras, Nyhan y Vanhoutte, 2013). Centrado en un enfoque norteamericano-norteyuropeo y haciendo uso del inglés como *lingua franca*, esta publicación —o recopilación de las publicaciones más relevantes y/o populares sobre Humanidades Digitales de los últimos años— termina de sentar, en lengua inglesa, casi diez años después del iniciático *A Companion to Digital Humanities* de Susan Schreibman, Ray Siemens y John Unsworth (2004), las bases académicas de las Digital Humanities¹⁷. A través de sus páginas cualquier lector con capacidad comprensiva del inglés se entera que las Humanidades Digitales ya han sido definidas desde una variada cantidad de universidades no-hispanas. Detenido aquí el debate sobre la inclusión-exclusión de *otras* Humanidades Digitales, añado que, a excepción del trabajo de Edward Vanhoutte (2013: 119-157), *Defining...* olvida remarcar la importancia de la presencia de las máquinas, del software y de la tecnología que hasta el momento los humanistas debieron implementar para trabajar con estos¹⁸.

De algún modo, una genealogía de los *qué*, los *por qué* y *para qué* sobre la tecnología de las máquinas y el software se percibe como la deuda pendiente de las Humanidades Digitales globales (no solo hispánicas) y deja a la luz la brecha que las ha comenzado a alejar cada vez más de los *Media Studies*¹⁹. Así, si bien las primitivas Humanidades Digitales hispánicas se caracterizaron por su indefinición en un término que nunca acabó de dar cuenta de su sentido primigenio (que empezó en las artes y se clausuró en las ciencias), las *Digital Humanities* en su definiciones para el mundo poco han contribuido a la comprensión de su *techné*.

cantidad de resultados para una búsqueda avanzada con los términos *nuevas tecnologías* e *hipertexto*. Evidentemente, la reflexión teórica sobre el maridaje de lo digital y lo humanístico se apoyó en el concepto *nuevas tecnologías*.

- 17 Destaco otros tres grandes volúmenes que, desde distintos lugares, colaboraron con la definición de las Digital Humanities: *Debates in the Digital Humanities* (Gold, 2012), *Digital_Humanities* (Burdik, Drucker et al., 2012), *Understanding Digital Humanities* (Berry, 2012).
- 18 Creo que es por ello que no considero pertinente ensayar una nueva definición de Humanidades Digitales, siguiendo, de algún modo, a Fred Gibbs (2011), quien en la entrada *Digital Humanities Definitions by Type* de su blog resalta con ironía: “[i]f there are two things that academia doesn't need, they are another book about Darwin and another blog post about defining the digital humanities”.
- 19 Son más que provechosas la entrada *It's Not Digital Humanities – it's Media Studies* en el blog de Lori Emerson y la entrevista a Wolfgang Ernst (<http://loriemerson.net/2013/02/09/its-not-digital-humanities-its-media-studies/>).

4. LAS HUMANIDADES DIGITALES ENTENDIDAS DESDE LA CIENCIA POÉTICA DE ADA LOVELACE

Resulta cada vez más evidente que una de las claves para entender lo que el siglo XXI nos está poniendo ante los ojos es retroceder hasta el siglo XIX y revisar la explosión de grandes datos a las que los humanistas decimonónicos debieron enfrentarse. Como bien indican Robertson y Travaglia (2015): “Two centuries after the first big data revolution, many of the problems and their solutions persist down to the present era”. A comienzos de esa centuria de grandes datos y voluntad de sistematización surge una figura imprescindible para comprender las Humanidades Digitales: Augusta Ada King, Condesa de Lovelace hija de Lord Byron (1815-1852)²⁰. Matemática, analista metafísica (en sus propias palabras), escritora, Ada es considerada hoy la primera persona que escribió un programa para una máquina²¹. Pero la hija de Byron es también la primera que pensó en la tecnología de una máquina más allá de sus posibilidades de desarrollo en el ámbito de la ciencia. Sus notas a la traducción al inglés de las *Notions sur la machine analytique de Charles Babbage*, un informe realizado por Luigi Federico Menabrea (1842) sobre las disertaciones de Babbage, constituyen una perfecta teorización sobre cómo la tecnología computacional podía superar la instancia del pensamiento numérico y, a través de una máquinas, aplicarse sobre múltiples objetos.

Tanto a Ada, traductora y anotadora de la obra de Babagge, como a Menabrea le interesaban llegar un mejor y más amplio aprovechamiento del pensamiento matemático como razonamiento. Decía así el matemático italiano:

Those labours which belong to the various branches of the mathematical sciences, although on first consideration they seem to be the exclusive province of intellect, may, nevertheless, be divided into two distinct sections; one of which may be called the mechanical, because it is subjected to precise and invariable laws, that are capable of being expressed by means of the operations of matter; while the other, demanding the intervention of reasoning, belongs more specially to the domain of the understanding (Menabrea, 1842).

Pero Ada superaría las abstracciones de Menabrea al no solo comprender que el razonamiento abstracto podía superar al pensamiento matemático, y que así el *analytical*

20 Essinger (2014) ofrece un muy buen trabajo sobre la autora, aunque la bibliografía sobre la vida de Ada Augusta y su relevancia para el desarrollo de las computadoras tal y como las entendemos hoy es profusa, no así desde el abordaje de las Humanidades Digitales.

21 Envío al interesantísimo proyecto *Finding Ada* (<http://findingada.com/>) ideado por Suw Charman-Anderson, que todos los 13 de octubre une tecnología, programación y cuestiones de género celebrando a Ada.

engine podía predecir respuestas (Nota G), sino que pondría un gran ejemplo, muy útil para entender la relación de los humanistas con la tecnología de los ordenadores, al sostener que los algoritmos del *analytical engine* podían trabajar en la composición automática de música (Nota A):

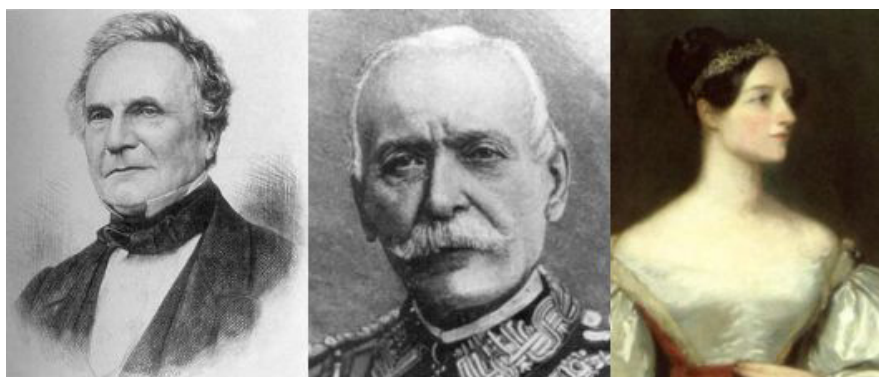
The operating mechanism can even be thrown into action independently of any object to operate upon (*although of course no result could then be developed*). Again, it might act upon other things besides number, were objects found whose mutual fundamental relations could be expressed by those of the abstract science of operations, and which should be also susceptible of adaptations to the action of the operating notation and mechanism of the engine. Supposing, for instance, that the fundamental relations of pitched sounds in the science of harmony and of musical composition were susceptible of such expression and adaptations, the engine might compose elaborate and scientific pieces of music of any degree of complexity or extent (Menabrea, 1842) (el énfasis es mío).

Resalto que la condesa de Lovelace había llegado hasta este lugar desde la materialidad del *analytical engine* de Babbage, como calculadora mecánica programable con una memoria para 1.000 números de 50 dígitos que utilizaba tarjetas perforadas para la entrada de instrucciones, para el *input* y *output* de datos y su almacenamiento. Desde esta intersección, las notas de Ada completan y llenan de sentido el análisis de Menabrea sobre la máquina de Babbage y nos aportan una precisa mirada sobre la tecnología, el lenguaje de la máquina y sus usos:

Those who view mathematical science, not merely as a vast body of abstract and immutable truths, whose intrinsic beauty, symmetry and logical completeness, when regarded in their connexion [sic] together as a whole, entitle them to a prominent place in the interest of all profound and logical minds, but as possessing a yet deeper interest for the human race, when it is remembered that this science constitutes the language through which alone we can adequately express the great facts of the natural world, and those unceasing changes of mutual relationship which, visibly or invisibly, consciously or unconsciously to our immediate physical perceptions, are interminably going on in the agencies of the creation we live amidst (...) (Menabrea, 1842).

Si bien las ideas de Lovelace encontraron su lugar en la Informática moderna a través de la lectura que Alan Turing hizo de sus notas, el abordaje de la hija de Lord Byron, a través de lo que ella llamaba *poetical science* y definiéndose a sí misma como *analyst*

metaphysician (Toole, 1998) resulta iluminador para esos seres mixtos (tanto como los autómatas o como la *poetical science*) que son los humanistas digitales. En primer lugar, se trata de un trabajo colectivo e híbrido, se trata de pensar con otros (Ada con Menabrea, Ada con Babbage), y no se trata de hacer algo completamente nuevo ni de construir máquinas sino recuperarlas desde la humanidades (como *poetical science* que sirve a la música o la construcción de autómatas) y dotarlas de verdadero sentido en la investigación, más allá de lo instrumental, lejos de la teorización desenmarcada de un texto que desconoce sus algoritmos.



Charles Babbage-Luigi Federico Menabrea-Ada Lovelace.

5. CONCLUSIONES

Recuperar la cercanía con los objetos que hacen a la investigación es una tarea que las Humanidades Digitales deben emprender con el fin de potenciar su capacidad productora y de escapar a una genealogía que solo las ata a una serie de disciplinas académicas (y tal vez unos nombres y metodologías, en palabras de Alvarado, 2011) que la definen. Esta centralidad de la máquina no necesariamente implica el desarrollo de competencias relacionadas con la programación sino más bien con la capacidad de pensar en cuáles son las categorías y metodologías de la programación y la construcción del conocimiento que interesan a un humanista digital para desarrollar su *computational thinking* (Wing, 2006). En ese lugar de intersección está la tecnología entendida como lenguaje propio de las Humanidades Digitales. El ejemplo de la decimonónica Ada Lovelace resulta de una actualidad inaudita, al poner de relieve la reflexión matemática y humanística con relación al funcionamiento y las posibilidades de las máquinas más allá de las disciplinas. Las Humanidades Digitales deberían en esta intersección revisar la potencialidad de su *poetical science*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR PERDOMO, M.^a del R. (2008). "Artificio, maravilla y técnica. Hacia una tipología de los autómatas en los libros de caballerías". En *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, J. M. Lucía Megías - M. C. Marín Pina (eds.), 15-42. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- ALVARADO, R. (2011). "The Digital Humanities Situation". En *The Transducer*. <http://transducer.ontoligent.com/?p=717> [02/07/2015].
- ARACIL, A. (1998). *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Cátedra.
- BARAIBAR, Á. (2014). "Las Humanidades Digitales desde sus centros y periferias". En *Humanidades Digitales: una aproximación transdisciplinar*, A. Baraibar (ed.). Janus. Anexo 2, 7-16.
- BERRY, DAVID. M. (2012). *Understanding Digital Humanities*. New York: Palgrave Connect.
- BIJKER, W. E.; HUGHES, T. P. & PINCH, Tr. (eds.) (1987). *The Social Construction of Technological Systems. New Directions in the Sociology and History of Technology*. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press.
- BURDICK, A; DRUCKER; LUNENFELD P; PRESSNER, T.; SCHNAPP, J. (2012). *Digital Humanities*. Massachusetts: MIT Press.
- EMERSON, L. (2014). *Reading Writing Interfaces: from the Digital to the Bookbound*. Minneapolis: Minnesota University Press (Electronic Mediations Series).
- ESSINGER, J. (2014). *Ada's algorithm: How Lord Byron's daughter Ada Lovelace launched the digital age*. Brooklyn-London: Melville House Publishing.
- GIBBS, F. (2011). "Digital Humanities Definitions by Type". En *Fredgibbs*. <http://fredgibbs.net/posts/post/digital-humanities-definitions-by-type/> [02/07/2015].
- GOLD, M. (2012). *Debates in the Digital Humanities*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA, E. (2013). "Actualidad de las Humanidades Digitales y un ejemplo de ensamblaje poético en la red: *ReMetCa*". *Cuadernos Hispanoamericanos* 761, noviembre, 53-67.
- IRIZARRY, E. (1997). *Informática y literatura: análisis de textos hispánicos*. Barcelona: Proyecto A Ediciones.
- HAYLES, K. (2012). *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago: The University of Chicago.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. (1998). "Editar en Internet (che quanto piace il mondo è breve sogno)". *Incipit* XVIII, 1-40.
- MARCOS MARÍN, F. (1986). "Metodología informática para la edición de textos". *Incipit* 6, 185-197.

- _____. (1994). *Informática y Humanidades*. Madrid: Gredos, Grandes Manuales.
- _____. (1996). *El comentario filológico con apoyo informático*. Madrid: Síntesis.
- MARR, A. (2006). "Gentile curiosità: Gonder-working and the Culture or Automata in the late Renaissance". En *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, R. Evans y A. Marr (eds.), 149-170. Aldershot: Ashgate Publishing.
- MENABREA, L. (1842). *Sketch of the Analytical Engine. Invented by Charles Babbage. By L. F. Menabrea of Turin, Officer of the Military Engineers. With notes upon the Memoir by the Translator Ada Augusta, Countess of Lovelace*. Bibliothèque Universelle de Genève, 82 (también en <http://www.fourmilab.ch/babbage/sketch.html>) [02/07/2015].
- PISCITELLI, A. (2015). "Googlecentrismo, interfases supuestamente invisibles y crítica política de la red 2.0". *Cátedra Datos*. <http://catedradatos.com.ar/2015/01/googlecentrismo-interfases-supuestamente-invisibles-y-critica-politica-de-la-red-2-0/> [01/07/2015].
- RAMELLI, A. (1588). *Le diverse et artificiose machine del Capitano Agostino Ramelli dal Ponte Della Tresia...* París: [Agostino Ramelli] (también en <http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHODOCUView?mode=imagepath&url=/permanent/library/A0QMGXBK/pageimg>) [03/07/2015].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Banco de datos (CORDE)* [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <http://www.rae.es> [03/07/2015].
- _____. *Banco de datos (CREA)* [en línea]. *Corpus de referencia del español actual*. <http://www.rae.es> [03/07/2015].
- _____. *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)* [en línea]. <http://dle.rae.es/> [03/07/2015].
- _____. *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. <http://ntlle.rae.es/> [03/07/2015].
- RÍO RIANDE, Gimena del (2014). "¿De qué hablamos cuando hablamos de Humanidades Digitales?". En *Humanidades Digitales en Argentina. Culturas, Tecnologías, Saberes* (en prensa).
- _____. (2015). "¿De qué hablamos cuando hablamos de Humanidades Digitales II?" *Docentes en línea*. <http://blogs.unlp.edu.ar/didacticaytic/2015/05/04/de-que-hablamos-cuando-hablamos-de-humanidades-digitales/> [02/07/2015].
- ROBERTSON, H. & TRAVAGLIA, J. (2015). "Big data problems we face today can be traced to the social ordering practices of the 19th century", <http://blogs.lse.ac.uk/impactofsocialsciences/2015/10/13/ideological-inheritances-in-the-data-revolution/> [03/07/2015].
- ROJAS CASTRO, A. (2013). "El mapa y el territorio. Una aproximación histórico-bibliográfica a la emergencia de las Humanidades Digitales en España". *Caracteres* 2, 10-53 (también en http://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/21500/Rojas_Castro_A_Caracteres_2013_2.pdf?sequence=1) [03/07/2015].

- ROMERA CASTILLO, J. (2008a). "Hacia un estado de la cuestión sobre teatro y nuevas tecnologías en España". *Signa* 17, 17-28 (también en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/56814067650125008921457/029455.pdf?incr=1>) [01/07/2015].
- _____. (2008b). "Investigación y difusión de la literatura y el teatro en relación con las nuevas tecnologías: algunos ejemplos publicados en castellano en España". En *Literaturas del texto al hipertexto*, D. Romero López y A. Sanz Cabrerizo (eds.), 71-99. Barcelona: Anthropos.
- _____. (2010). "Literatura, teatro y nuevas tecnologías: investigaciones en el SELITEN@T (España)". *Epos XXVI*, 409-420 (también en http://congresosdelalengua.es/valparaiso/ponencias/lengua_comunicacion/romera_jose.htm) [01/07/2015].
- SCHREIBMAN, S., SIEMENS, R & UNSWORTH, J. (eds.) (2004). *A companion to Digital Humanities*. Oxford: Blackwell. (también en <http://www.digitalhumanities.org/companion/>) [01/07/2015].
- SVENSSON, P. (2009). "Humanities Computing as Digital Humanities". *Digital Humanities Quarterly* 3, 3 (también en <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/3/3/000065/000065.html>) [03/07/2015].
- TERRAS, M.; NYHAN, J. & VANHOUTTE, E. (eds.) (2013). *Defining Digital Humanities. A Reader*. Farnham: Ashgate Publishing.
- TOOLE, B. A. (1998). *Ada, the Enchantress of Numbers: Prophet of the Computer Age*. Mill Valley, CA: Strawberry Press.
- UNSWORTH, J. (2002). *What is Humanities Computing and what is not?* <http://computerphilologie.uni-muenchen.de/jg02/unsworth.html> [01/07/2015].
- VANHOUTTE, E. (2013). "The Gates of Hell. History and Definition of Digital | Humanities | Computing". En *Defining Digital Humanities. A Reader*, M. Terras, J. Nyhan, J. & E. Vanhoutte (eds.), 119-156. Farnham: Ashgate Publishing.
- WING, J. M. (2006). "Computational thinking". *Communications of the ACM* 49.3, 33-35 (también en <https://www.cs.cmu.edu/~15110-s13/Wing06-ct.pdf>) [01/07/2015].

Recibido el 23 de octubre de 2015.

Aceptado el 30 de octubre de 2015.

AGREGACIÓN DE LOS DATOS PARA VINCULAR SOCIAL EN LAS HUMANIDADES Y ARTES CREATIVAS: LA *HUMANITIES NETWORKED INFRASTRUCTURE (HUNI)*

AGGREGATING DATA FOR SOCIAL LINKING IN THE HUMANITIES AND CREATIVE ARTS: THE *HUMANITIES NETWORKED INFRASTRUCTURE (HUNI)*

Toby BURROWS

King's College London, and University of Western Australia
toby.burrows@kcl.ac.uk

Deb VERHOEVEN

Deakin University
deb.verhoeven@deakin.edu.au

Resumen: Este documento informa sobre el desarrollo de la *Humanities Networked Infrastructure (HuNI)*, un servicio que agrega datos de treinta bases de datos de Australia y los pone a disposición por los investigadores a través de las humanidades y las artes creativas. Se discuten los métodos utilizados para datos agregados, así como el marco conceptual que ha dado forma al diseño del modelo de datos de HuNI. Dos de las principales funciones disponibles para los usuarios de HuNI – la construcción de colecciones y la creación de vínculos – se discuten, junto con sus fundamentos de diseño.

Abstract: This paper reports on the development of the *Humanities Networked Infrastructure (HuNI)*, a service which aggregates data from thirty Australian data sources and makes them available for use by researchers across the humanities and creative arts, and more widely by the general public. We discuss the methods used by HuNI to aggregate data, as well as the conceptual framework which has shaped the design of HuNI's Data Model around six core entity types. Two of the key functions available to users of HuNI – building collections and creating links – are discussed, together with their design rationale.

Palabras clave: Agregación de datos. Humanidades. Artes creativas. Vinculación social.

Key Words: Data aggregation. Humanities. Creative arts. Social linking.

0. INTRODUCTION

The Humanities Networked Infrastructure (HuNI)¹ is one of the Virtual Laboratories developed with funding from the Australian Government's NeCTAR (National e-Research Collaboration Tools and Resources) programme². The general parameters for these Virtual Laboratories were defined by NeCTAR. They focused on integrating existing e-research capabilities (tools, data and resources), supporting data-centred research workflows, and building virtual research communities to address existing well-defined research problems. This framework was designed with *big science* in mind; other Virtual Laboratories were funded in areas like climate science, geophysics, astronomy, genomics, characterisation and marine science.

The *data-centred* nature of the framework presented a challenge for the humanities research community. It was clear that NeCTAR expected something more than a service built around a collection of digital images or digital texts; a digital library or a *Europeana*-type service was not what was envisaged. To address this, the HuNI consortium developed and applied a definition of *data* which would be relevant to a wide range of humanities researchers and which would also meet NeCTAR's expectations.

In the humanities, *data* is a term that is not always well understood or agreed upon (Burrows, 2011). Collections of source material, whether physical or digital, are often described as *humanities data* (Borgman, 2007: 215-217), usually accompanied by *metadata* descriptions of these sources. HuNI has taken a different approach to defining data. For HuNI, *humanities data* consists primarily of the *semantic entities* referenced by the products of the humanities research process, whether these be books, articles, artworks, annotations, tags, reviews, ratings or other types of content. HuNI is not a collection of digital texts or images, nor is it built around catalogue records for these kinds of resources. Instead, HuNI focuses on the people, places, events and concepts referenced and discussed by humanities researchers.

What this means in practice is that HuNI does not contain a comprehensive catalogue-style record for a book like Richard Flanagan's *The Narrow Road to the Deep North* or for a movie like Baz Luhrmann's *Australia*. Instead of combining information into one record about the people involved with these works (authors, directors, actors, producers), their titles, their themes, and their locations, HuNI separates these out into individual entity records. There are individual entities for Flanagan, Luhrmann, Hugh Jackman, Nicole Kidman, *Australia*, *The Narrow Road to the Deep North*, and so on. This approach was taken because these entities (and the relationships between them) are fundamentally what humanities researchers want to discuss, analyse and talk about.

¹ <http://huni.net.au>.

² <http://nectar.org.au>.

The user community for HuNI is, effectively, the entire range of humanities and creative arts researchers in Australia and beyond (and is envisaged as extending to include non-specialist researchers). This was reflected in the composition of the various project teams and working groups, as well as in the disparate sources of data (discussed below). Thirteen different institutions actively contributed to the project – including universities, government institutes, and e-research service providers. HuNI is consciously designed to bridge the gap between cultural heritage institutions, academic researchers, and the wider community. The design and testing groups during the project included people from all of these sectors.

1. DATA AGGREGATION

Thirty different humanities datasets have been incorporated into HuNI. The data in some of these services conform to standard schemas, but many use their own customized format (as shown in Table 1 below). A wide range of disciplines within the humanities and creative arts are covered, including history, literature, performing arts, art and design, biography, and media studies.

Table 1: List of HuNI Data Sources

Data Set	Schema	Data Type	Custodian or Owner
Australian Dictionary of Biography (ADB)	EAC-CPF	Biography	Australian National University
AusStage	Custom	Performance	Consortium led by Flinders University
AUSTRALANG	Custom	Linguistic	AIATSIS
Mura	Custom	Language	AIATSIS
AustLit	FRBR-derived	Literature	Consortium led by University of Queensland
Design and Art Australia Online (DAAO)	EAC-CPF	Biography	Consortium led by University of New South Wales
Bonza	Custom	Cinema and TV	Deakin University
CAARP	Custom	Cinema	Consortium led by Deakin University
Dictionary of Sydney	Custom	History, Geography	Consortium led by Dictionary of Sydney Trust
PARADISEC	OLAC / RIF-CS	Linguistics	Consortium led by University of Sydney
Media Archives Project	Dublin Core	Media Industry	Macquarie University
Australian Media History Database	Custom	Media Industry	Macquarie University

Data Set	Schema	Data Type	Custodian or Owner
Encyclopedia of Australian Science	E A C - C P F (beta)	Biography	University of Melbourne
Saulwick Polls	Custom	Social Science, Politics	University of Melbourne
Find and Connect Australia (8 data sets)	Custom	Child Welfare	Consortium led by University of Melbourne
Australian Women's Register	EAC-CPF	Women	Consortium led by University of Melbourne
eMelbourne: the Encyclopedia of Melbourne	Custom	Melbourne	Consortium led by University of Melbourne
eGold: Electronic Encyclopedia of Gold in Australia	Custom	Gold Mining	Consortium led by University of Melbourne
Wallaby Club	Custom	History	University of Melbourne
Obituaries Australia	Custom	Biography	Australian National University
Circus Oz Living Archive Video Collection	Custom	Circus	RMIT University
Australian Film Institute Research Collection	Custom	Cinema and TV documentation	RMIT University

HuNI harvests records from these sources in both XML and non-XML formats. But HuNI does not aggregate the incoming records by normalizing or mapping them to a uniform schema, as services like *Europeana* do. HuNI is not a *union catalogue* of humanities database records. Instead, the incoming harvested records are parsed to identify their primary entity type. They are then mapped to one of the six core entities in the HuNI Data Model: Person, Organization, Event, Work, Place, and Concept. This positions HuNI somewhere between a *data warehouse* in which the incoming data are first cleaned and organised into a consistent schema and a *data lake* in which the incoming data are ingested in their raw form and the responsibility for making sense of the data lies entirely with the end user.

The initial plan for HuNI envisaged that all the incoming data would be mapped to a detailed and sophisticated ontology – assembled from such sources as CIDOC-CRM (Comité International pour la Documentation – Conceptual Reference Model), FOAF (Friend of a Friend) and FRBR-OO (Functional Requirements for Bibliographic Records – Object Oriented). This approach was abandoned after fundamental conceptual and ethical difficulties were identified with it (Burrows, 2014). The HuNI team felt that it was inappropriate to attempt to impose a single, unified, complete ontological perspective across disciplines which have very different (and yet overlapping) approaches to

categorization and knowledge representation. It was also decided that, as HuNI's purpose was not to replace the underlying datasets, any modelling of the data in HuNI did not need to cover comprehensively everything represented in the contributing services. And finally, as one of HuNI's key rationales was to encourage interdisciplinary understanding in humanities research, a Domain-Driven Design (DDD) process based on the recognition and preservation of *bounded contexts* (in this case scholarly disciplines) was also deemed suitable (Evans, 2004).

Instead, the HuNI team preferred to use a very generic categorization, with the aim of acknowledging disciplinary perspectives while providing a level of interoperability between them. As a result, the HuNI Data Model is deliberately restricted to six core entities, defined as follows. This Data Model was derived from a thorough analysis of the types of entities present in the source datasets, in order to identify the generic common ground between them.

Table 2: HuNI Data Model: Core Entity Types

Entity Type	Definition
PERSON	A natural person
ORGANISATION	A company, club, trust, gallery, political party, etc.
WORK	A cultural artefact created by someone, which has some existence in its own right, either physical or digital
PLACE	A real, spatial location
EVENT	An activity that occurs in space and time and may involve people, organisations, places, works, etc.
CONCEPT	Something whose existence is primarily mental

As of February 2015, HuNI contained more than 741,000 entities, categorized as follows:

- Concept (5,965)
- Event (74,016)
- Organization (44,809)
- Person (284,912)
- Place (10,611)
- Work (321,017)

The content of HuNI will continue to expand during 2015 as a result of ongoing uploads from the source datasets. A major new additional source of content will be supplied by another NeCTAR-funded project. In collaboration with another NeCTAR

Virtual Laboratory – Alveo: the Virtual Laboratory for Human Communication Science³ – HuNI plans to ingest entity references from the Trove digitized newspaper collection. Developed and maintained by the National Library of Australia, this collection contains more than 15.7 million page images, and accompanying OCR files, containing 150 million articles from Australian newspapers published between 1803 and 1954.⁴

No relationships between entities are imported or inferred as part of the HuNI ingest process. Initially, this was partly the result of constraints imposed by the project's timelines and resources. But there was also a conceptual reason behind this decision: inferring and creating relationships in HuNI between entities from different data sources would again be imposing an unwarranted *supra-disciplinary* perspective on disparate data. Relationships recorded in a single incoming record from a single data source can still be replicated between the resulting HuNI entities without distorting the disciplinary perspective inherent in the original data.

A deliberate decision was also made not to merge entities from different data sources into a single *authoritative* entity. The intention was to ensure that the different disciplinary contexts for these apparently duplicated entities were preserved. This also indicates that HuNI does not mean to replace the underlying datasets by imposing its own version of the underlying information or their meaning. Records are ingested on the HuNI side and displayed via huni.net.au with pointers back to the original source records. Typically a limited range of record types and entity fields are mapped from the source datasets to HuNI. Currently HuNI only picks out one entity from each incoming record from each of its data sources. This means that there is a simple one to one relationship between an incoming record and the HuNI record produced. Future iterations of HuNI will provide the ability to extract more than one HuNI entity (record) from each incoming source record. The HuNI entities have not yet been mapped to a normative vocabulary, though exposing HuNI entities to the Linked Data cloud will be tackled as part of the next stage of HuNI's development, during 2015/16.

2. TECHNOLOGIES

The HuNI Virtual Laboratory is built with Open Source technologies, and consists of four main components:

- The Solr Document Index contains the harvested and indexed partner documents. It exposes a search API, allowing matching documents to be returned. It is a read-only resource.

³ <http://alveo.edu.au>.

⁴ <http://trove.nla.gov.au/ndp/del/about>.

- The Database stores user profile information, links between documents, collection lists, and associated metadata. It is a read-write resource, allowing users to manipulate HuNI information.
- The Virtual Laboratory functionality is delivered through an Nginx HTTP server and a RESTful API service. The Nginx server sends the application Javascript, HTML components, stylesheets, and images to the client (the user's browser). The RESTful API allows the client application to query and manage the user profile information, links, and collections. It also enforces access restrictions.
- The Nginx proxy server accepts all Internet-facing requests and delegates them to the appropriate backend service. All access to the HuNI Virtual Laboratory is via HTTPS.

Data is imported into the Solr Document Index through a four-step pipeline. Each partner site makes a feed available to HuNI for harvesting on a publicly accessible location via the Internet. Each step in the pipeline results in a file on disk in the raw, clean, and final Solr format for every document ingested into HuNI. The four steps in the pipeline are as follows:

- 1 Harvesting: partner sites are polled daily for updates using either HuNI's custom *Simple XML* format or the OAI-PMH protocol. The harvest code uses custom Python and bash scripts.
- 2 Pre-processing: where necessary, the harvested data are pre-processed to ensure they can be properly transformed.
- 3 Transforming: Custom Python code and XSLT templates are deployed to transform the harvested data into the standard HuNI Data Model, ready for indexing by Solr.
- 4 Indexing: Documents created by the transformation process are submitted to a Solr instance for indexing. The result is a body of indexed documents made up of the most recently harvested versions. This can be quickly searched through an HTTP interface.

3. USING THE DATA

As well as searching the aggregated data and browsing the entities attached to each of the six core entity types, registered users of HuNI can carry out two key functions: creating collections of entities, and creating links between individual entities. User collections bring together selected entities under a heading assigned by the user. The collections can be public or private, and users can add or delete entities from their own HuNI collections at any time. User-created collections in HuNI can be exported for reuse in other software environments. The HuNI record for each entity in a user-created public collection includes the information that they are part of that collection.

Users cannot create entity records directly in HuNI; new entity records can only be added to the HuNI aggregate by the ingestion of datasets through the HuNI pipeline. But there is a way in which individual users can contribute entity records to HuNI through that pipeline. The Heurist humanities e-research tool (developed to manage individual researchers' data collections)⁵ has been modified to export its datasets to HuNI. The first major dataset loaded through the Heurist tool was *TUGG: The Ultimate Gig Guide*. This dataset contains 624 records related to live music venues in Melbourne. The TUGG database documents the history of the live music scene in Melbourne from organized dance hall events, to discos and the thriving pub music scene of today⁶.

Creating links between individual entities is central to HuNI's purpose and functionality. A user can select two entities to connect, can describe the nature of the relationship between the entities, and can annotate the link. This process has been dubbed *social linking*, since the links are public by default. In the initial version of HuNI, there are no pre-set vocabularies or taxonomies for describing links, and users are free to choose their own form of words – though they are prompted with pre-existing matching strings to choose from when creating a link. Multiple links can be created in both directions between two entities, both by different users and by the same user. It is also possible to assert *is not* relationships, such as *is not the sister of*. This recognises the critical importance of contestation in humanities-based approaches to knowledge formation.

The links attached to a specific entity record can be viewed in a text-based tabular form. The links for the pioneering Australian zoologist Albert Le Souef (1828-1902), for example, are displayed as follows. Each entry also indicates the type of core entity and the name of the HuNI user who created the link.

Table 3: Entity Relationship Links

Record name	Relationship to	Relationship from
Dudley Le Souef	Parent Of	Child Of
William Le Souef	Parent Of	Child Of
Ernest Le Souef	Parent Of	Child Of
Albert Le Souef	Parent Of	Child Of
Acclimatisation Society of Victoria	Associated With	Associated With
Zoo	Director of	Associated With
Albert Alexander Cochrane Le Souef	Same As	Same As

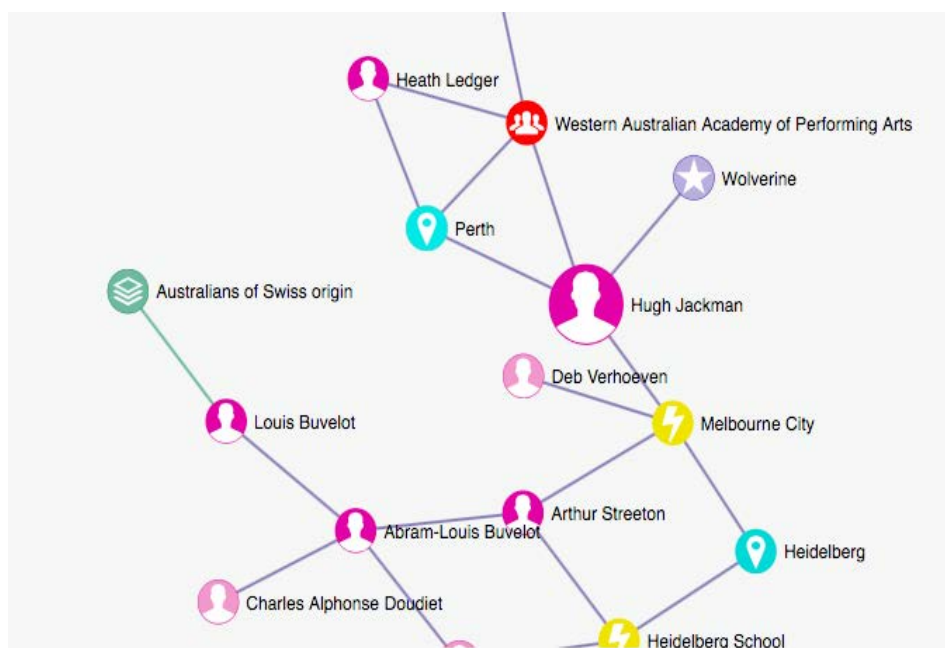
⁵ <https://code.google.com/p/heurist/>.

⁶ <http://tugg.me>.

Record name	Relationship to	Relationship from
Albert Alexander Cochrane Le Souef	Same As	Same As
Una Falkiner	Parent Of	Child Of

More significantly, however, the graph of links between entities can be browsed through a network visualization interface. Figure 1 shows an example of a HuNI network graph, centred on the Australian actor Hugh Jackman. Each different type of entity is identified with a distinct icon. Jackman himself is linked to a Place (Perth), a Work (Wolverine), an Organization (Western Australian Academy of Performing Arts), and a Concept (Melbourne City). These entities, in their turn, link outwards to other related HuNI entities, as well as to user-created collections. One of the Persons in this graph, the artist Louis Buvelot, is linked to a user-created Collection entitled *Australians of Swiss origin*.

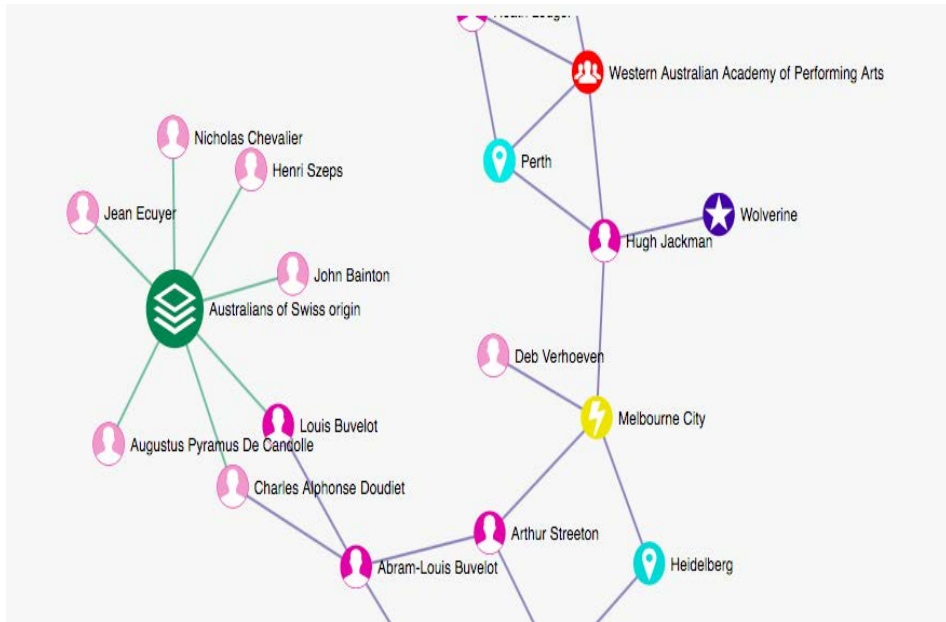
Figure 1: HuNI Network Graph – Hugh Jackman



Selecting any of the icons representing entities in the initial network graph changes the focus of the graph. Clicking on the icon for the Collection *Australians of Swiss origin* displays all the entities which have been included in that collection by the user who

created it and made it public, as shown in Figure 2. These newly-revealed entities can then be selected in their turn. The number of *degrees of separation* which can be displayed is only limited by the size and resolution of the user's screen. The graph in Figure 2 displays at least eight links, from Henri Szeps to the Western Australian Academy of Dramatic Arts.

Figure 2: HuNI Network Graph – Australians of Swiss origin



The two functions discussed in this section are intended to allow researchers to add their own meaning and structure to the aggregated HuNI data. The *collections* functionality allows users to create their own categories and groupings for entities. The *social linking* function allows them to create their own graph of relationships and to contribute to the growing HuNI network graph. Researchers can trace routes along these interconnected networks, as an alternative discovery process to a keyword search.

Researchers who tested the initial version of HuNI prototype commented on the benefits of this approach in enabling them to make “serendipitous discoveries through identifying points of commonality between data” and to “cross-search a significant amount of data in a single software environment and see networks of relationships” (anonymous user feedback). This reinforces HuNI’s role in contributing to the design of digital resources for the humanities which foster serendipity (Verhoeven and Burrows, 2014).

4. CONCLUSION

Interpretation is at the heart of the humanities and creative arts. HuNI combines humanities data in a way which enables researchers to express, share and discuss their differing interpretations of the data. The different perspectives between (and within) disciplines are preserved and foregrounded, instead of being hidden behind a normalized, *authoritative* framework. HuNI has kept categorization and taxonomical structures to a minimum, and has provided the tools for researchers to create their own semantic frameworks for the data.

Cultural data are not economically, culturally, or socially insular. Researchers need to collaborate across disciplines, institutions, and social locations, in order to explore data fully (Verhoeven, 2012). If we understand humanities research problems as comprising interdependent networks of institutional, social, and commercial practices, then it follows that new kinds of *evidence* and new ways of organizing, accessing, and presenting this evidence are critical for our enquiries. HuNI is designed to address this need.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- BORGMAN, C. (2007). *Scholarship in the Digital Age*. Cambridge, MA: MIT Press.
- BURROWS, T. (2011). "Sharing humanities data for e-research: conceptual and technical issues". In *Sustainable Data from Digital Research*, N. Thieberger (ed.), 177-192. Melbourne: PARADISEC.
- _____. (2014). "Ontologies and the humanities: some issues affecting the design of digital infrastructure". *Digital Humanities Congress, Sheffield, UK, September 2014* (<http://www.slideshare.net/TobyBurrows/dhc2014-burrows-final>).
- EVANS, E. (2004). *Domain-Driven Design: Tackling Complexity in the Heart of Software*. Boston: Addison-Wesley.
- VERHOEVEN, D. (2012). "New Cinema History and the Computational Turn". In *Beyond Art, Beyond Humanities, Beyond Technology: A New Creativity: World Congress of Communication and the Arts Conference Proceedings*. Minho, Portugal: University of Minho.
- VERHOEVEN, D. and BURROWS, T. (2014). "Crowdsourcing for serendipity". *The Australian Higher Education Supplement* 10 (December).

Recibido el 10 de octubre de 2015.

Aceptado el 30 de octubre de 2015.

LA EVALUACIÓN DE LOS RECURSOS DIGITALES PARA LAS HUMANIDADES

THE EVALUATION OF DIGITAL RESOURCES FOR THE HUMANITIES

Isabel GALINA RUSSELL

Instituto de Investigaciones Bibliográficas
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)
igalina@unam.mx

Resumen: Aunque ha habido un aumento en el reconocimiento de los proyectos de Humanidades Digitales (HD) como formas legítimas de investigación en Humanidades, su evaluación y valoración continúan siendo problemáticas. Una querella común para los humanistas digitales es la falta de reconocimiento académico del trabajo que realizan. Este artículo reflexiona sobre la problemática de la evaluación y presenta la experiencia de elaborar una guía de buenas prácticas para la evaluación de proyectos de HD.

Abstract: Although there has been an increase in the recognition of Digital Humanities projects as legitimate forms of Humanities research, evaluation of these resources continues to be a problem. A common complaint amongst digital humanists is the lack of academic recognition of their work. This article discusses the issues surrounding evaluation and presents a case study of creating best practices for the evaluation of DH projects.

Palabras clave: Humanidades digitales. Recursos digitales. Publicación académica.

Key Words: Digital Humanities. Digital resources. Academic publishing.

1. INTRODUCCIÓN

En años recientes las Humanidades Digitales (HD) han tenido un mayor auge y se ha incrementado considerablemente el número de centros, asociaciones, programas de posgrado y proyectos que se adscriben a este área. En el mundo hispano hablante y la región latinoamericana los últimos años han visto el establecimiento de nuevas organizaciones académicas que buscan fomentar el campo, tales como la Red de Humanidades Digitales (RedHD), la Humanidades Digitales Hispánicas (HDH), Associação das Humanidades Digitais (AHDig), así como la Asociación de Humanidades Digitales en Argentina (HDA).

La definición exacta de qué son las Humanidades Digitales es todavía fuente de debate (Gold, 2012), pero es evidente que mucho del trabajo realizado deriva en la creación de recursos digitales (Ramsay, 2011). El humanista digital ha desarrollado productos de investigación en innovadores formatos -metadatos, marcado de texto, programación, herramientas de software, bases de datos, sitios web y otros que no necesariamente son materiales académicos tradicionales como los libros o los artículos impresos-.

La creación de recursos digitales para las Humanidades es un nuevo reto para los que los elaboran y los evalúan, ya que requiere de una combinación de conocimientos de la materia o de los contenidos junto con una comprensión de las implicaciones técnicas de las decisiones que se toman. Cada vez existe mayor reconocimiento de que la investigación en medios digitales tiene en sí misma un importante valor académico. Por ejemplo, ya desde 2007, un reporte comisionado por el Modern Language Association recomendó que “departamentos e instituciones deben de reconocer la legitimidad de la investigación producida en nuevos medios, ya sea por individuos o en colaboración y deben de crear los procedimientos para evaluar estas formas de producción académica” (trad. de la autora) (MLA, 2007a: 11). Sin embargo, como bien apunta Rockwell (2011: 152), el problema no sólo es convencer a los colegas de que el trabajo digital tiene validez académica, sino que muchos académicos no necesariamente cuentan con el conocimiento, ni las herramientas necesarias, para evaluar la investigación digital. La evaluación de las publicaciones impresas tiene una larga trayectoria y existen numerosos métodos y parámetros para su valoración, aunque, sin embargo, para las publicaciones digitales esto se encuentra todavía en desarrollo. Lo anterior trae consigo nuevos retos para las instituciones académicas que deben de encontrar mecanismos para la evaluación de la investigación digital; en particular para los consejos evaluadores de la producción académica de sus investigadores, y para las entidades responsables de asignar recursos a proyectos y estímulos de productividad.

Los productos de investigación digitales, sin embargo, no son fáciles de dictaminar. Estos productos requieren una evaluación basada en dos perspectivas integradas: a)

conocimiento del campo para la evaluación del contenido intelectual y b) la experiencia técnica para entender cómo están entrelazadas las decisiones teóricas y técnicas en el diseño del proyecto (Schreibman, 2011: 124). Uno de los grandes retos es que las personas que no están familiarizadas con el ambiente digital difícilmente pueden comprender la complejidad intelectual, técnica y teórica detrás de la creación y ejecución de un producto digital. Actualmente los comités evaluadores y dictaminadores no necesariamente cuentan con la experiencia o los conocimientos necesarios, relativamente nuevos y particulares, para dictaminar y valorar nuevos productos digitales de investigación. Entre las características generales de la investigación digital podemos destacar tres aspectos claves que dificultan su evaluación: naturaleza colaborativa, diferenciación de servicios digitales y diversidad de formatos.

La gran mayoría de los productos digitales son colaborativos por naturaleza (Schreibman, 2011: 125) y, adicionalmente, se construyen con el trabajo de un equipo multidisciplinario poco común en las Humanidades. Debido a que hay poca tradición en reconocer y valorar trabajos colaborativos en las Humanidades (Nowviskie, 2011) es importante buscar una valoración de los aspectos positivos de la colaboración interdisciplinaria en las Humanidades Digitales así como el reconocimiento formal de los modos colectivos de autoría que conlleva esta actividad académica. Los grupos de trabajo requieren conocimientos en lenguajes de programación, lenguajes de marcado, visualización y manipulación de imágenes, diseño de interfaces, realización de búsquedas, conocimiento de texto digital, además del conocimiento académico de los contenidos de la obras. La investigación digital como comenta Nowviskie requiere de:

procesos colaborativos desproporcionados: sistemas de producción que requieren colaboración más cercana que nunca entre académicos individuales y técnicos, estudiantes e investigadores postdoctorales, creadores de contenido, diseñadores, colegas, archivistas y profesionales de patrimonio cultural que trabajan de forma colaborativa para construir, difundir y preservar nuevos conocimientos y nuevas interpretaciones (trad. de la autora) (Nowviskie, 2011: 169).

Un problema adicional es que actualmente existe una línea delgada para diferenciar entre productos de investigación colaborativos y otros tipos de productos digitales que suelen considerarse como *servicio* (Schreibman, 2011: 126). Incluso, un estudio encontró que al preguntarle a investigadores qué recursos digitales usaban, tendían a referirse a motores de búsqueda (por ejemplo Google) u otros servicios de descubrimiento, como su biblioteca digital (Warwick, 2006: 19) y no a recursos digitales de investigación académica. En muchas ocasiones la creación de servicios digitales como catálogos en línea, páginas web informativas o de difusión, páginas del personal, proyectos

únicamente de digitalización, entre otros, son responsabilidad de la biblioteca, el área de difusión o de cómputo. Este tipo de proyectos digitales cumplen sus propias funciones pero no son productos académicos de investigación. Los proyectos de índole académico no podrían realizarse sin la labor de investigación de un especialista en su área. Por ejemplo, el área de cómputo probablemente aplicaría criterios técnicos similares para la digitalización de un manuscrito del siglo XI o de un impreso colonial. La biblioteca utilizaría métodos similares para su catalogación y recuperación en un sistema de información. La participación de un especialista en el tema, que además entienda las posibilidades técnicas de los lenguajes de marcado, por ejemplo, afectaría notoriamente el producto académico final, presentando y construyendo el producto digital basado en el contenido de las obras, y no solamente aspectos técnicos. Las decisiones que se realizan al marcar un texto en TEI, son decisiones académicas y que conllevan trabajo de investigación (Priani, 2010: 100). Aunque el producto es fruto de la colaboración entre programadores, diseñadores y bibliotecarios, el tratamiento profundo desde la selección de los materiales, el método intelectual, las decisiones técnicas que deben de realizarse, la forma del marcado en XML, responden a necesidades de investigación académica, que no pueden ser especificadas más que por un especialista en el tema. Por lo tanto, aunque la participación de bibliotecólogos, comunicólogos y/o técnicos es indispensable para este tipo de proyectos, una importante diferencia entre servicios digitales y productos de investigación digitales es la colaboración adicional y destacada de especialistas en la disciplina, con conocimiento digital. En pocas palabras, un humanista digital.

De este modo, reconocer y apreciar la diferencia entre un servicio digital y la aportación intelectual de un proyecto digital, requiere necesariamente un conocimiento tanto del tema como de factores técnicos. No obstante, actualmente muchos revisores no pueden (o quieren) entender el vocabulario técnico, aun cuando su comprensión es fundamental para entender el planteamiento intelectual del proyecto. Schreibman (2011: 128) argumenta que las Humanidades Digitales están introduciendo un nuevo vocabulario a las Humanidades, de la misma forma que otras corrientes teóricas como el *new criticism*, la hermenéutica u otros hicieron en su momento. Con el tiempo, los nuevos humanistas necesariamente traerán este nuevo bagaje intelectual. Incluso, uno de los aspectos claves es la formación de recursos humanos en temas relevantes para lo digital.

Por último, otro de los grandes retos para la evaluación de recursos digitales de investigación, es la enorme diversidad de formatos, muchos de los cuales todavía están en desarrollo. No existe aún una nomenclatura estable de formatos digitales (Galina, 2012: 186), ya que, al igual que en los primeros años de la imprenta, apenas estamos experimentando con las nuevas posibilidades que brinda esta tecnología. A través de los años, el mundo impreso ha desarrollado formatos definidos y reconocibles (formatos tales como un artículo de investigación, libro, ponencia en congreso o nota

periodística por mencionar algunos) con características distintivas que cumplen con expectativas particulares de un lector (o en su caso un evaluador). Por el momento, la definición de formatos digitales nos elude, aunque ya podemos empezar a vislumbrar algunas categorías generales. Para efectos de este escrito partiremos de que los recursos digitales son trabajos que se comparten con la comunidad académica de forma digital y, más importante aún, debe ser experimentada en formato digital, generalmente por una pantalla de computadora (o algún dispositivo de lectura).

Pese a las dificultades inherentes a los formatos digitales, su presencia y crecimiento exponencial es innegable; incluso la mayoría de las instituciones académicas alrededor del mundo reconocen su potencial y la necesidad de impulsar su desarrollo. Varias publicaciones indican la urgente necesidad de que las instituciones académicas amplíen la definición de la labor o investigación académica para incluir lo digital. Por ejemplo, en 2011, la revista *Profession* del MLA publicó un número dedicado a este tema y la revista *Digital Humanities Quarterly* (DHQ) lo abordó en el 2012 en su volumen 1, número 4. Existen varios esfuerzos dedicados a esta problemática a nivel internacional. Uno de los más destacados es NINES (*Nineteenth-century Scholarship Online*) que, entre otras labores, dictamina proyectos digitales dedicados a la literatura estadounidense y británica del siglo XIX. Recientemente DH Commons anunció la publicación de una revista académica *DH Commons Journal* que publicará dictámenes de proyectos digitales en las Humanidades que se encuentran en desarrollo. Sin embargo, este tema está lejos de ser resuelto en forma general (Cohen and Troyano, 2012). La valoración de recursos digitales es una problemática muy amplia y no es posible que una sola iniciativa lo resuelva. Al contrario, los cambios en los procesos de comunicación, publicación y evaluación académica son lentos y complejos y deben ser abordados desde diferentes ángulos.

En 2010 y 2011 se llevaron a cabo en México, a través de la Red de Humanidades Digitales (RedHD), una serie de talleres en donde se abordaron temas relacionados con el desarrollo y la promoción de las HD en la región (Galina y Priani 2011; Galina 2012). En ellos se identificaron dos problemas fundamentales para el desarrollo de proyectos digitales. El primero, era la falta de directrices claras, buenas prácticas o normas para la realización de proyectos digitales. La mayoría de los proyectos digitales en Humanidades se desarrollaban de forma generalmente empírica y existía poco apoyo en términos de lineamientos o buenas prácticas enfocados a las necesidades particulares de los humanistas (Priani, 2012). El segundo, era el problema al que se enfrentaban los creadores de estos recursos ya que coincidían en que existía una falta de reconocimiento del valor académico de los recursos producidos. Esto se debía, por un lado, a nociones preconcebidas acerca de la poca validez de lo digital como un medio académico, pero también a la falta de instrumentos para su evaluación.

Se llegó a la conclusión de la importancia de proporcionar, tanto a los creadores como a los evaluadores de HD, los mecanismos para el reconocimiento y la evaluación de la importancia y el impacto de los proyectos de HD. Como un primer paso se consideró el desarrollo de una guía de buenas prácticas junto con un mecanismo sencillo de evaluación para recursos digitales para las Humanidades. Este trabajo describe a continuación.

2. METODOLOGÍA

Para llevar a cabo esta tarea se estableció un comité *ad hoc* formado por especialistas con una trayectoria en la creación de recursos digitales para las Humanidades. El objetivo era generar lineamientos que ayudarán a que los comités de evaluación pudieran tomar en consideración los productos de estudios digitales como investigaciones y publicaciones serias así como orientar a los creadores de recursos digitales a los distintos elementos que deben de incluir sus recursos con el objetivo de incrementar la calidad editorial de sus proyectos.

Primeramente se llevó a cabo una revisión crítica de documentos similares (Presner, 2011; Warwick, 2007; MLA, 2007b; Green, 2002; Unsworth, 2001; NINES, s/f). También se revisaron lineamientos locales relacionados con la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM, 2003; UNAM, s/f), lugar donde se realizó el estudio. Esto con el objetivo de basar nuestro trabajo en esfuerzos anteriores así como no emitir recomendaciones que contravenían lineamientos generales ya existentes.

El *Comité para la creación de lineamientos para la creación y evaluación de recursos digitales en las Humanidades* llevó a cabo tres reuniones en el último trimestre del 2011. En primera instancia se resolvió establecer los alcances de los lineamientos. De los documentos revisados se observó que estos podían agruparse en dos grupos. Los primeros eran de corte más bien específico y se concentraban en un tipo de publicación en particular (por ejemplo, en ediciones académicas). El otro grupo eran amplios y se dirigían a publicaciones digitales de índole más general (por ejemplo, lineamientos para páginas web). El grupo decidió que el objeto de evaluación era la producción digital en Humanidades, para que tuviera la amplitud suficiente para abarcar el mayor número de iniciativas y la mayor variedad de la producción digital. En un sentido meramente exploratorio pero no limitativo, se estableció que el universo de los productos digitales a considerar era el siguiente: corpus electrónico, colecciones digitales (imágenes, audio, video), proyectos de digitalización, hemeroteca digital, repositorios, ediciones académicas. Frente a la heterogeneidad de los proyectos considerados y de su producción, así como la amplitud de las HD en general, se señaló que no se podrían formular criterios muy específicos para cada tipo de proyectos, sino criterios muy generales. Sin embargo,

los lineamientos tomaron en consideración las características y necesidades particulares de las Humanidades. En un futuro podrían desarrollarse, si es necesario y conveniente, lineamientos particulares por área o tipo. Por otra parte, los lineamientos deberían ir orientados, tanto a posibles evaluadores de proyectos, productores de los mismos, como responsables administrativos que dan soporte institucional a los proyectos.

3. RESULTADOS

Se elaboró una guía de buenas prácticas para la elaboración y evaluación de proyectos digitales en las Humanidades. La guía se dividió en seis secciones generales: Información de los responsables, Documentación, Control de calidad, Información legal, Visibilidad y difusión y Recomendaciones adicionales. Con el objetivo de permitir que esto también sirviera como herramienta de evaluación se elaboró una batería de preguntas relacionadas con cada una de las secciones. Las preguntas pueden contestarse de forma afirmativa, negativa o no aplica. Esto quedó como el *checklist*.

Con el objetivo de asegurar que la guía en conjunto con la herramienta *checklist* cumpliera con los propósitos para el cual fue diseñado, se realizó un Taller de Evaluación de Recursos Digitales para creadores en abril del 2013. El taller consistió en que un grupo utilizara el *checklist* para evaluar una serie de recursos que les fueron asignados. Para esto empleamos el sistema de Survey Monkey que permitió colocar las preguntas del *checklist* en línea para que los evaluadores llevaran a cabo la tarea y las respuestas enviadas directamente a los organizadores del Taller. De los documentos analizados durante la revisión de la literatura ninguno ofrece una versión que puede ser contestada en línea. Posteriormente se llevó a cabo de forma colectiva una discusión y análisis de la efectividad y utilidad del *checklist* con el objetivo de realizar las modificaciones necesarias para perfeccionar la herramienta.

A partir de la retroalimentación se agregó la sección de *Usabilidad y arquitectura de información*. Originalmente el comité había considerado que este era un aspecto más bien general y que ya existían lineamientos útiles para esto. Sin embargo, el pleno consideró que sería importante incluir un apartado relacionado a este tema debido a que está estrechamente relacionado con la posibilidad de encontrar datos que se cubren en otras secciones. Por ejemplo, si la arquitectura de la información no está bien lograda puede ser que aunque exista la información, por ejemplo de los responsables de la publicación, esta no pueda localizarse adecuadamente.

Para el ejercicio habíamos proporcionado solamente el *checklist* sin la guía de buenas prácticas. El grupo consideró que aunque el *checklist* podía utilizarse independientemente sería apropiado incluir una liga a las buenas prácticas. El pleno también acordó que el *checklist* en línea era muy útil y no consideraron necesario buscar elaborar una versión

impresa. Se incorporaron los cambios sugeridos por el grupo y en enero del 2013 se publicó el *Formulario de evaluación para proyectos de Humanidades Digitales* que incluye una *Guía de buenas prácticas para la elaboración y evaluación de proyectos digitales en las Humanidades* como un documento formato PDF para descargar así como el *checklist* en línea que consta de 35 preguntas divididas en 6 secciones. La herramienta permite a los usuarios evaluar un recurso en particular mediante una interfaz que muestra los resultados de la evaluación, indicando visualmente las áreas de debilidad y fortaleza. Ambos se encuentran reproducidos como anexo. Posteriormente se publicó una versión en inglés.

4. SIGUIENTES PASOS Y CONCLUSIONES

La creación de un recurso en línea para la evaluación y la construcción de un proyecto de Humanidades Digitales fue una tarea necesaria, pero dificultosa. Los recursos de HD son heterogéneos y sus objetivos varían ampliamente. Por lo tanto, fue difícil de condensar un documento que determinara características que no fueran demasiado específicas, pero que al mismo tiempo incorporara las cuestiones que son relativas a los proyectos de HD y no a los basados en la web en general. Además, queríamos que nuestra herramienta estuviera dirigida a los diferentes tipos de público: los creadores y evaluadores de los recursos de HD con diferentes grados de conocimiento y experiencia. Elegir un lenguaje sencillo y claro para las mejores prácticas fue un reto. Adicionalmente, así como hemos sido capaces de determinar a partir de los debates celebrados durante las reuniones del comité, no hay respuestas claras y definidas y esta herramienta, probablemente tendrá que ajustarse continuamente a medida que el trabajo en Humanidades Digitales y las tecnologías evolucionan, lo que requerirá un continuo consenso de la comunidad.

Por el momento, la herramienta ha sido utilizada en cursos y talleres de Humanidades Digitales: en el Seminario Taller Especializado: Humanidades Digitales e Historia (semestre primero de 2015), en Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en las Jornadas Nacionales de Humanidades Digitales, en Argentina, en noviembre 2014 y en la Universidad de San Carlos (Guatemala), en enero de 2015, por miembros de la RedHD. Actualmente se está recopilando la retroalimentación de los usuarios en estos eventos para realizar cambios menores a la herramienta. En los siguientes meses, la herramienta será probada con otros grupos de usuarios. En particular quisiéramos que fuera utilizado específicamente por algún comité de evaluación. La retroalimentación de estos ejercicios también se incorporará a medida que el trabajo sobre esta herramienta continúa. Nos gustaría que la herramienta pueda proporcionar una certificación, aunque sea de un modo informal y así contribuya al proceso para reconocer la validez de los proyectos de HD al ofrecer

tanto a los creadores como a los evaluadores una norma general con la que los proyectos de HD se pueden medir.

El trabajo que hemos realizado se tendrá que actualizar constantemente. Sin embargo, consideramos que asentar las bases para trabajo futuro es de gran utilidad. Conforme avance el trabajo en las Humanidades Digitales en nuestra región los proyectos probablemente se vuelvan más complejos y especializados y por lo tanto se dará la necesidad de crear otras guías más específicas para ciertas disciplinas o ciertos tipos de proyectos digitales. Adicionalmente es claro que se requiere mucho más que una sola herramienta para resolver el problema de la evaluación de recursos digitales, ya que esto implica un cambio mucho más fundamental en el sistema de comunicación académica. Nuestro trabajo coincide con una profunda crisis en el sistema académico de publicaciones a nivel mundial, impulsada por las nuevas posibilidades que ofrecen las tecnologías digitales, como evidencian movimientos como el acceso abierto, datos abiertos, publicación de bases de datos, *Open peer review*, *alt-metrics*, por mencionar algunos. Estas propuestas expanden y modifican los esquemas tradicionales de publicaciones académicas y desafían los modelos convencionales de cómo se construye el conocimiento científico y humanístico. Dentro de este contexto el futuro de las Humanidades Digitales y el tipo de investigación y producción académica que produce es un modelo todavía en construcción y forma parte de una revolución más amplia de cambios significativos en la comunicación y producción académica. El trabajo aquí descrito es una primera aproximación a este tema complejo desde las Humanidades Digitales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COHEN, G. y TROYANO, J. (2012). "Closing the evaluation gap". *Journal of Digital Humanities* 1.4: <http://journalofdigitalhumanities.org/1-4/closing-the-evaluation-gap/> (12/05/2014).
- GALINA, I. (2012). "Retos para la creación de recursos digitales en las Humanidades". *El Profesional de la Información* 21.2, 185-189.
- GALINA, I. & PRIANI, E. (2011). "Is There Anybody Out There? Discovering New DH Practitioners in other Countries". En *Digital Humanities 2011, Conference abstracts*, 135-138. Stanford, USA (19 al 22 junio).
- GOLD, M. (2012). "The Digital Humanities Moment". En *Debates in the Digital Humanities*, IX-XVI. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GREEN, D. et al. (2002). *The NINCH Guide to Good Practice in the Digital Representation and Management of Cultural Heritage Materials*. National Initiative for a Networked

- Cultural Heritage: http://www.nyu.edu/its/pubs/pdfs/NINCH_Guide_to_Good_Practice.pdf. (05/03/2015).
- MLA(2007a).*Report of the MLA Task Force on Evaluating Scholarship for Tenure and Promotion*. Modern Language Association: <http://www.mla.org/pdf/taskforcereport0608.pdf> (05/03/2015).
- _____. (2007b). *Guidelines for Editors of Scholarly Editions*: http://www.mla.org/cse_guidelines. Última actualización 29 junio 2011 (05/03/2015).
- NINES (s/f). *General Guidelines and Peer Review Criteria for NINES Content*. Nineteenth-century Scholarship Online: <http://www.nines.org/about/wp-content/uploads/2011/12/9s-guidelines.doc> (05/03/2015).
- NOWVISKIE, B. (2011). "Where credit is due: preconditions for the evaluation of collaborative digital scholarship". *Profession*, 169-181. DOI: 10.1632/2011.2011.1.169.
- PFANNENSCHMIDT, S. & CLEMENT, T. (2014). "Evaluating Digital Scholarship: Suggestions and Strategies for the Text Encoding Initiative". *Journal of the Text Encoding Initiative*, Issue 7: <http://jtei.revues.org/949>.
- PRESNER, T. (2011). "How to Evaluate Digital Scholarship". En *Humanities Blast- Engaged Digital Humanities Scholarship Blog* (septiembre): http://humanitiesblast.com/Evaluating_digital_scholarship.pdf (17/02/2015).
- PRIANI, E. (2012). "Finding support for disruption: developing a digital humanities project in Mexico". *Aslib Proceedings* 64.1, 97-103.
- PRIANI, E. et al. (2010). *Knowledge and Conservation – Creating the Digital Library of new Hispanic Thought*, Digital Humanities 2010. Cultural Expression, old and new – Conference abstracts DH2010, Londres, Reino Unido (7 al 10 julio 2010), 350-352.
- RAMSAY, S. (2011). "On building" en *Stephen Ramsay Blog*, 11 enero: <http://stephenramsay.us/text/2011/01/11/on-building/> (25/09/2012).
- ROCKWELL, G. (2011). "On the evaluation of digital media as scholarship". *Profession*, 152-168. DOI:10.1632/prof.2011.2011.1.152.
- SCHREIBMAN, L.; MANDELL, L. et al. (2011). "Evaluating digital scholarship". *Profession*, 123-201. DOI:10.1632/prof.2011.2011.1.123.
- UNAM (2003). Disposiciones Generales para la Actividad Editorial de la UNAM: <http://www.edicion.unam.mx/pdf/DiSpGaEDit.pdf> (25/09/2012).
- _____. (s/f). "Lineamientos CATIC para páginas web UNAM": <http://recursosweb.unam.mx/recursos-web/lineamientos-unam/> (25/09/2012).
- UNSWORTH, J. (2001). "Evaluating Digital Scholarship, Promotion & Tenure". University of Virginia, Cases: http://artsandsciences.virginia.edu/dean/facultyemployment/evaluating_digital_scholarship.html (17/02/2012).

- WARWICK, C. *et. al.* (2006). "The LAIRAH Project: Log Analysis of Digital Resources in the Arts and the Humanities- Final report to the Arts and Humanities Research Council". Londres: Arts and Humanities Research Council.
- WARWICK, C.; TERRAS, M. *et al.* (2007). "Evaluating Digital Humanities Resources: The LAIRAH Project Checklist and the Internet Shakespeare Editions Project". *Proceedings ELPUB2007 Conference on Electronic Publishing*, Vienna, Austria: <http://discovery.ucl.ac.uk/4806/1/4806.pdf> (05/03/15).

Recibido el 14 de octubre de 2015.

Aceptado el 30 de octubre de 2015.

Anexo

Guía de buenas prácticas para la elaboración
y evaluación de proyectos digitales en las Humanidades
<http://humanidadesdigitales.net/evaluacion/>



Guía de buenas prácticas para la elaboración y evaluación de proyectos digitales en las Humanidades

1.0. Información de los responsables

Indicar quién o quiénes son responsables por la publicación de un recurso. También mencionar los participantes dentro del proyecto (por ejemplo, programadores, diseñadores, editores, marcadores, etc). En ambos casos se recomienda que se incluya su adscripción.

Asimismo es importante indicar qué institución o instituciones participaron en el proyecto. Este tipo de información sirve para respaldar la calidad de los contenidos.

Debe existir una forma de contactar a los responsables del proyecto y asegurarse de que las comunicaciones se atiendan con prontitud.

2.0. Documentación

Esta sección se refiere a información acerca de la metodología y los procesos académicos que se llevaron a cabo para asegurar la calidad del proyecto. Se busca que exista información explícita del proceso subyacente a la creación del trabajo en medios digitales – tanto técnica como académica – de la infraestructura y del contenido.

En el caso del contenido, debe explicarse qué material se seleccionó y qué criterios académicos se utilizaron tanto para la inclusión como para la exclusión. Es importante que quede claro el rango del material que se utilizó para un recurso e indicar si es una colección finalizada o si se continuará añadiendo materiales. Debe existir transparencia científica y rigor académico en la construcción del recurso digital. Para la documentación técnica debe explicarse la elección de las tecnologías y estándares digitales.

Con el objeto de promover que el recurso académico pueda utilizarse dentro de los procesos de comunicación y publicación académica establecidos, es deseable indicar claramente cómo citar el proyecto. Debe ser explícita la temporalidad del proyecto: fecha inicio y si hubiere fechas de actualización o de fecha de conclusión.

Guía de buenas prácticas para la elaboración
y evaluación de proyectos digitales en las Humanidades
<http://humanidadesdigitales.net/evaluacion/>



3.0. Usabilidad y arquitectura de la información

Debe poder entenderse cuál es el propósito del proyecto, los objetivos y el público al que va dirigido. Debe ser claro cómo está armada la estructura del proyecto y cómo puede ser utilizado el sitio (por ejemplo, a través de un mapa de navegación o menús consistentes). Qué herramientas adicionales auxilian al usuario en el uso del recurso, por ejemplo búsquedas e índices. El sitio debe encontrarse en buen estado, sin secciones incompletas o hipervínculos rotos que afectan el óptimo uso del recurso. Deben existir recursos de ayuda pertinentes y apropiados. Se recomienda que el recurso contemple cuestiones de accesibilidad. Esto se refiere a que personas con discapacidad puedan percibir, entender, navegar e interactuar con el recurso.

4.0. Control de calidad

Debe dejar claro si se formó un comité editorial o qué procesos de arbitraje, revisión por pares u otros mecanismos de control de calidad se utilizaron para el recurso. Indicar qué directrices se utilizaron para la elaboración del recurso (por ejemplo, buenas prácticas, *checklists* o listas de control, estándares). En caso de haber sido necesario, informar si se recurrió a evaluadores externos o si se buscó el consejo interdisciplinario cuando el recurso incluye temas de otras disciplinas.

Debe buscar la inclusión de mecanismos de autoevaluación y declarar claramente qué indicadores se utilizarán, ya sean públicos o internos. Por ejemplo contador de visitas, Google Analytics, Alexa o similar. Hay que indicar si existen procesos de retroalimentación y cuáles son. Por ejemplo, correo electrónico para comentarios, cuestionarios para usuarios, etc. Debe evidenciar cómo se utiliza el sitio para conocer cómo se utiliza el recurso para mejorar el recurso digital, aprovechando las tecnologías de información.

5.0. Información legal

Debe especificar la situación legal de los contenidos, permisos de acceso y reproducción de los materiales. Si es necesario para el uso del recurso, hay que incluir una declaración explícita de los términos y condiciones para su uso.

Guía de buenas prácticas para la elaboración
y evaluación de proyectos digitales en las Humanidades
<http://humanidadesdigitales.net/evaluacion/>



En el caso de recursos que reutilizan materiales (por ejemplo, los proyectos de digitalización) debe indicarse claramente que los permisos necesarios fueron obtenidos.

Debe indicar claramente el año de creación del recurso y en su caso, la última actualización.

6.0. Visibilidad y difusión

Los recursos digitales deben incluir metadatos descriptivos (como encabezado o en archivo aparte) utilizando estándares internacionales aplicables para la materia o el género (por ejemplo, Dublin Core).

En caso de ser relevante o útil, debe traducirse el sitio a otro idioma. Como mínimo hay que incluir una ficha en otro idioma del propósito del proyecto.

Es importante que el recurso pueda visualizarse en distintos dispositivos y en distintas plataformas. Asimismo existen opciones para compartir información del sitio, por ejemplo a través de redes sociales. También es importante saber cómo se manejan las cuestiones de uso y reuso de los datos, por ejemplo para exportar y ser usados en otros contextos.

En su caso, hay que indicar en qué instancias indizadoras, agregadores de contenidos, registros, bases de datos, etc se encuentra registrado el proyecto.

7.0. Recomendaciones adicionales

El futuro del proyecto

Uno de los grandes problemas con los recursos digitales es que si la responsabilidad del mismo recae sobre una sola persona, entonces es difícil asegurar su mantenimiento y preservación a largo plazo. Esta sección se refiere al grado de conciencia por parte de los responsables del proyecto de qué pasos se pueden tomar para asegurar el futuro del proyecto. Por ejemplo, el uso de un dominio institucional sugiere un respaldo institucional o el uso de DOI u otros estándares de hipervínculos persistentes. Otro punto importante es el alojamiento. En caso de contratar un servicio privado de alojamiento, ¿qué pasará una vez que el alojamiento

Guía de buenas prácticas para la elaboración
y evaluación de proyectos digitales en las Humanidades
<http://humanidadesdigitales.net/evaluacion/>



deja de pagarse? Se recomienda ampliamente el depósito del recurso en un repositorio o biblioteca digital para custodiarlo y asegurar su mantenimiento y preservación a largo plazo.

Checklist de buenas prácticas para recursos digitales para las Humanidades

1.0. Información de los responsables

- 1.1. ¿Es evidente quién o quiénes son responsables de la publicación?
- 1.2. ¿Incluye la adscripción de los mismos?
- 1.3. ¿Está claro quiénes son los participantes del proyecto (programadores, diseñadores, editores, marcadores, etc)?
- 1.4. ¿Incluye la adscripción de los mismos?
- 1.5. ¿Está indicada qué institución o instituciones participaron en el proyecto?
- 1.6. ¿Existe forma de contactar al responsable del proyecto?

2.0. Documentación

- 2.1. ¿Está disponible la información acerca de la metodología del proyecto?
- 2.2. ¿Es evidente qué material se presenta y qué criterios académicos se utilizan para su inclusión?
- 2.3. ¿Es claro si la colección está finalizada o si se le continuará añadiendo materiales?
- 2.4. ¿Está disponible la documentación técnica del proyecto?
- 2.5. Para fines académicos, ¿es claro cómo citar el proyecto?
- 2.6. ¿Es explícita la temporalidad del proyecto (fecha de creación, actualización y en su casa conclusión)?

3.0. Usabilidad y arquitectura de la información

- 3.1. ¿Es posible entender del sitio, cuál es el propósito y los objetivos del recurso?
- 3.2. ¿Está claro a qué público está dirigido el recurso y quiénes tienen acceso a él?
- 3.3. ¿Está claro para qué y cómo puede ser utilizado el sitio?
- 3.4. ¿Es sencillo utilizar el recurso?
- 3.5. ¿Contiene herramientas de búsqueda que son fáciles y útiles?
- 3.6. ¿Incluye sección o elementos de ayuda para el usuario?
- 3.7. ¿El recurso se encuentra en buen estado (Por ejemplo, los vínculos principales del recurso permanecen activos)?
- 3.8. ¿El recurso contempla opciones de accesibilidad para personas con discapacidad?

4.0. Control de calidad

- 4.1. ¿Existe un comité editorial, proceso de arbitraje, revisión de pares o algún otro mecanismo de control de calidad?
- 4.2. ¿Se utilizaron directrices para la elaboración del recurso, tales como: guía de buenas prácticas, *checklist* o estándares?

Guía de buenas prácticas para la elaboración
y evaluación de proyectos digitales en las Humanidades
<http://humanidadesdigitales.net/evaluacion/>



- 4.3. En caso de haber sido necesario, ¿se recurrió a evaluadores externos o existe evidencia de que buscó el consejo interdisciplinario cuando el recurso incluye temas de otras disciplinas?
- 4.4. ¿Existen mecanismos de autoevaluación en forma de indicadores públicos o internos, tales como un indicador de visitas o algún medidor de tráfico y uso del sitio?
- 4.5. ¿Existen mecanismos de retroalimentación, tales como: la posibilidad de dejar comentarios, correo electrónico, cuestionario, etc.?
- 5.0. *Información legal*
 - 5.1. ¿Es clara la situación legal de los contenidos (permisos de acceso y reproducción de los materiales digitales)?
 - 5.2. En el caso de los proyectos de digitalización, ¿es claro que los debidos permisos fueron obtenidos?
 - 5.3. Para fines legales, ¿está claramente indicado el año de la creación del recurso?
- 6.0. *Visibilidad y difusión*
 - 6.1. ¿El recurso cuenta con metadatos descriptivos, ya sea como encabezado o en archivo aparte?
 - 6.2. ¿Utiliza un estándar de metadatos internacional aplicable para la materia o el género?
 - 6.3. ¿Está traducido el sitio a otro idioma o, por lo menos, una ficha del propósito del proyecto?
 - 6.4. ¿Está indicado en qué instancias indizadoras, agregadores de contenidos, registros, bases de datos, etcétera se encuentra registrado el proyecto?
 - 6.5. ¿Es posible compartir o vincular contenidos del recurso, por ejemplo a través de redes sociales?
 - 6.6. ¿El recurso es accesible para distintos dispositivos y plataformas?
 - 6.7. ¿Existen formas para exportar y reusar datos ofrecidos por el recurso?

Más información y herramienta en línea disponible en:
<http://humanidadesdigitales.net/evaluacion/>

Elaborado por la Red de Humanidades Digitales (RedHD)
1a version diciembre 2013

Más información en:
<http://humanidadesdigitales.net/evaluacion/acerca>

MÉTRICA, CLASIFICACIÓN Y TECNOLOGÍA EN LOS REPERTORIOS MÉTRICOS

METRICS, CLASSIFICATION AND TECHNOLOGY IN THE POETIC REPERTOIRES

José Luis RODRÍGUEZ GÓMEZ

Real Biblioteca. Patrimonio Nacional

jluis.rodriguez@patrimonionacional.es

Resumen: En el presente artículo se lleva a cabo un análisis del tratamiento de la métrica, las clasificaciones formales y temáticas, y la tecnología presente en el desarrollo de los repertorios métricos. Para ello se han seleccionado tres obras en formato convencional de libro impreso, que explotan el corpus de la poesía cancioneril castellana de los siglos XIV y XV, y una muestra representativa de repertorios electrónicos, que en muchas ocasiones, se presentan como actualización o retroconversión de obras impresas.

Abstract: The main aim of this article is the analysis of the treatment of metrics, formal and thematic classifications, and technology in the development of poetic repertoires. We have selected three works in conventional printed book format that exploit the corpus of Castilian “cancioneril” poetry in the 14th and 15th centuries, and a representative sample of electronic repertoires, which often are conceived as an upgrade or former printed works.

Palabras clave: Poesía. Métrica. Repertorios métricos. Humanidades digitales.

Key Words: Poetry. Metrics. Poetic Repertoires. Digital Humanities.

1. INTRODUCCIÓN

En este artículo se realiza un análisis del tratamiento de la métrica, las clasificaciones formales y temáticas, así como la tecnología presentes en el desarrollo de los repertorios métricos. Las tres primeras obras que se analizan están en formato convencional de libro impreso, y se centran en el amplio corpus de la poesía cancioneril castellana de los siglos XIV y XV (1). A continuación se analizan los repertorios electrónicos, que en muchas ocasiones, se presentan como actualización o retroconversión de una obra impresa (2). Para la obtención de los datos técnicos de cada uno de los proyectos examinados se ha tenido como base los datos de la encuesta realizada por Elena González-Blanco, "Preparatory Survey for Madrid Meeting" (2014). También se ha considerado como punto de partida el trabajo de González-Blanco García y Sélaf (2013), en el que se abordan el estudio de los repertorios métricos en formato digital con la finalidad de elaborar una propuesta de repertorio colectivo que permita la interoperabilidad entre las distintas propuestas. Los datos tomados de estas dos referencias han sido completados para este artículo con otros extraídos de la propia observación e interacción con las aplicaciones Web que constituyen la interfaz pública de estos recursos electrónicos. Finalmente, se presentan las conclusiones sobre los tres aspectos que constituyen los objetivos de este trabajo: métrica, clasificaciones y tecnología (3).

2. REPERTORIOS CASTELLANOS EN PAPEL

2.1. BIBLIOGRAFÍA DE CANCIONEROS CASTELLANOS... (STENOU Y KNAPP, 1975)

En su amplia nota preliminar se detalla la estructura de la obra y se delimita su dominio: cancioneros colectivos de fines del siglo XIV hasta principios del XVI. El volumen I recoge el "inventario bibliográfico", es decir, la noticia de los cancioneros y de los poemas contenidos en cada uno de ellos. Los volúmenes 1-2 se centran propiamente en el repertorio de los géneros literarios de la poesía cancioneril del siglo XV, objeto de estudio. Las entidades de que se sirve para estructurar los datos son las siguientes:

- E1: Sigla alfabética: "ofrece determinadas informaciones sobre las poesías de los cancioneros" (Stenou y Knapp, 1975: I: 39), hasta un total de 23. Generalmente determinan relaciones formales, materiales o temáticas entre dos o más poesías y pormenores de la atribución. Por ejemplo, la sigla C indica que el poema al

que se refiere incorpora textos ajenos; la B señala que el autor se ha identificado recurriendo a otras fuentes que recogen ese mismo texto. También se utiliza esta sigla para indicar la presencia de prólogos o epílogos, la pertenencia a un determinado ciclo, e, incluso, informaciones más complejas como la que, en relación a cancioneros musicales, nos informa de que “una copla, independiente en apariencia, es considerada como la mudanza de una poesía de forma fija (villancico o canción)” (Stenou y Knapp, 1975: I: 43).

- E2: Número del manuscrito o edición: Este número se corresponde con el “Inventario de manuscritos y ediciones antiguas” (Stenou y Knapp, 1975: I:106-123). Para cada entrada de esta lista, que contiene 90 referencias, se ofrece la ciudad, biblioteca y signatura que localiza el manuscrito o impreso, el título, extensión, dimensiones, bibliografía, y, en algunos casos, notas aclaratorias.
- E3: Número de la poesía: Es el número de orden interno de la poesía dentro del cancionero.
- E4: Localización de los folios en los que se encuentra la poesía.
- E5: Versificación: Se indica el número de estrofas y de versos de la composición. La codificación de este campo utiliza nueve dígitos, que responden a cuatro informaciones diferentes: Los dos primeros y los dos últimos (posiciones 0-1 y 7-8) indican, respectivamente, el número de versos de una estrofa-*preludio* o *estribillo*, y el de una estrofa final. El segundo grupo (posiciones 2-4 corresponde al número de estrofas), y el tercero (posiciones 5-6) al número de versos de cada estrofa. De esta forma, la cadena 000080804 se refiere a una serie de 8 estrofas de 8 versos, con una finida de 4 versos.
- E6: Categoría silábica: Este elemento informático está relacionado con el un Sistema de categorías silábicas previamente establecido. La referencia se establece mediante un código de dos dígitos. Por ejemplo:
 - 81: estrofas isométricas: versos de 8 sílabas y un verso corto en cada estrofa (Stenou y Knapp, 1975: I:35)
- E7: Tipo formal: Toma valores de la tabla “Sistemas de los géneros según la forma”, que representa un gran esfuerzo clasificatorio (Stenou y Knapp, 1975: I:45-50). Cada epígrafe está identificado por dos dígitos, siguiendo una única numeración, de 01 a 99.
- E8: Género según el contenido. Al igual que el anterior está relacionado con una tabla, en este caso el “Sistema de los géneros según el contenido” (Stenou, y Knapp, 1975: I: 51-78). Puede tomar más de un valor, y para su referenciación se utiliza también un sistema numérico con tres dígitos.
- E9: Lengua. Identifica con un dígito que remite a la tabla de lenguas el idioma en el que está escrita la composición.

- E10: Autores. Se consignan con tres dígitos que remiten a la tabla “Índice de autores” (Stenou y Knapp, 1975: I: 775-789). El listado está normalizado y contiene referencias de las formas no válidas a las aceptadas.
- E11: Incipit. Recoge los dos primeros versos de cada composición.

Estos 11 elementos informativos recogen la totalidad de los datos con los que este repertorio pretende organizar y sistematizar la materia objeto de estudio. A partir de ellos, se obtienen varios listados con la finalidad de facilitar la consulta.

Cada uno de los campos señalados consta de uno o más atributos, tal como mostramos en el diagrama de entidad-relación al que hemos traducido la estructura subyacente del repertorio (Ilustración 1). La mayoría de las relaciones son del tipo 1...n, es decir cada registro de una tabla secundaria corresponde a múltiples registros de la tabla principal. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la tabla E2_Ms_Ed, manuscritos y ediciones, que está en relación con la tabla principal. Como ejemplo de relación de n...m, es decir de varios a varios, tenemos la que se establece entre la tabla E4_versificacion y la tabla principal: Un determinado modelo de versificación puede corresponder a múltiples poemas, y un poema puede contener múltiples versificaciones. Tipográficamente, el repertorio de Steunou, marca con el salto de línea cada una de estas versificaciones.

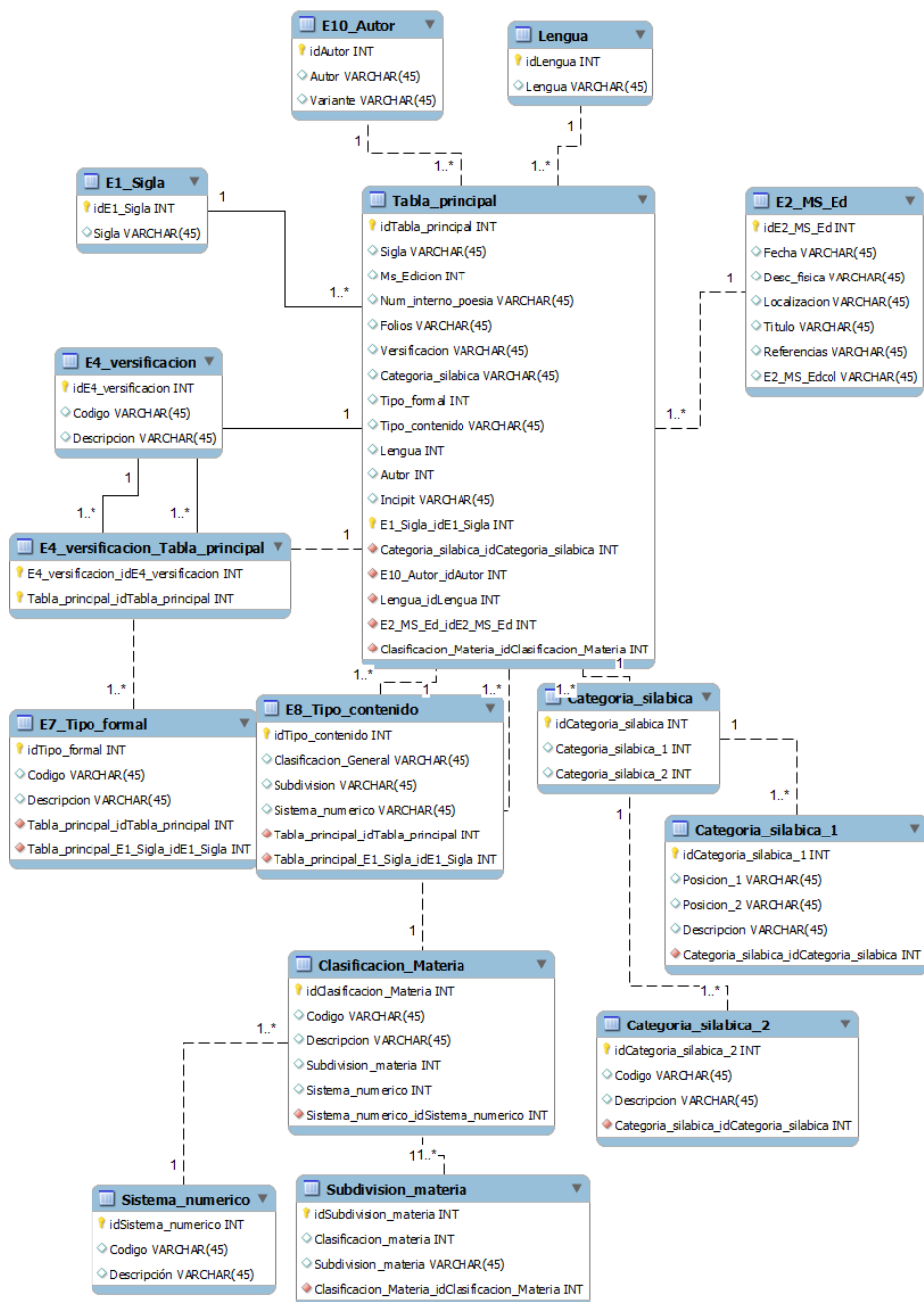


Ilustración 1: Esquema Entidad - Relación del Repertorio Steunou y Knnap

En la Nota Preliminar se atiende a la presentación de los datos. El volumen 1 recoge el contenido de cada uno de los cancioneros analizados, lo que denomina inventario

bibliográfico. Lo volúmenes 1-2 se centran propiamente en el repertorio de los géneros literarios de la poesía cancioneril del siglo XV.

El catálogo resultante es un listado impreso procedente probablemente del tratamiento de texto delimitado por etiquetas y tratado con programas realizados a medida. El Centro de Cálculo de la Maison de Sciences de l'homme es el responsable del tratamiento informático.

2.2. EL CATÁLOGO-ÍNDICE... (DUTTON, 1982)

La obra de Dutton ha tenido una enorme fortuna entre los estudiosos hasta convertirse en una referencia estándar para la identificación de la poesía cancioneril del siglo XV. A diferencia de la anterior, considera un corpus de testimonios mucho más amplio, beneficiándose en este aspecto de los trabajos de Joaquín González Cuenca (1978; 1980). Los 60 manuscritos y 30 impresos manejados por Steunou, pasan, respectivamente, a 199 y 221 en la obra de Dutton. Sin embargo, el trabajo clasificatorio de este corpus casi exhaustivo se limita a la consignación del género tal como aparece en la fuente, dejando al margen una clasificación genérica más estándar. La métrica, por su parte, queda reflejada con una fórmula numérica. En este sentido está más cerca del inventario que del repertorio métrico (Maguire, 2013)¹.

Hay una primera tabla que, encabezada por el epígrafe "Catálogo de fuentes manuscritas e impresas", constituye la relación exhaustiva de todas las composiciones de cada uno de los testimonios del corpus, siguiendo su orden de aparición en el manuscrito o impreso. Identifica en primer lugar el manuscrito o impreso con una sigla seguida de la ciudad y biblioteca en que se custodia, la signatura, una breve descripción física, la lengua y la datación. A continuación se ofrece el contenido, registrando un poema por entrada. Cada entrada contiene el identificativo, que remite al índice maestro, el número de orden interno dentro del cancionero, el autor, el folio, la fórmula métrica, los dos primeros versos, y, ocasionalmente, alguna nota aclaratoria. También se consigna el género o epígrafe de título, tal como aparece reflejado en el testimonio.

La tabla principal de este sistema de referencias es el denominado "Índice maestro" (Dutton, 1982: II, 1-140). Cada registro está encabezado por un número identificativo que remite unívocamente a un poema. A esa identificación sigue una fórmula numérica que declara el número de estrofas y versos, los datos de todas las versiones conocidas del poema, dejando constancia de los testimonios en los que aparece, el número de

¹ Como continuación, ampliación y retroconversión digital del proyecto de Dutton debe citarse el "Cancionero Manuscript Corpus" (<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>). Sobre los objetivos y aspectos técnicos de este proyecto digital puede consultarse (Maguire, 2013).

veces que es copiado o es objeto de glosa, lo que cuantifica su fortuna literaria, sus relaciones, sus atribuciones, etc...

Para facilitar el uso del repertorio, cuya función es localizar poemas en un corpus amplio previamente establecido, el investigador cuenta además de las dos tablas mencionadas, con los siguientes índices:

- Índice de primeros versos.
- Tabla de relaciones.
- Índice analítico de autores y poemas asociados a cada autor.
- Índice de destinatarios.
- Índice de títulos.
- Índice de relaciones.
- Índice de manuscritos y de fuentes impresas.

Para traducir el esquema subyacente a un modelo conceptual, se debe determinar una tabla principal y un conjunto de tablas auxiliares con las que se relaciona². En el caso que nos ocupa, el "Catálogo de fuentes manuscritas e impresas" realiza la función de tabla principal, ya que recoge toda la información que se extrae del dominio cancioneril. Como tablas relacionadas, se utilizan las siguientes:

- Tipos de relación establecida entre los poemas (Dutton, 1982: xi-xii) Se mencionan 14 relaciones.
- Índice de fuentes manuscritas (Dutton, 1982: 233-236).
- Índice de fuentes impresas (Dutton, 1982: 239-244).

Añadiendo los atributos correspondientes a cada tabla, obtenemos el siguiente esquema de tipo Entidad-Relación:

2 Este repertorio, al igual que el anterior, no fue realizado con un sistema de gestión de bases de datos relacionales. Nos servimos de un esquema relacional ya que nos permite homologar metodológicamente las distintas propuestas. Para una descripción técnica del proceso, véase "Apéndice I. Descripción técnica", por Francisco Santoyo Vázquez, en Dutton (1982: t. II, 269-274).

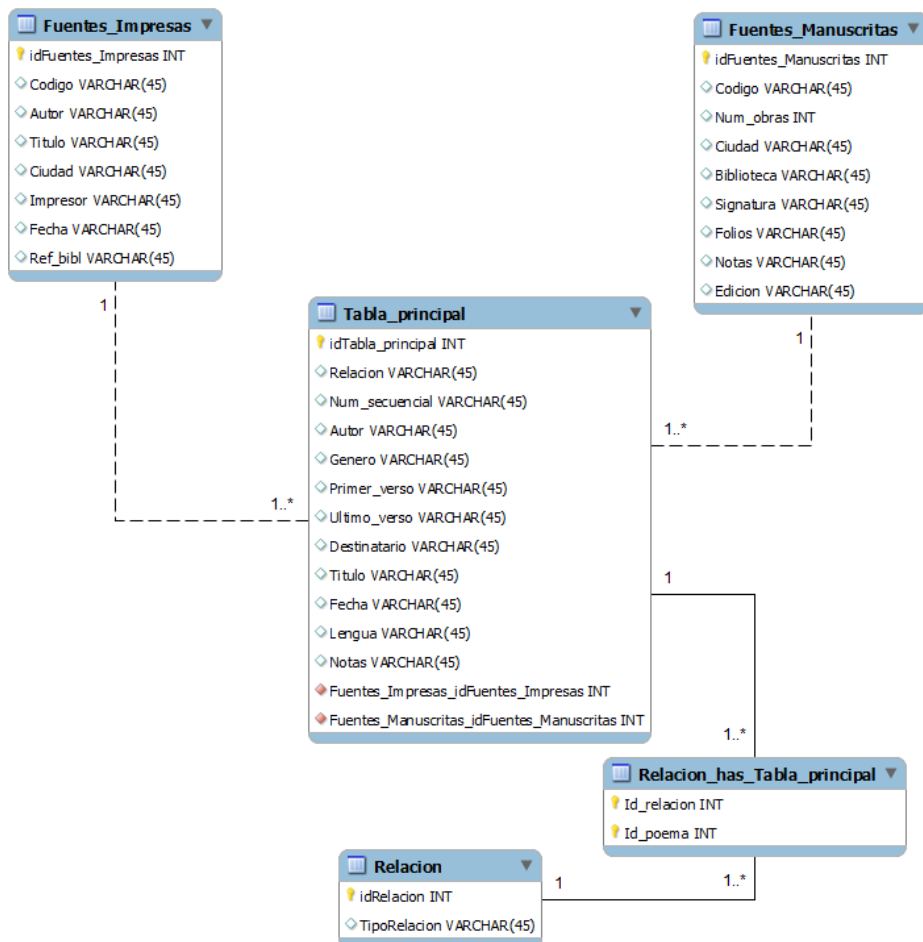


Ilustración 2: Esquema entidad-relación del Índice de Dutton

2.3. EL REPERTORIO MÉTRICO DE GÓMEZ-BRAVO (1998)

En Dialnet se presenta así el trabajo de Gómez-Bravo:

El presente “Repertorio” contiene la información métrica correspondiente al corpus cancioneril publicado por Brian Dutton. El “Repertorio” está inspirado en el modelo que István Frank realizó para la lírica provenzal y al que en la misma línea, siguieron el de Tavani y otros varios. Este trabajo tomas los textos poéticos según su versión o versiones manuscritas³.

3 Dialnet: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=195165> (Consultado 15/09/2015).

En efecto, esta obra suple la carencia que hemos señalado en el Catálogo-Índice (1982), al añadir los campos de información métrica, y tuvieron a su disposición la transcripción electrónica del proyecto de Dutton. El responsable de la programación y del formato de salida de los datos fue Thorsten von Eicken (Cornell University). Se utilizó un ordenador con UNIX, y TROFF, que es el procesador de textos que AT&T desarrolló para ese sistema operativo.

En cuanto a la selección de los textos, con buen criterio no se recurre a ediciones críticas, sino que se tomarán directamente de los testimonios, dada la dificultad, a veces insalvable, que oponen los avatares de la transmisión manuscrita de la poesía a la labor ecdótica para la fijación de un texto crítico válido. Los distintos testimonios no solo presentan numerosas variables significativas, sino también variaciones en el patrón métrico.

El criterio de ordenación de las entradas del repertorio es jerárquico. El primer criterio es el número de versos de la estrofa, y es ascendente, al igual que el segundo criterio, que es el orden alfabético de los esquemas de la rima. El tercer criterio es de ordenación descendente y corresponde al esquema de sílabas. Dentro de cada uno de esos criterios, hay una serie de convenciones para resolver casos por coincidencia a causa de repetición de versos, por ejemplo. La jerarquización de esta organización alcanza hasta ocho criterios. Cada entrada, con todos los campos informativos, se estructura en tres líneas, dando legibilidad al catálogo, a pesar de su complejidad.

La recuperación de información, al margen de la métrica, que como hemos descrito está perfectamente organizada, se garantiza con los índices de primeros versos, autores, e identificativos que se corresponden con el *Catálogo-Índice...* de Dutton (1982). También es útil el índice de manuscritos e impresos que encabeza el repertorio y que identifica con precisión y concisión las fuentes de las que se toman los poemas.

Cuenta este repertorio, desde el presente año (2015), con una versión digital en línea (Escribano, Juanjo 2014). Para la creación de la aplicación Web la tecnología utilizada fue el RDBMS MySQL y PHP como lenguaje de servidor. Los campos que se han tenido en cuenta son:

- ID_Dutton: Numero identificativo de la composición en Dutton.
- Man: Identificación del cancionero. Se utilizan las siglas de Dutton.
- Poem_serial: Número de orden interno de la composición en el cancionero.
- Folio: Localización del folio en el que se encuentra el poema.
- Stanza: Número de versos de las estrofas.
- Syllabe Signature: Esquema métrico.
- First - second - last (line): Primero, segundo y último verso.
- Esquema rimático.
- Rimas.
- Número de sílabas del verso.

Esta primera versión permite filtrar la información por manuscrito y esquema métrico, siguiendo las convenciones notacionales del repertorio. Así, la fórmula "1×4@8", que sigue las convenciones notacionales del repertorio, en una búsqueda exacta, nos devuelve los poemas integrados por una única cuarteta octosilábica, tanto en la cabeza como en el cuerpo del poema.

3. REPERTORIOS DIGITALES

3.1. BASE DE DATOS DA LÍRICA PROFANA GALEGO-PORTUGUESA [MEDDB]

URL: <http://www.cirp.es/bdo/med/meddb.html> (ISSN 1989 4546)

Duración del proyecto: En curso. Con varias fases finalizadas.

Especificaciones técnicas: Partiendo de ediciones críticas, se codifican los datos en XML. Esta información etiquetada se transforma a un modelo entidad-relación para ser volcada en una base de datos relacional. A esta base de datos se añaden índices para optimizar las búsquedas y permitir lanzar consultas a los campos de texto. El usuario final se conecta con su navegador a la aplicación Web que accede a esta base de datos. Una serie de formularios e índices permiten, respectivamente, introducir los criterios de búsqueda, o seleccionarlos a partir de un listado. También están disponibles toda una serie de operadores booleanos para refinar la interrogación.

Contenido: El dominio de MedDB es la lírica profana gallego-portuguesa. El periodo cronológico va desde el último cuarto del siglo XII a la primera mitad del siglo XIV (ca. 1180-1350). Tiene como base el repertorio del corpus lírico profano gallego-portugués (Tavani, Giuseppe 1967).

Estado del proyecto: En este momento (2015) se están incorporando las imágenes y la edición paleográfica de las composiciones. La edición paleográfica considerará todos los elementos que rodean al texto: numeración en el código, anotaciones, ángulos de inicio de cantiga, marcas de refrán, etc.

Se trata de un proyecto en curso, en actualización constante, y atento a las publicaciones especializadas -monografías, artículos, ediciones, etc.- de ámbito nacional e internacional. Las referencias a estas publicaciones, así como las modificaciones derivadas de ellas, se incorporan a MedDB.

Finalmente, en colaboración con equipos de las universidades de Roma, Cosenza y Siena, se está trabajando en la lematización. Como resultado final, se prevé la integración de MedDB con las bases de datos occitana, francesa e italiana.

Institución responsable: Centro Ramón Piñeiro y la Universidad de Santiago de Compostela. Está financiado por la Xunta de Galicia y la Consellería de Cultura y Educación.

Investigador responsable: Mercedes Brea y Pilar Lorenzo.

MedDB aborda no solo los datos, es decir la ficha técnica de las distintas entidades -versos, estrofas o poemas-, sino que también ofrece la transcripción de los textos y la edición facsímil, lo que supone un avance importante, incrementando su utilidad como herramienta de investigación⁴.

La base de datos relacional está formada por un total de cuatro tablas. La tabla "Cantigas" es la principal y consta de los siguientes campos o atributos:

I.- Tabla "Cantigas" (Songs).

- IDC: Identificador (uso interno de la BD).
- IDE: Código que identifica la cantiga.
- NUCANT: Número de cantiga.
- TC: Tipo.
- NE: Número de estrofas.
- SG: "de seguir", booleano SI / NO.
- XE: Género.
- OL: Otras lenguas que no sean el gallego.
- INCIPIT: Primer verso de la composición.
- DATOAU_NOME: Fecha de edición (1a parte).
- DATOAU_NUA: Fecha de edición (2a parte).
- TEXTO: Texto completo de la cantiga.
- BMED_IDT: Clave foránea que se relaciona tabla de trovadores.

La segunda tabla, Estrofas, está relacionada con la anterior por un campo IDC, identificativo de la cantiga. Se trata de una relación de composición

II.- Table "Estrofas"

- IDS: Identificador. Es la clave primaria, de uso interno para la BD.
- IDC: Identificador de la cantiga. Es clave foránea que toma valores del identificador de la tabla Cantigas.
- TIPO: Tipo de estrofa.
- NUM: Número de estrofa.
- NUTOTVER: Número total de versos.
- ESQRIM_TIPO: Tipo de esquema rítmico.
- NUMESQ: Número de esquema rítmico.
- ESQMET: Esquema métrico.

4 Para una aproximación a sus posibilidades de explotación es de utilidad el "Manual MedDB 2", disponible en el sitio Web del proyecto.

- TEXTO: Texto completo de la estrofa.

La tercera tabla registra la información de cada uno de los versos, y está relacionada con las dos anteriores

III.- Tabla "Versos".

- IDV: Identificador del verso. Es clave primaria, de uso interno para la BD.
- IDS: Clave foránea que relaciona el verso con la estrofa a la que pertenece.
- IDC: Clave foránea que relaciona el verso al poema al que pertenece.
- REFRÁN: Si el verso es o no parte de un refrán.
- N: Número de verso.
- NS: Número de sílabas.
- RI: Rima.
- ERI: Elemento de la rima.
- LL: Transcripción completa del verso.

La tabla cuarta se ocupa de los trovadores. De ella toma sus valores el campo BMED_IDT de la tabla "Cantigas".

IV.- Tabla "Trovadores".

- IDT: Identificador. Clave primaria de uso interno de la BD.
- NTROVADOR: Número de trovador.
- NOME: Nombre.
- ACTDESDE: Periodo de actividad. Año *a quo*...
- ACTATA: Periodo de actividad. Año *ante quem*.
- CONSOC: Status social.
- FIAORI: Grado de certidumbre del campo ORIXE.
- ORIXE: Lugar de nacimiento.
- NOMEABREV: Nombre abreviado del trovador.
- PERIODO: Periodo cronológico.
- BIOT: Reseña biográfica.
- CANTIGAS_IDC: Clave foránea que remite a la cantiga.

La quinta tabla da cuenta del manuscrito que copia la composición referenciada por la clave foránea IDC.

V.- Tabla "RefManus".

- IDC: Identificador de la Cantiga.
- NM: Número de manuscrito.
- F: Folio en el que se encuentra la cantiga.
- MU: Si contiene notación musical.
- EM: Si hay o no espacio reservado para la notación musical.
- Finalmente, la tabla VI recoge las materias de las composiciones.
- VI.- Tabla "Temas".

- IDC: Identificador de la cantiga.
- Tema: Tema principal de la cantiga.
- Subtema1: Campo temático más preciso.
- Subtema2: Otro campo temático más preciso.

3.2. CANTIGAS DE SANTA MARÍA DATABASE (CSM)

URL: www.csm.mml.ox.ac.uk/

Especificaciones técnicas: Sistema de gestión de bases de datos relacionales MySQL

Contenido: Recoge la poesía religiosa del Alfonso X el Sabio. Se trata de poemas de tipo narrativo, que concuerdan temáticamente con las recopilaciones de milagros de la Edad Media, y que constituyen en muchos casos la fuente de la que se sirven los textos del rey. El proyecto recoge también la descripción analítica de las principales colecciones de milagros marianos, generalmente en prosa, y la versión digital del *Index* de Poncelet (1902) El plan de CSM atiende a aspectos que van más allá de un repertorio métrico al considerar la diferentes versiones de un poema e incluir una extensa base de datos bibliográfica y un índice de milagros, tomado del mencionado Poncelet.

Institución responsable: Universidad de Oxford.

Investigador responsable: Stephen Parkinson.

CSM consta de once tablas relacionadas. La principal es Poems, que incluye un extenso conjunto de atributos, suficiente para un análisis riguroso de los poemas. Además de los campos puramente identificativos y de localización del texto, incluye información especializada sobre los aspectos métricos:

- Stanzanumb: número de estrofas.
- Zéjel: Booleano yes/no.
- Stanformula: Esquema métrico de las estrofas. Por ejemplo: 10 10 10; 15[7'7] 15'[7'7]; 6! 6!
- refformula: Esquema métrico para el refrán.
- Rhymecode: Esquema de la rima para todo el poema. Por ejemplo: AA|bbba.
- metformula: Esquema métrico para todo el poema, construido a partir de los otros campos.
- Altstform: Esquema métrico alternativo.
- Alrhyme: Esquema de la rima alternativo.
- Mettype: Código numérico para el esquema métrico completo (cod. 1-13), tomado de Mettmann 1986/89.
- Metnote: Comentario libre sobre la métrica.
- Rhymenote: Comentario libre sobre la rima.

Las tablas relacionadas atienden a atributos como palabras clave, tipo de rima, bibliografía o testimonio. Esta última, 'witness', refleja con exactitud la puesta en página del poema en el testimonio concreto del que se toma. Así, incluye información tan precisa como:

- stanzaform: Líneas de texto usadas en el MS.
- textunderlaid, runningtext: División del texto
- refslost: Omisión del refrán por razones de la puesta en página.

El identificativo del Index de Poncelet se recoge en la tabla principal, en el campo Poncelet. Este campo es una clave foránea relacionada con la tabla Miracles, que describe cada una de las entradas del Index. Por otra parte, Miracles se relaciona con Collection, que vincula cada milagro con la recopilación medieval que lo contiene.

Al igual que MedDB, la base de datos CSM ofrece el acceso a los textos, en este caso en formato pdf. Es la tabla poem_link_map la permite relacionar la tabla Poem, que describe el poema, con su versión en pdf. En futuros desarrollos se prevé la creación de una tabla tipo texto que recoja la edición codificada en XML.

3.3. CORPUS RHYTHMORUM MUSICUM [CRM]

URL: <http://www.corimu.unisi.it>

Especificaciones técnicas: Software desarrollado por Luigi Tessarolo. Cuenta con una versión en línea disponible a través de Internet, y de una versión más completa en CD-ROM.

Contenido: Repertorio poético de textos latinos con música de los siglos IV-IX. Contiene esquemas métricos, textos poéticos completos, concordancias, referencias bibliográficas. El *Corpus...* incorpora la edición crítica de todos los testimonios conocidos y la reproducción facsímil de cada manuscrito. De esta forma, el investigador podrá verificar las lecturas propuestas y disponer de los materiales necesarios para su estudio.

Estado del proyecto: En progreso.

Institución responsable: Università di Siena, Dipartimento di Teoria e documentazione delle tradizioni culturali, Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino.

Investigador responsable: Francesco Stella

Otros datos: Está en relación con otras bases de datos como el *Archivio della Letteratura Italiana del Medioevo* (ALIM).

Se trata de uno de los proyectos más innovadores y ambiciosos. El filólogo especializado tiene la posibilidad de verificar las lecturas de los diversos testimonios a través del facsímil o de sus transcripciones. En cuanto a recuperación de la información, el usuario dispone de varios

paneles en la barra horizontal superior⁵. Si accedemos Al menú Texts y pinchamos en una entrada al azar visualizaremos su edición crítica. Al paso del ratón se nos abrirá en una ventana nueva información textual de interés filológico: aparato crítico, fuentes o lugares paralelos en textos coetáneos. En este mismo panel, el botón Synopsis nos traslada a una edición crítica, enriquecida, en algunos casos, con con diferentes versiones históricas. La pestaña 'Criterios generales' despliega una ficha descriptiva con los campos necesarios para la identificación del texto: Número, incipit, autor, título, fecha, procedencia geográfica, número ICL, número total de testimonios, testimonios no utilizados en versiones anteriores, número de versiones, y referencias filológicas y estudios. La pestaña Introduction nos lleva a un estudio filológico riguroso realizado por el editor crítico, profusamente anotado, con el análisis de todos los testimonios e incluyendo en varias ocasiones el *stemma codicum*. En estos casos, la sigla del manuscrito está enlazada con su transcripción. En Versification accedemos al registro técnico completo de los datos métricos: número de versos, patrón métrico, SAG1, SAM1, tipo estrofa, tipo verso, STM Verse, diéresis, hiatos, sístole, diástole o hipometría. De especial interés, es el panel Manuscript Tradition and Music, que despliega varios subpaneles. En el subpanel Transcripts accedemos a la identificación de los testimonios que recogen el texto en cuestión, a la transcripción, y a su reproducción digital. Si el testimonio contiene notación musical, la pestaña Notation nos permitirá leer la información sobre estas anotaciones e incluso su transcripción alfanumérica. También es posible acceder a las transcripciones históricas o creativas producidas por musicólogos de los siglos XIX y XX y a los correspondientes registros de audio. Finalmente, la tabla Language nos conduce a un análisis lingüístico, con el esquema sintáctico, las locuciones preposicionales o el vocalismo.(1998)

Frente a otros repertorios, el presente *Corpus...* añade un módulo estadístico, que recoge información sobre la distancia Sujeto / Verbo y Nombre / Adjetivo, la frecuencia y posición de las preposiciones, y las relaciones entre funciones sintácticas como Sujeto / objeto o grupos de complementos.

3.4. BIBLIOGRAPHIA ELETTRONICA DEI TROVATORI (BEDT)

URL: <http://www.bedt.it>

Duración del proyecto: Comienza en 2003. La versión 2.5 está disponible desde 2012.

Especificaciones técnicas: Aplicación propietaria desarrollada en ASPNET, entorno Windows, creada en 2003 y actualizada en 2008.

Contenido: Dedicado a la lírica los trovadores provenzales, integra y actualiza los repertorios bliográficos de Pillet y Carstens (1933) y el repertorio métrico de Frank (1953). Incluye:

5 Véase "Introductions" y "Help" en <http://www.corimu.unisi.it/> [Consultado 21/09/2015] para una descripción detallada del sitio y su funcionamiento.

- Descripción analítica del contenido de los cancioneros que incluyen textos trovadorescos.
- Relación de los cancioneros y manuscritos con los textos.
- Actualización de la bibliografía crítica.

Estado del proyecto: Actualizaciones periódicas. En 2012 aparecer la versión 2.5 (última versión consultada).

Vocabularios controlados y taxonomías: Se ha tenido como base las clasificaciones de repertorios clásicos como Pillet y Frank, y, en general, la riquísima tradición de los estudios sobre lírica provenzal.

Institución responsable: Università la Sapienza, Roma.

Investigador responsable: Stefano Asperti.

Las tablas principales de la base de datos son Autores, Textos, Fuentes y Bibliografía. La primera, mejorada desde la versión 2,5, recoge la información biográfica detallada de los autores: referencia a Pillet y Carstens (PC), nombre, lugar de origen y actividad, y otros detalles. La tabla de textos remite también a PC y a Frank, y recoge el incipit, la tradición e hipótesis nuevas en cuanto a atribuciones del texto, hipótesis de atribuciones, género de la composición de acuerdo con varias tablas clasificatorias (BedT, PC), argumento o la tipología siguiendo a Frank. Por lo que se refiere a la métrica, se consigna el esquema métrico y rítmico. Termina esta tabla con el campo “vidas e razos”, que recoge la relación con posibilidad de detalle de la vida y “razos” de los trovadores.

La información sobre las fuentes es suficiente amplia para la identificación del cancionero (Sigla, Biblioteca). Contiene campos de relación que vinculan la pieza con el texto, autor, y la clasifican de acuerdo con varios esquemas de clasificación.

Este proyecto se propone como germen de un archivo en línea de toda la tradición lírica europea medieval, incluyendo autores, textos, métrica, manuscritos y bibliografía crítica actualizada.

Finalmente, la tabla Bibliografía contiene una ficha estándar con los datos bibliográficos básicos, a los que se añaden palabras clave, un resumen, y enlace, si está disponible en Internet, al contenido.

3.5. LE NOUVEAU NAETEBUS. POÈMES STROPHIQUES NON-LYRIQUES EN FRANÇAIS DES ORIGINES JUSQU'À 1400 [NAETEBUS]

URL: <http://nouveaunaetebus.elte.hu>

Duración del proyecto: 2004-2008 pero aún en desarrollo.

Especificaciones técnicas: Base de datos en SQL accesible vía Web. El RDBMS es PostgreSQL.

Contenido: Repertorio de la poesía narrativa medieval francesa no lírica producida entre los años 1100 y 1400. Tiene como punto de partida la retroconversión digital del clásico repertorio de Gotthold Naetebus (1891) El registro de los poemas va acompañado de sus esquemas estróficos, de una taxonomía temática y de funciones y de una base de datos bibliográfica. Además de las composiciones recogidas por Naetebus, considera también:

- Los poemas antiguos franceses que se corresponden formalmente con los recogidos por Naetebus pero ausentes en su repertorio
- Otros poemas heterogéneos del francés antiguo, ausentes de Naetebus y de Molk y Wolfzettel (1972), independientemente de su carácter lírico o no-lírico

Es especialmente útil la concordancia con los principales repertorios.

Estado del proyecto: Se han tratado ya alrededor de 400 composiciones, y se han incorporado datos del incipitario de Arthur Långfors (1918), e información nueva extraída directamente de los testimonios manuscritos.

Vocabularios controlados y taxonomías: Se proponen categorías genéricas modernas, además de anotar las denominaciones genéricas medievales. Algunos de los grandes grupos clasificatorios de esta propuesta taxonómica son: Función, Uso, Tema, Registro, Tono, Narratividad, Lengua.

Institución responsable: Budapest, Eötvös Loránd University of Sciences

Investigador responsable: Levente Seláf.

El formulario de búsqueda, perfectamente desarrollado, con campos para la introducción de criterios y para la selección de valores, permite recuperar información de forma precisa.

3.6. SKALDIC POETRY OF THE SCANDINAVIAN MIDDLE AGES [SKALDIC]

URL: <http://abdn.ac.uk/skaldic>

Especificaciones técnicas: Aplicación Web. S.O Linux, RDBMS MySQL, Programación Web PHP. Posibilidad de exportación a formato TEI XML para edición.

Duración del proyecto: En continua actualización, desde 2001.

Investigador responsable: Tarrin Wills.

Otros datos: Acceso mixto: libre y bajo licencia. El material publicado por Brepols solo es accesible a través de los volúmenes impresos. Otros materiales externos también están protegidos.

Vocabularios controlados y taxonomías: Existen tablas para controlar las categorías clasificatorias, palabras claves, esquemas métricos, tipos de dicción.

La BD consta 148 tablas con cerca de 2000 atributos. Las entidades principales en torno a las que se articula esta estructura son:

- Poetas/autores (Tabla 'skalds').
- Obras en verso y prosa (Tabla 'text').
- Manuscritos y otros objetos físicos soporte de textos (tabla 'mss').
- Estrofas (Tabla 'verses' table).
- Líneas (Tabla 'line').
- Palabras (Tabla 'word').
- Diccionario de lemas (Tabla 'lemma').
- Formas nativas de dicción poéticas (Tablas 'kenning', 'kenningpart', 'kenningref').
- Bibliografía (Tablas 'bibl_works', 'bibl_authors', 'bibl_journals').
- Categorías métricas del Norse medieval (Tabla 'metre').
- Categorías métricas de versos que usan Sievers (Tabla 'linetype').

En cuanto al sistema de recuperación de información, la aplicación dispone de un formulario que lanza los criterios de búsqueda introducidos por el usuario a las distintas tablas: biografías, textos introductorios, versos y notas. También permite el recurso a expresiones regulares POSIX. Por otra parte, un menú horizontal en la parte superior facilita el acceso a cada una de las tablas principales de la base de datos, brindando la posibilidad de navegación alfabética por índice o búsqueda por palabra clave.

3.7. RÉPERTOIRE DE LA POÉSIE HONGROISE ANCIENNE [RPHA]

URL: <http://rpha.elte.hu/>

Duración del proyecto: Desde 1979.

Especificaciones técnicas: Base de datos en SQL.

Contenido: Poemas húngaros desde finales del s. XIII hasta el s. XVI. Recoge variantes métricas a partir de todos sus testimonios manuscritos.

Estado del proyecto: Terminado.

Investigador responsable: Iván Horváth.

Institución responsable: El proyecto se desarrolló primero en la Universidad de Szeged (1979–1992) y luego pasó a Eötvös Loránd University (ELTE, Budapest). Está vinculado con el proyecto RPHA17, con nuevas perspectivas tecnológicas, en particular, etiquetado TEI XML.

El *Répertoire de la poésie hongroise ancienne* (RPHA) implementa una concepción actual de la crítica textual, al considerar el poema como la interscisión de objeto material que le sirve de soporte y texto abstracto. Así pues, se abandona la reconstrucción de un arquetipo que postula su acercamiento a la intención del autor. En su lugar, se tienen en cuenta todos los testimonios, manuscritos e impresos, ya que es toda la serie la que constituye la integridad del poema. El RPHA registra la descripción de todas y cada una de las variantes de un texto.

3.8. PEDE CERTO [PEDECERTO]

URL: <http://www.pedecerto.eu/home.jsp>

Contenido: Es parte del proyecto FIRB *Traditio patrum*. Incorpora también el Archivo digital Musique Deoque, que aborda textos poéticos latinos del período arcaico.

Institución responsable: Università degli Studi di Udine.

Responsables: Emanuela Colombi, Luca Mondin, Luigi Tessarolo, Andrea Bacianini.

El motor de búsqueda permite satisfacer las necesidades de la más exigente investigación en métrica, con múltiples aproximaciones al corpus métrico. Así, son posibles seis modos de interrogación: por palabra clave, por palabra-tipo (secuencia de largas y breves), esquema del verso (secuencia de metro y pausas), esquemas y particularidades, cadena concreta en un determinado esquema, o secuencia métrica en cualquier posición. Pero la gran aportación de este proyecto es el programa de análisis automático de la poesía latina: La opción “free scansion” nos permite comprobar el funcionamiento del programa de análisis e interpretación, introduciendo versos, siguiendo unas convenciones de transcripción, y obteniendo automáticamente su escansión.

3.9. DIÁLOGO MEDIEVAL. EDICIÓN DIGITAL [DMED]

URL: http://sade.textgrid.de/exist/apps/SADE/Dialogo_Medieval/index.html

Duración del proyecto: Desde 2015.

Especificaciones técnicas: Este proyecto es pionero en este campo en la implementación de TextGrid («The Project TextGrid - TextGrid» 2015), proyecto financiado por el German Federal Ministry of Education and Research. TextGrid da respuesta a la creciente demanda desde el mundo de las humanidades de herramientas digitales de investigación ofreciendo servicios y productos de distribución gratuitos. En concreto, el entorno de investigación virtual TextGrid facilita las tareas más demandadas desde

la investigación: la edición, el almacenamiento y la publicación de datos en formatos estándar⁶.

Contenido: Aborda la edición y publicación digital de 50 debates y poemas dialogados incluidos en el *Cancionero de Baena*⁷, con este objetivo:

it seeks to establish the basic characteristics of verse structure in dialogue poetry and give account of possible imitations or contrafactures, common verse, and metrical and rhyming patterns, in order to create a system able to answer types of research questions that are common in medieval versification studies and that involve regularities that show intertextual meanings conventionally associated with a given poetic meter (Río Riande, Gimena del 2015) .

Investigador responsable: Gimena del Río Riande.

Vocabularios controlados y taxonomías: El proyecto cuenta con un Tesauros para el control de vocabulario y categorías clasificatorias. Desarrollado en TemaTres está disponible a través de Internet⁸. Las grandes categorías en torno a las que se articula son las siguientes:

- Agentes de producción.
- Clasificación general.
- Epítetos poéticos.
- Estructuras poéticas.
- Prácticas compositivas.
- Tipo de poema según forma.
- Tipo de poema según tropo poético.

Como se desprende de la nota de contenido, se trata de un proyecto de investigación para esclarecer la estructura formal a través de patrones de un corpus poético muy concreto, trascendiendo así la función de repertorio métrico. En cualquier caso, es de especial interés para nuestro propósito por la utilización que se hace de TEI-Verse⁹ para el análisis métrico.

6 TextGrid utiliza la base de datos eXist, XML Nativa («eXistdb - The Open Source Native XML Database» 2015). Su sitio Web ofrece información detallada y enlaces a recursos sobre este entorno de edición y publicación digital: («SADE Publish Tool - TextGrid - Dariah wiki» 2015)

7 Madrid, BNE, MSS/5636; Philobiblon, texid BETA 1419

8 Véase (ReMetCa 2014). TemaTres es un sistema open source para la creación de Tesauros, taxonomías, ontologías o listas de valores, es decir, representaciones del conocimiento en varios formatos. Debido a su arquitectura orientada al servicio, permite que otras aplicaciones compartan estos datos (Véase («TemaTres Controlled Vocabulary server» 2015)).

9 Véase «Tei Verse» en («TEI: Text Encoding Initiative» 2014)

Se aporta también la edición en paralelo del facsímil y la transcripción, con la opción siempre visible de acceso a la ficha descriptiva de información de tipo métrico y al archivo fuente XML-TEI, lo que facilita la interoperabilidad con proyectos semejantes. En particular, DMED comparte datos con ReMetCa.

3.10. EL REPERTORIO MÉTRICO DIGITAL DE LA POESÍA MEDIEVAL CASTELLANA [REMETCA]¹⁰

URL: <http://www.remetca.uned.es>

Duración del proyecto: desde 2012.

Especificaciones técnicas: Base de datos en MySQL. Contiene un campo tipo XML con el etiquetado TEI, módulo TEI Verse, de los textos.

Contenido: Repertorio métrico en castellano desde sus primeras manifestaciones, a finales del siglo XII, hasta la riqueza y variedad de formas métricas de la poesía cancioneril de los siglos XV y principios del XVI, hasta 1511, fecha del *Cancionero General*, de Hernando del Castillo. El proyecto incluye el contenido del repertorio de Gómez Bravo (1998).

Estado del proyecto: En proceso de realización.

Institución responsable: UNED, Madrid.

Investigador responsable: Elena González-Blanco García.

Vocabularios controlados y taxonomías. En la tabla 'Obra' se incluye el campo 'claveHismetca', que realiza una clasificación de la poesía cancioneril siguiendo las categorías establecidas para el proyecto Hismetca, del Centro de Estudios Cervantinos (Gómez Redondo, Fernando, dir. 2015), un total 16:

- 01 Principios poéticos.
- 02 Épica y juglaresca.
- 03 Debate. • 04 Noticieros e historiográficos.
- 05 Poesía clerical.
- 06 Poesía aljamiada y clerecía rabínica
- 07 Poesía lírica castellana tradicional
- 08 Poesía lírica castellana cortés
- 09 Poesía hagiográfica y didáctica
- 10 Poesía cortesana y cancioneril
- 11 Oraciones y textos litúrgicos
- 12 Poemas historiográficos
- 13 Prosimetra: exégesis, alegoría y ficción sentimental
- 14 Romancero

¹⁰ ReMetCa es el repertorio que seguiremos más de cerca en nuestra propuesta. Para una aproximación más detallada que la que ofrecemos en este epígrafe, puede verse (González-Blanco y Rodríguez, 2014).

- 15 Poesía italianizante
- 16 Dramaturgia

Por su parte, la tabla 'Poema' contiene dos campos clasificatorios, 'tipo' y 'tema'. El primero se rige por criterios temáticos y formales. El segundo está integrado por un listado abierto de palabras claves que consignan la materia del poema.

Las tablas principales de la BD de ReMetCa son Obra y Poema (Ilustración 3). La primera consta de 22 atributos con los que se pretende dar cuenta de las propiedades que definen una obra que incluye varios poemas. Esta obra puede haber sido transmitida por más de un manuscrito o edición, es decir, puede tener múltiples testimonios, de ahí su relación con las tablas testimonio y manuscritos. Del mismo modo, se relaciona con la tabla 'bibliografía, que da cuenta de las referencias en las que ha sido tratada una determinada obra. El 'Autor' tiene también una tabla, con un número de atributos mínimo pero suficiente para su identificación unívoca y la consignación de alguna variante de nombre.

La tabla Poema consta de 18 atributos, y describe cada uno de los poemas, desde sus elementos identificativos (id, incipit) y aspectos puramente métricos (número de versos, estrofas, fórmula métrica, etc.), hasta su asignación a distintas categorías (palabras clave o tipo). Sus tablas relacionadas son el 'nombreMetrico', las clasificaciones por 'tipos' y 'palabrasClave', y por supuesto, la 'Obra' a la que pertenece el Poema. De especial interés es el campo 'codigo_tei', de tipo XML, y que se utiliza para codificar el poema en formato TEI¹¹, tal como se muestra en el siguiente ejemplo:

```
<| n="1">¡Oh viejo desventur<rhyme label="a">ado!</rhyme></l>
<| n="2">Negra dicha fue la m<rhyme label="b">ía</rhyme></l>
<| n="3">en casarme con Mar<rhyme label="b">ía</rhyme></l>
<| n="4">por quien fuese deshonor<rhyme label="a">ado</rhyme>.</l>
<| n="5">Ya la veo bien preñ<rhyme label="c">ada</rhyme>,</l>
<| n="6">no sé de quién, nin de cu<rhyme label="d">ánto</rhyme>.</l>
<| n="7">Dizen que d'Espiritu S<rhyme label="d">anto</rhyme>,</l>
<| n="8">mas yo d'esto non sé n<rhyme label="c">ada</rhyme></l>
```

11 Por lo que se refiere al tipo de campo XML, en particular en MySQL, puede verse («MySQL 5.1 Reference Manual: 12.11 XML Functions» 2015).

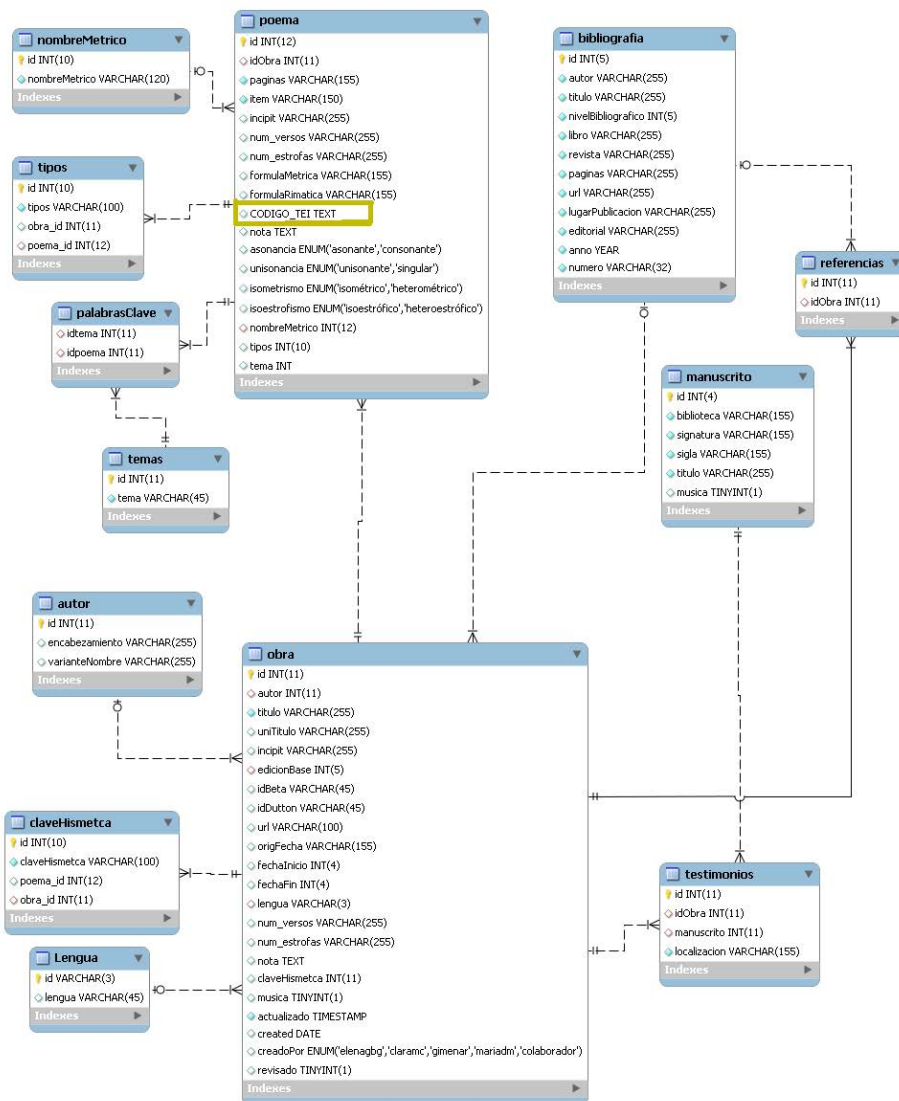


Ilustración 3. Esquema conceptual de ReMetCa

4. MÉTRICA, CLASIFICACIÓN Y TECNOLOGÍA

Dejaré al margen del análisis de los repertorios registrados en el apartado anterior los aspectos organizativos y de gestión de los proyectos, tales como el estado actual, la duración, los equipos que intervienen, y su titularidad y responsabilidad, corporativa o individual, para centrarme en los rasgos más técnicos.

Analizaré en primer lugar los aspectos métricos, y, en particular, los esquemas utilizados para mostrar formulariamente el número de sílabas, la rima y su distribución en la unidad considerada, poema o estrofa (3.1). Los vocabularios controlados, las clasificaciones y taxonomías se tratan en el punto 3.2. Finalmente, las conclusiones sobre tecnología se recogen en 3.3, poniendo de relieve los sistemas de gestión más utilizados y las propuestas más innovadoras.

4.1. ASPECTOS MÉTRICOS

El primero de los repertorios en papel analizados nos da ya las principales pautas para trazar una definición y un esquema métrico. Stenou y Knapp (1975) establece un conjunto de elementos informativos para el tratamiento específico de los aspectos métricos. Categorías silábicas y versificación son los dos apartados que, siguiendo una codificación precisa, recogen formulariamente toda esta información. La categoría silábica atiende al número de sílabas que componen los versos, y el campo más complejo de Versificación utiliza un total de nueve dígitos para informar del tipo de estrofa, rima, presencia de preludios o finidas, etc... A ello se añade el campo Tipo formal, que asigna cada composición a una determinado género formal, tomado de un listado previamente establecido y suficientemente consistente para dar cuenta de la enorme variedad formal del corpus.

Más parco es Dutton (1982), cuya finalidad es inventariar con la mayor exhaustividad, con una ampliación notable del corpus respecto a Stenou, y mostrar relaciones entre los textos, relegando la métrica a una escueta fórmula numérica, y a la transcripción literal del género o forma poética, sin afán de normalización.

En ambos casos la recuperación de esa información es complicada o nula. En Dutton la propuesta de recuperación alcanza tan solo al índice de los géneros tomados literalmente de la fuente.

Los repertorios digitales, por su parte, enriquecen, en general, el tratamiento métrico, con útiles refinamientos conceptuales. Orientados a *corpora* muy concretos, con particularidades muy específicas, descienden en muchos casos a los aspectos más especializados. Así CSM, al margen de campos métricos más genéricos, dedica un campo a la constatación de la presencia o ausencia de zéjel, y otro al refrán. También MedED utiliza un campo booleano para discriminar si una composición es "de seguir" o los versos que pertenecen al refrán. Del mismo modo BedT dedica campos particulares a 'strofe di invio', 'numero tornadas', 'lunghezza tornadas', 'tipo di tornada', 'tipo di refrain' o 'lunghezza refrain', es decir, aspectos especializados de su dominio.

En ocasiones, se complementa la información métrica con la referencia a categorías establecidas en repertorios que podríamos considerar canónicos. Es el

caso de CSM, que cumplimenta el campo 'Mettype' con un código numérico que corresponde unívocamente al esquema métrico completo tomado de (Mettmann, Walter 1986) También MedED recurre al repertorio de Tavani (1967 para identificar el número de esquema métrico, dejando ese campo en blanco, si no se registra en la obra del italiano.

Al margen de estas referencias, las fórmulas para los esquemas rimáticos y métricos suelen ser las habituales, utilizando convenciones para marcar determinados aspectos, como por ejemplo que el verso sea agudo o grave, o esté inserto en el refrán, tal como vemos en MedED:

Esquema métrico da estrofa con distinción de rimas masculinas ou agudas, e femininas ou graves (9' indica verso eneasílabo grave, fronte a 9 que sinala o eneasílabo agudo). Son exemplos: 10 10 10 10, 13' 13' 3', 7 6 7 7 7 8,....

Esquema rimático da estrofa... Os versos de refrán van indicados en maiúscula. Algúns exemplos son: abab, abbaa, abbcAA, ccc,....¹²

CSM sigue una formulación semejante, asignando campos distintos para el cuerpo de la composición y el refrán. Es frecuente también la combinación en la misma fórmula de medida y rima. Se completa la información indicando el número de estrofas total y, en varias ocasiones, un campo libre para comentar aspectos métricos; por ejemplo, "Nota a forma metrica" (BEdT)

ReMetca considera los campos habituales: número de versos y estrofas, fórmula métrica y rimática, pero indicando claramente sus convenciones notacionales, como la codificación de la rima, que resuelve la complicación que añade la presencia de estribillos o retronx:

Poemas con estribillo: el estribillo se codificará con las últimas letras del alfabeto (xyz...); cuando una rima del estribillo se use en el cuerpo de la parte glosadora, se usará la letra correspondiente a dicha rima en el estribillo; cuando haya retronx (sea total o parcial), la letra definitoria de la rima se marcará mediante asterisco precediendo a la letra¹³.

Además, añade campos derivados de las características métricas y rimáticas, como 'asonancia', 'unisonancia', 'isometrismo', e 'isoestrofismo', y el "nombre métrico", seleccionado de un listado previamente definido.

12 "Menú de ayuda contextual" en (Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades 2015)

13 Tomado de la página de "Instrucciones" (González-Blanco, dir. 2015).

4.2. CLASIFICACIONES Y TAXONOMÍAS

En la mayoría de los proyectos descritos se definen tablas clasificatorias y vocabularios controlados. En ocasiones están desarrollados específicamente para el propio proyecto por su equipo técnico, formado generalmente por especialistas en el corpus objeto de estudio. En otros casos se utilizan clasificaciones preexistentes, sancionadas por una larga tradición y generalmente aceptadas por los estudiosos del dominio.

Las clasificaciones pueden ser temáticas o formales. Los repertorios en papel hacen un buen uso de estos listados para indizar los materiales. (Stenou y Knapp, 1975) presenta una propuesta de sistemas clasificatorios que, por su amplitud, sigue siendo válida para los cancioneros castellanos del siglo XV¹⁴. El primer sistema establece los géneros según el contenido, y constituye un análisis en profundidad de la diversidad de materias que encierra el corpus cancioneril. Los bloques temáticos son:

- Poesía lírica.
- Poesía moral y satírica.
- Poesía lírico narrativa y lírico-dramática.
- Referencias generales.

Cada una de estas grandes divisiones se subdivide en multitud de aparatos hasta construir un sistema de clasificación exhaustivo y consistente.

Del mismo modo, el “Sistema de los géneros según la forma” refleja la diversidad formal de la poesía cancioneril. Los cinco grandes grupos en torno a los que se estructuran todas estas variedades compositivas son:

- Composiciones de forma fija.
- Composiciones estróficas con elementos de la poesía de forma fija.
- Composiciones con estrofas independientes (en cuanto a la rima).
- Composiciones de estrofa única.
- Composiciones no-estróficas.

Más especializada, limitada a su corpus temático, es la propuesta de CSM, que recurre al clásico listado de Poncelet (1902), volcado en una tabla de la BD, para identificar los milagros de la Virgen narrados en las cantigas. Otro listado de palabras claves permite la recuperación por temas muy concretos.

MedDB, que opera también sobre un corpus muy establecido, propone varios esquemas de clasificación: Tipo de Cantiga, que adscribe el corpus a cuatro apartados, incluido NA 'No aplicable'; clasificación genérica que determina los géneros y las modalidades genéricas de las cantigas, términos familiares para el investigador de este tipo de materiales; y un grupo más abierto que incluye temas y subtemas.

14 Dutton (1982, II: 223-226) se limita a recoger literalmente de la fuente los epígrafes que aluden al género.

Naetebus utiliza como tablas clasificatorias la de “Genres et classes” y “Caractère thématique. Por lo que se refiere a ReMetCa, añade a la clasificación temática y genérica el índice HisMetCa, que además de proponer una clasificación temática consistente, permite poner en relación los materiales analizados con los estudios recogidos en Gómez Redondo (2015)

En conclusión, diversidad de los materiales tratados por los distintos repertorios y los intereses del proyecto y de sus equipos investigadores tiene como consecuencia una disparidad clasificatoria, si bien hay al menos tres ejes que organizan estas clasificaciones: aspectos formales, aspectos de contenido, y vinculación con recursos externos y listas canónicas.

4.3. TECNOLOGÍA

Los repertorios en papel analizados son, en su mayor parte, salidas impresas de un ordenador con un sofisticado tratamiento. En concreto el desarrollo técnico llevado a cabo para la elaboración del *Catálogo-Indice...* de Dutton (1982) está perfectamente documentado en Anexo I, por su responsable de programación, Santoyo Vázquez (1982), del Computer Services Office (CSO) de la Universidad de Illinois. Describe los dos ordenadores utilizados: el primero, dotado con sistema operativo NOS, se ocuparía del análisis de los datos, y el segundo, equipado con UNIX, se destinaría a la fotoimpresión. Por lo que se refiere a software, para la edición de los textos se utilizó un procesador propio desarrollado por CSO. La indexación se ejecutó con el programa SORT/MERGE, y el análisis con SPITBOL 6000. Este software fue desarrollado en la misma Universidad, en concreto en el Illinois Institute of Technology, por Robert Dewar y Ken Belcher¹⁵.

En cuanto a la edición de los datos, para la identificación de los elementos informativos se utilizaron una serie de convenciones gráficas, que difieren poco de un sistema de marcación actual. Cada uno de los campos, hasta un total de 14, se identificó con un número entre corchetes triangulares, que precede a los datos, y cada registro está separado por el símbolo dólar “\$”. Por motivos de disponibilidad de almacenamiento de los discos magnéticos, se crearon un total de siete archivos base para los manuscritos y cuatro para los impresos, a partir de los cuales se creó el Archivo maestro, en el que se reunificaron las entradas de las distintas versiones de un poema en un único registro. El Archivo maestro fue revisado manualmente por los investigadores, y, una vez depurado, fue la base para la extracción de los índices.

Pero nos interesa más el examen de las tecnologías que entran en juego en la programación y diseño de los repertorios métricos digitales. Dominan las bases de

15 A un proceso semejante, utilizando el texto digitalizado del proyecto anterior, fue sometido el proyecto de Gómez-Bravo (1998), realizado en Cornell University.

datos relacionales, que mayoritariamente están implementadas en MySQL, sistema de gestión de libre distribución. Pero también están presentes otros sistemas, como Oracle Database, que es el seleccionado por el proyecto MedDB, o PostgreSQL, opción de Naetebus, y Access, que es el RDBMS de BEdT. En cualquier caso, sean de distribución libre o propietarios, la opción mayoritaria por los RDBMS es la conclusión esperable

El recorrido del esquema relacional y sus robustos sistemas de gestión en todos los sectores y actividades de la economía es extenso. Desde los años 70, con una fundamentación teórica sólida y con posibilidades de implementación física altamente fiables, su predominio en el almacenamiento y recuperación de datos es incontestable. En los últimos años, sin embargo, está siendo objeto de una doble competencia. Por una parte las bases de datos NoSQL, que se proponen como la mejor opción para grandes volúmenes de datos no estructurados, y, por otra, el lenguaje de marcación XML, cuyos archivos son gestionados por bases de datos mixtas -con campos tipo XML-, o nativas.

En efecto, la opción XML está ganando terreno en el ámbito que nos ocupa, bien para dar persistencia a la totalidad de los datos del proyecto, o bien para codificar datos concretos. Se ha discutido mucho sobre los beneficios e inconvenientes de cada una de las propuestas de acuerdo con la estructura de los dominios de aplicación. En IBM (2005) se establecen “best practices” para seleccionar uno u otro modelo. En ellas se recomienda la elección de XML cuando la aplicación tiene multitud de atributos, y se dan de forma irregular en sus distintas instancias. Llevado a nuestro terreno, piénsese, por ejemplo, en la amplia casuística que ofrece la fijación de un texto según tenga uno o varios testimonios, y según sean más o menos laxos los criterios ecdóticos establecidos. Tendríamos textos codificados con un subconjunto de poco más de una docena de etiquetas, y otros que necesitarían cientos de etiquetas para dar cuenta de la huella que la transmisión de una obra deja en sus testimonios. En un esquema relacional, necesitaríamos una tabla con la totalidad de los atributos disponibles, y de muchos de estos atributos se derivarían tablas relacionadas. La recuperación de esta información a través de una aplicación web debería realizar múltiples operaciones de combinación de tablas, para recuperar esa información, y el coste en recursos sería muy alto, o, al menos sería más costoso que la alternativa XML.

Otra de las recomendaciones es utilizar XML “when data represents business in which the component part do not make sense removed from the context of that business object”. En nuestro dominio los versos son parte componente directa o bien de las estrofas, o bien de los poemas, en el caso de que estos sean monoestróficos; y los poemas, a su vez, son parte componente de un cancionero. Un verso tiene sentido dentro de esa categoría superior con la que mantiene no solo una relación de pertenencia, sino también de rima con los otros versos o partes componentes. La utilización de un esquema relacional

normalizado (Silberschatz, Abraham y Korth, Henry F. 2002, 161-172)¹⁶ para mostrar esa estructura exigiría por lo menos el uso de una tabla por cada parte componente, y la búsqueda incurriría también en costosas operaciones de combinación.

Los documentos XML son además autodescriptivos, es decir, contienen los datos y los metadatos que su editor haya considerado necesarios de acuerdo con un esquema previamente establecido. También es jerárquico y sensible a la ordenación secuencial. Estas tres características se avienen perfectamente con el tratamiento deseable para nuestro dominio.

En general, la naturaleza de los datos a tratar es determinante a la hora de seleccionar uno u otro lenguaje. La primera oposición se establece entre condición tabular o jerárquica de los datos. En el primer caso, es aconsejable el modelo relacional y, en el segundo, el modelo jerárquico. Trasladado a nuestro dominio, nos encontramos con las dos estructuras. Hay, por un lado, una serie de metadatos representables fácilmente en tablas, como pueden ser la autoría y atribuciones, el título, o las entradas correspondientes a una clasificación. Por otro lado, observamos en el análisis del propio texto una estructura jerárquica clara: Un poema está compuesto de estrofas, y las estrofas están compuestas de versos. Jerarquizando y anidando estos componentes se muestra la estructura del poema, y estas posibilidades estructuración nos las ofrece XML, y, en particular, el modelo de de datos TEI. Sin ahondar mucho más, parece claro que estamos ante un modelo mixto.

En el proyecto CSM se apunta la solución mixta como *desideratum* para futuras versiones, anunciando que un campo de la base de datos, de tipo XML, incluirá la edición del texto marcado con TEI, en sustitución de los actuales archivos PDF vinculados al registro. La pretensión de CSM con esta mejora parece ser la de ofrecer un texto crítico con las posibilidades de anotación filológica que ofrece TEI («TEI: Text Encoding Initiative» 2014), frente a un texto plano sin información metatextual.

ReMetCa (González-Blanco y Rodríguez, 2014)¹⁷, por su parte, implementa este modelo introduciendo la codificación XML en un campo XML Type de MySQL. Finalmente, la opción de DMED, que utiliza el sistema de edición y publicación TextGrid, tiene detrás una base de datos nativa XML, en concreto ExistDB («eXistdb - The Open Source Native XML Database» 2015).

En conclusión, el empuje de TEI como estándar descriptivo en XML en el ámbito de las humanidades es probable que determine la balanza, en cuanto a opción tecnológica,

16 En la obra citada puede verse una caracterización de las distintas formas normales de tablas en un esquema relacional.

17 En este trabajo se analiza el modelo de datos mixto, y se muestran aspectos de su implementación en Oracle Database, si bien en el sistema en producción se usa MySQL, con menos posibilidades de explotación de archivos XML.

hacia las soluciones XML, bien de tipo mixto, bien en su totalidad, gracias a las bases de datos nativas XML y a la disponibilidad de sistemas, como TextGrid, que hacen transparente al usuario final la arquitectura tecnológica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Dutton, Brian (1982). *Catálogo-Índice de la Poesía Cancioneril del Siglo XV*. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Ltd.
- Escribano, Juanjo (2014). "PoeMetCa | Recursos digitales para el estudio de la Poesía Medieval Castellana". <http://poemetca.linhd.es/> [Consultado el 03/09/2015].
- "eXistdb - The Open Source Native XML Database" (2015). <http://exist-db.org/exist/apps/homepage/index.html> [Consultado el 03/09/2015].
- Frank, István (1953). *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*. Paris: Champion.
- Gómez-Bravo, Ana María (1998). *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*. Alcalá de Henares: Universidad.
- González-Blanco, Elena y Rodríguez, José Luis. (2014). "ReMetCa: A Proposal for Integrating RDBMS and TEI-Verse". *Journal of the Text Encoding Initiative* 8. <https://jtei.revues.org/1274> [Consultado el 03/09/2015].
- González-Blanco, Elena, y Sélaf, Levente (2013). "Megarep: A comprehensive research tool in medieval and renaissance poetic and metrical repertoires". En *Humanitats a la xarxa: món medieval / Humanities on the web: the medieval world*. Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien: Peter Lang.
- González Cuenca, Joaquín (1978). "Cancioneros manuscritos del Pre-renacimiento". *Revista de Literatura* 40: 107-42.
- (1980). *Cancionero de la Catedral de Segovia. Textos poéticos castellanos. Edición y facsímil*. Ciudad Real: Museo de Ciudad Real.
- IBM (2005). "Comparing XML and relational storage: A best practices guide". IBM. <http://xml.coverpages.org/IBM-XML-GC34-2497.pdf> [Consultado el 03/09/2015]
- Långfors, Arthur (1918). *Les Incipit des poèmes français antérieurs au XVIe siècle*. Paris: Champion.
- Maguire, Fiona (2013). "Cancionero Virtual. An Electronic Library of 15th century Castilian Cancionero Manuscript Corpues". En *Actas del Seminario Internacional sobre Bibliotecas Digitales y Bases de Datos especializadas para la investigación de las Literaturas Hispánicas*, Mercedes Fernández Valladares (dir.), 156-195. Madrid: IUMP (UCM).
- Mölk, Ulrich & Wolfzettel, Friedrich (1972). *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*. München: W. Fink.
- Naetebus, Gotthold (1891). *Die nicht-lyrischen Strophenformen des Altfranzösischen*. Leipzig: Hirzel.

- Pillet, Alfred y Cartens, Henry (1933). *Bibliographie der Troubadours von Dr. A. P. ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Dr. H. C. Halle*: Niemeyer.
- Poncelet, Albert (1902). "Index miraculorum B.V. Mariae quae saec. VI-XV latine conscripta sunt". *Analecta Bollandiana* 21, 242-360.
- Silberschatz, Abraham y Korth, Henry F. (2002). *Fundamentos de bases de datos*. Madrid: McGraw-Hill.
- Stenou, Jacqueline y Knapp, Lothar (1975). *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos*, vol. I. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- Tavani, Giuseppe (1967). *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- "TEI: Text Encoding Initiative" (2014). <http://www.tei-c.org/index.xml>. [Consultado el 03/09/2015].
- "The Project TextGrid – TextGrid" (2015). <https://textgrid.de/en/projekt> [Consultado el 03/09/2015].

REPERTORIOS DIGITALES

- BEdT = Asperti, S. BedT. Bibliografía Elettronica dei Trovatori. <http://www.bedt.it>
- CRM = Stella, F. Corpus Rhythmorum Musicum. <http://www.corimu.unisi.it/>
- CSM = Parkinson, S. The Oxford Cantigas de Santa Maria Database. <http://csm.mml.ox.ac.uk/>
- DMED = Río Riande, Gimena del. Diálogo Medieval. Edición Digital. http://sade.textgrid.de/exist/apps/SADE/Dialogo_Medieval/index.html
- MedDB = Brea, M. MedDB: Base de datos da Lírica profana galego-portuguesa. <http://www.cirp.es/bdo/med/meddb.html>
- NAETEBUS = Seláf, L. Le Nouveau Naetebus. Répertoire des poèmes strophiques non-lyriques en langue française d'avant 1400. <http://www.nouveaunaetebus.elte.hu>
- PEDECERTO = Colombi, Emanuela (dir.). Pede Certo. Metrica latina digitale. <http://www.pedecerto.eu/>
- ReMetCa = González-Blanco, E. ReMetCa: Repertorio Digital de Poesía Medieval Castellana. <http://www.uned.es/remetca>
- RPHA = Horváth; I. Répertoire de la poésie hongroise ancienne. <http://rpha.elte.hu/>
- SKALDIC = Clunies Ross, M. SKALD. Skaldic Project. Medieval Norse-Icelandic skaldic poetry. <https://www.abdn.ac.uk/skaldic/m.php?p=skaldic>.

Recibido el 14 de octubre de 2015.

Aceptado el 30 de octubre de 2015.

CREACIÓN DE UN PROTOTIPO PARA LA EDICIÓN DIGITAL DEL *CANCIONERO* DE GÓMEZ MANRIQUE BASADO EN LA APLICACIÓN DE TEI A LA TRANSCRIPCIÓN Y CORRESPONDENCIA CON EL FACSIMIL¹

CREATION OF A PROTOTYPE FOR THE DIGITAL EDITION
OF GÓMEZ MANRIQUE'S *CANCIONERO* BASED ON THE APPLICATION
OF TEI TO THE TRANSCRIPTION AND CORRESPONDENCE WITH THE FACSIMILE

Andrea IANTORNO

Università degli studi della Tuscia, Viterbo (Italia)
andrea.iantorno@gmail.com

Resumen: En este trabajo se presenta una edición digital de un fragmento del Cancionero de Gómez Manrique, creada utilizando el estándar TEI (*Text Encoding Initiative*) para etiquetar semánticamente el texto, y los lenguajes XSL (*eXtensible Style Sheets Language*), CSS (*Cascading Style Sheets*), HTML5 (*Hyper Text Markup Language*) y jQuery para desarrollar la parte de presentación al usuario, donde se ha incluido también un sistema de transcripción y correspondencia con el facsímil.

Abstract: This paper presents a digital edition of a fragment of Gómez Manrique's Cancionero, created using TEI (*Text Encoding Initiative*), to markup the text semantically, and XSL (*eXtensible Style Sheets Language*), CSS (*Cascading Style Sheets*), HTML5 (*Hyper Text Markup Language*) and jQuery to develop the part of the user presentation, which also includes a transcription system and its correspondence with the facsimile.

Palabras clave: Humanidades Digitales. XML. TEI. XSL. CSS. HTML.

Key Words: Digital Humanities. XML. TEI. XSL. CSS. HTML.

¹ Este artículo se ha llevado a cabo en el marco del proyecto de investigación FFI2014-57961-R, "Laboratorio de Innovación en Humanidades Digitales: edición digital, datos enlazados, y entorno virtual de investigación para el trabajo en humanidades" dirigido por la Dra. Elena González-Blanco.

1. INTRODUCCIÓN

La edición digital de una parte del Cancionero de Gómez Manrique² (1412-1490) es el resultado de un proyecto de colaboración entre el Laboratorio de Innovación en Humanidades Digitales de la UNED (LINHD: <http://linhd.uned.es>)³, y la Real Biblioteca⁴. Puede consultarse en la siguiente página: http://www.realbiblioteca.es/gomez_manrique/cancionero.html. El resultado es un prototipo que comprende la selección de un fragmento significativo de dicho Cancionero: los folios 11-44, para cuya transcripción nos hemos basado en la edición de 2013⁵. El código del proyecto se encuentra disponible en <https://github.com/Andrealantorno/Cancionero-digital-de-G.-Manrique>.

El desarrollo tecnológico llevado a cabo tiene como punto de inspiración y modelo el realizado en el proyecto *Digital Vercelli Book* (<http://vbd.humnet.unipi.it/beta>), pionero en su área, y comenzado en 2003 por iniciativa de Roberto Rosselli Del Turco, investigador de Filología Germánica en la Universidad de Turín.

El proyecto que aquí se presenta se desarrolla en varias fases que suponen la aplicación de capas tecnológicas que van actuando sobre las anteriores. Así, se comienza con la transcripción y etiquetando semánticamente el texto utilizando el estándar TEI-XML (*Text Encoding Initiative*), creado para la representación de textos en forma digital, para posteriormente transformar y visualizar el etiquetado XML en una página HTML (*Hyper Text Markup Language*) a través de una hoja de estilo XSL (*eXtensible Style Sheets Language*).

TEI es un estándar “de facto”, que se expresa a través de XML (*eXtensible Markup Language*), un lenguaje de marcado descriptivo que actualmente es el más utilizado para la marcación de textos humanísticos y que se convirtió en una Recomendación del W3C el 10 de febrero de 1998. Dentro del conjunto de etiquetas que TEI ofrece, en este proyecto se ha utilizado fundamentalmente el módulo 6, “Verse” (<http://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/es/html/VE.html>), que “is intended for use when encoding texts which are entirely or predominantly in verse”, (<http://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/es/html/VE.html>). El etiquetado se ha llevado a cabo gracias al software *oXygen XML Editor* (<http://www.oxygenxml.com/>) que permite la edición en múltiples lenguajes basados en XML, su transformación y desarrollo.

2 La signatura del manuscrito conservado en la Real Biblioteca de Madrid es II/1250.

3 Representado por su Directora y profesora del departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura en la Facultad de Filología de la UNED, Elena González-Blanco García.

4 Representada por José Luis Rodríguez Gómez, Técnico Superior de Automatización de dicha institución.

5 Manrique, Gómez, Cancionero: Manuscrito 1250 de la Biblioteca del Palacio Real. Edición de José I. Suárez, New York: National Hispanic Foundation for the Humanities, 2013.

En primer lugar, es necesario tener en cuenta las reglas fundamentales de XML:

1. Con XML pueden inventarse etiquetas propias (por eso se llama *eXtensible*), siempre poniéndolas entre paréntesis angulares (<etiqueta>).
2. En un fichero XML hay solo un elemento raíz.
3. Los elementos y los atributos son sensibles a las mayúsculas y minúsculas (<etiqueta> ≠ <ETIQUETA>).
4. Para realizar un fichero “bien formado” los elementos XML deben anidarse correctamente (<etiqueta1> <etiqueta2> </etiqueta2> </etiqueta1>).
5. Los valores de los atributos deben estar siempre entre comillas (<etiqueta atributo=“valor”>).
6. Cada elemento XML debe tener una etiqueta de cierre (<etiqueta> </etiqueta>) o, en referencia a las marcas “vacías”, añadiendo una *slash* después del nombre de la etiqueta (<etiqueta/>).

2. LA CODIFICACIÓN TEI

Una vez realizadas estas aclaraciones, vamos a proceder a analizar la codificación TEI que ha sido adaptada al etiquetado del Cancionero: dado que TEI es un lenguaje basado sobre XML, un documento TEI-XML empieza siempre con un prólogo XML: ningún elemento puede aparecer antes de esta declaración, como se puede ver en la tabla 1.

TABLA 1

1: <?xml version="1.0" encoding="utf-8"?>

2:

3: <?xml-stylesheet href="cGM_transform.xml" type="text/xsl"?>

Sus funciones son las de declarar que es un fichero XML, la versión del lenguaje que se utiliza (la 1.0), y especificar qué caracteres de codificación se utilizan (aquí he elegido UTF-8, una combinación de caracteres UNICODE que utiliza de 8 a 32 *bit* para codificar cada carácter). La declaración de la línea 3 enlaza el documento a una hoja de estilo XSL (cGM_transform.xml), creado para transformar este fichero en un documento HTML, como se verá más adelante.

Después del prólogo está el elemento raíz de cada documento TEI: entre la etiquetas <TEI> (el nodo raíz) y </TEI> se encuentra todo el contenido del documento, a partir del encabezado (tabla 2, líneas 6-22), donde están todos los metadatos sobre el texto codificado.

El <teiHeader> tiene un solo elemento obligatorio, llamado <fileDesc>, que es el elemento responsable de contener tanto la información sobre el fichero XML-TEI, como los detalles de la fuente primaria.

TABLA 2

```

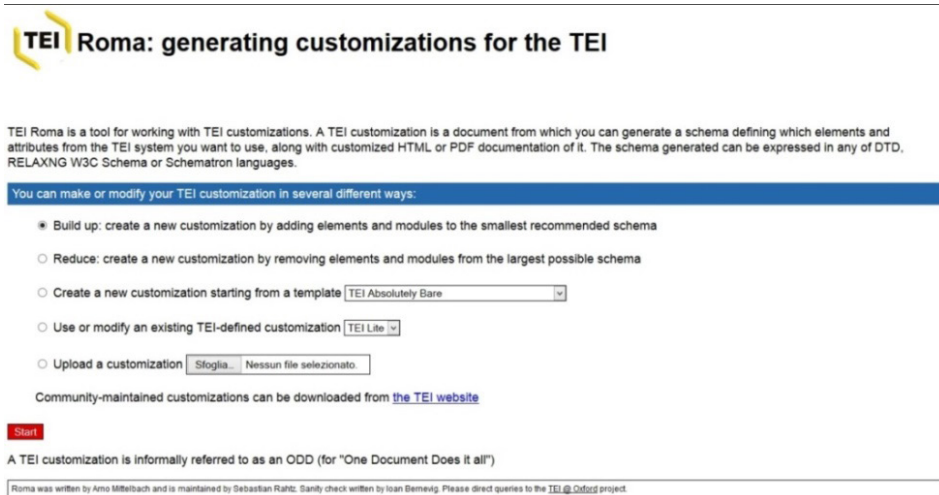
1: <TEI>
2:
3: <?xml-model href="esquema_cancionero_manrique.xml" type="application/xml"
4: schematypens="http://relaxng.org/ns/structure/1.0"?>
5:
6: <teiHeader>
7:
8: <fileDesc>
9: <titleStmt>
10: <title>cancionero_gomez_manrique.xml</title>
11: </titleStmt>
12:
13: <publicationStmt>
14: <p> </p>
15: </publicationStmt>
16:
17: <sourceDesc>
18: <p> </p>
19: </sourceDesc>
20: </fileDesc>
21:
22: </teiHeader>

```

La marca <titleStmt> contiene la información sobre el título del documento, que está dentro de un elemento más específico llamado <title>; <publicationStmt> recoge información sobre la publicación digital, que debe organizarse en párrafos (<p>), mientras que la etiqueta <sourceDesc> contiene información sobre la fuente original.

Entre las líneas 3 y 4 la información que aparece sirve para enlazar el documento a un esquema específico, que establece cuáles son los elementos y los atributos que se pueden utilizar, de forma que el documento resultante sea válido y conforme a un esquema previamente generado con la herramienta "Roma" (<http://www.tei-c.org/Roma/>), una sencilla aplicación desarrollada para generar esquemas creada por el consorcio TEI.

FIGURA 1



TEI Roma: generating customizations for the TEI

TEI Roma is a tool for working with TEI customizations. A TEI customization is a document from which you can generate a schema defining which elements and attributes from the TEI system you want to use, along with customized HTML or PDF documentation of it. The schema generated can be expressed in any of DTD, RELAXNG W3C Schema or Schematron languages.

You can make or modify your TEI customization in several different ways:

- ☒ Build up: create a new customization by adding elements and modules to the smallest recommended schema
- ☐ Reduce: create a new customization by removing elements and modules from the largest possible schema
- ☐ Create a new customization starting from a template
- ☐ Use or modify an existing TEI-defined customization
- ☐ Upload a customization

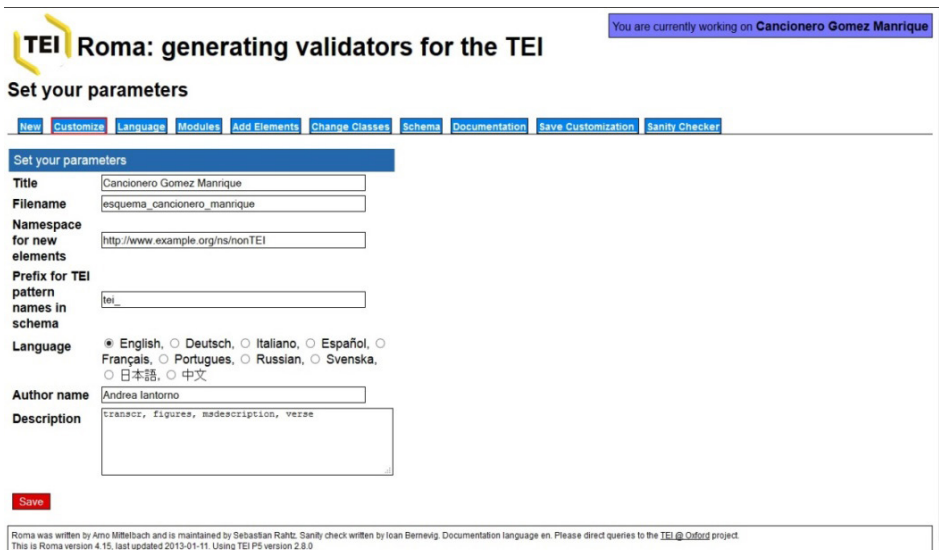
Community-maintained customizations can be downloaded from [the TEI website](#)

Start

A TEI customization is informally referred to as an ODD (for "One Document Does it all")

Roma was written by Arno Mittelbach and is maintained by Sebastian Rahtz. Sanity check written by Iain Bernievig. Please direct queries to the [TEI @ Oxford](#) project.

FIGURA 2



TEI Roma: generating validators for the TEI

You are currently working on **Cancionero Gomez Manrique**

Set your parameters

[New](#) [Customize](#) [Language](#) [Modules](#) [Add Elements](#) [Change Classes](#) [Schema](#) [Documentation](#) [Save Customization](#) [Sanity Checker](#)

Set your parameters

Title

Filename

Namespace for new elements

Prefix for TEI pattern names in schema

Language ☒ English, ☐ Deutsch, ☐ Italiano, ☐ Español, ☐ Français, ☐ Portugues, ☐ Russian, ☐ Svenska, ☐ 日本語, ☐ 中文

Author name

Description

Save

Roma was written by Arno Mittelbach and is maintained by Sebastian Rahtz. Sanity check written by Iain Bernievig. Documentation language en. Please direct queries to the [TEI @ Oxford](#) project.
This is Roma version 4.15, last updated 2013-01-11. Using TEI P5 version 2.0.0

La sección "description" de la figura 2 es importante, porque aquí se puede hacer una lista de los módulos de TEI que formarán el esquema: hemos insertado *transcr* (*transcription*), para la representación de fuentes primarias (manuscritos, por ejemplo); *figures*, que se utiliza para etiquetar ilustraciones y otras imágenes; *msdescription*

(*manuscript description*), un módulo que sirve para proporcionar información detallada acerca de fuentes primarias escritas a mano y, obviamente, *verse*).

La segunda sección de un documento TEI-XML es la del texto, que empieza con el elemento <text> (tabla 3, línea 1), que puede contener además otras sub-secciones, como <front>, donde se marcan elementos paratextuales que preceden el texto), <body>, que contiene el cuerpo del texto y <back>, que se puede utilizar para añadir índices y apéndices.

TABLA 3

```
1: <text>
2:
3: <body>
4:
5: <!-- página 11 -->
6: <div xml:id="MP3-2">
7:
8: <lg n="1" type="octava" rhyme="abbacddc">
9: <l n="1"><hi rend="illuminated">P</hi>or quanto la <rhyme label="a">
10: oçiosidad</rhyme>,</l>
11: <l n="2">amado muncho de <rhyme label="b">my</rhyme>,</l>
12: <l n="3">es causa, según <rhyme label="b">oy</rhyme>,</l>
13: <l n="4">de pensar muncha <rhyme label="a">maldad</rhyme></l>
14: <l n="5">e solo por <rhyme label="c">esquiuar</rhyme></l>
15: <l n="6">aquesto, <rhyme label="d">consideré</rhyme></l>
16: <l n="7">esta quistión que no <rhyme label="d">sé</rhyme></l>
17: <l n="8">por trobas vos <rhyme label="c">preguntar</rhyme>.</l>
18: </lg>
```

En el caso que nos ocupa, la información se contiene principalmente en la etiqueta <body>.

Como puede verse, también aparecen en los comentarios en el propio etiquetado entre <!-- y -->) que contienen el número de la página del Cancionero codificada.

Además, se han registrado los números de codificación del índice de Dutton utilizando los elementos <div> (división de texto), que en TEI marca "una subdivisión del paratexto inicial, del cuerpo del texto o del paratexto final" (<http://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/es/html/ref-div.html>), y los atributos @xml:id, para identificar unívocamente cada etiqueta y respetando siempre la denominación del Corpus de Dutton (línea 6).

Las líneas 8-18 contienen la codificación de la primera estrofa del cancionero: utilizando TEI cada grupo de versos, entonces también las estrofas, debe ser marcado

entre las etiquetas <lg> (*line group*): en la marca inicial se pueden insertar atributos para añadir información sobre la estrofa codificada, como en la línea 8, donde se encuentra el número de la estrofa de la sección "MP3-2" (n="1"), así como la información del número de versos que la componen (type="octava") y su esquema métrico, utilizando el atributo @rhyme. Cada verso está marcado por una etiqueta <l> (*line*), numerada a través del atributo @n. Para enseñar el esquema métrico he marcado todas las palabras finales de los versos con el elemento <rhyme> y su atributo @label, "que identifica que parte del esquema rítmico representa la serie de caracteres en cuestión" (<http://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/es/html/ref-rhyme.html>) (línea 9).

En la codificación del primer verso, la primera letra (una P mayúscula) está marcada por la etiqueta <hi> (*highlighted*), que sirve para indicar "una palabra o frase gráficamente diferente del resto del texto que la circunda" (<http://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/es/html/ref-hi.html>) y en efecto, si se observa la primera página de una de las ediciones del Cancionero (figura 3), se puede ver como la primera letra está iluminada y por eso he utilizado el atributo @rend (*rendering*, para especificar los detalles de la gráfica) con el valor *illuminated*.

FIGURA 3



Para reportar cada salto de página TEI ofrece el elemento <pb/> (*page brake*), como enseña la línea 6 de la tabla 4, donde está marcada la frontera entre las página 11 y 12.

TABLA 4

- 1: <l n="23">¿quál es a vuestro <rhyme label="d">entender</rhyme></l>
- 2: <l n="24">d'estas cosas la <rhyme label="c">mejor</rhyme>:</l>
- 3: </lg>
- 4:

5: <!-- página 12 -->

6: <pb xml:id="12r"/>

7:

8: <lg n="4" type="octava" rhyme="abbacddc">

9: <l n="25">Syendo vos <rhyme label="a">enamorado</rhyme></l>

10: <l n="26">de dama muy <rhyme label="b">virtuosa</rhyme>,</l>

11: <l n="27">en estremidad <rhyme label="b">fermosa</rhyme>,</l>

12: <l n="28">por quien fuédes <rhyme label="a">penado</rhyme>,</l>

En algunas canciones hay una estrofa final, precedidas por la palabra "Fyn" o "Ffyn" (figura 4, por ejemplo) y para etiquetar este fenómeno textual se ha insertado una marca <note> (tabla 5, línea 6).

FIGURA 4

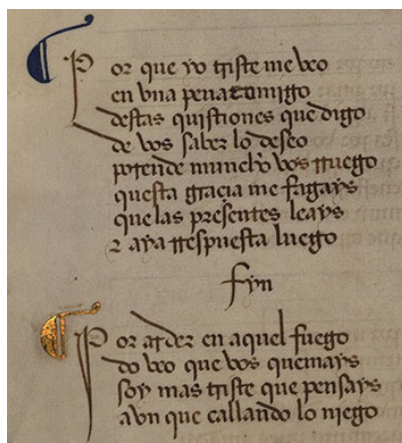


TABLA 5

1: <l n="38">qu'esta gracia me <rhyme label="d">fagáys</rhyme>.</l>

2: <l n="39">que las presentes <rhyme label="d">leáys</rhyme></l>

3: <l n="40">e aya respuesta <rhyme label="c">luego</rhyme>.</l>

4: </lg>

5:

6: <note place="inline"> Fyn </note>

7:

8: <lg n="6" type="cuarteta" rhyme="abba">

9: <l n="41">Por arder en aquel <rhyme label="a">fuego</rhyme></l>

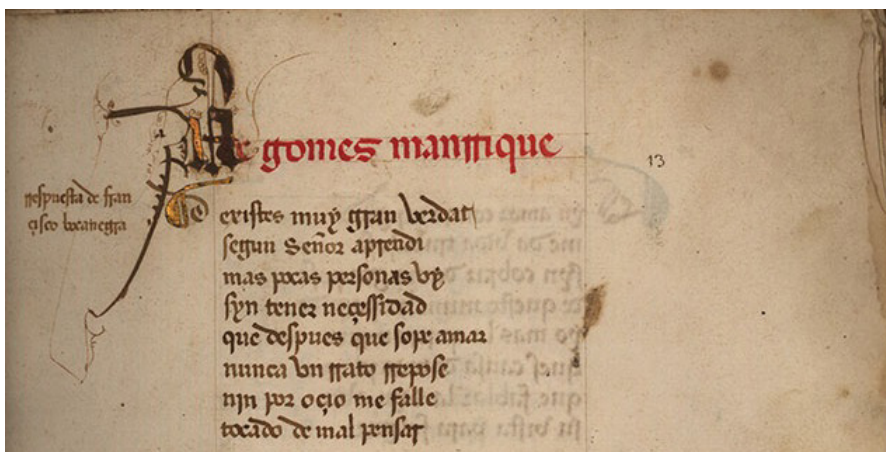
10: <l n="42">do veo que vos <rhyme label="b">quemáys</rhyme>,</l>

11: <l n="43">soy más triste que <rhyme label="b">pensáys</rhyme>,</l>

12: <| n="44">avunque callando lo <rhyme label="a">niego</rhyme>.</l>
 13: </lg>
 14:
 15: </div>

Se puede también especificar la posición de la nota, a través del atributo @place (en este caso con valor inline). En los facsímiles del cancionero se pueden encontrar algunas composiciones precedidas por el nombre del autor escrito en rojo, seguido por el título de la canción, en el margen izquierdo del papel o en una línea completa.

FIGURA 5



En el fichero XML se han codificado estos rasgos estilísticos con las etiquetas <opener> (tabla 6, línea 3) y <head> (tabla 6, línea 5): la primera "agrupa la fecha, autoría, fórmula introductiva o de saludo o expresiones similares utilizadas al inicio de una división textual [...] " (<http://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/es/html/ref-opener.html>), mientras que <head> puede contener "cualquier tipo de encabezamiento, por ejemplo el título de una sección" (<http://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/es/html/ref-head.html>).

TABLA 6

1: <div xml:id="MP3-3">
 2:
 3: <opener> De Gómez Manrique </opener>
 4:
 5: <head>
 6: Respuesta de Fran- <lb/>
 7: çisco Bocanegra
 8: </head> <!-- Al margen izquierdo -->

9:

10: <lg n="1" type="octava" rhyme="abbacddc">

11: <l n="1"> Dexistes muy gran <rhyme label="a">verdat</rhyme>,</l>

12: <l n="2"> según, señor, <rhyme label="b">aprendí</rhyme>,</l>

13: <l n="3"> mas pocas personas <rhyme label="b">vy</rhyme></l>

14: <l n="4"> syn tener <rhyme label="a">neçessidad</rhyme>;</l>

15: <l n="5"> que después que sope <rhyme label="c">amar</rhyme></l>

16: <l n="6"> nunca vn rrato <rhyme label="d">rreposé</rhyme></l>

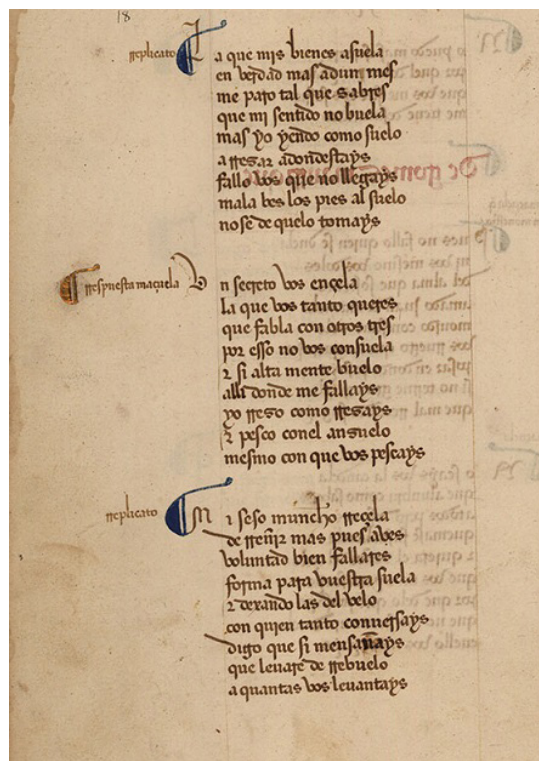
17: <l n="7"> nin por oçio me <rhyme label="d">fallé</rhyme></l>

18: <l n="8"> tocado de mal <rhyme label="c">pensar</rhyme>.</l>

19: </lg>

En la línea 6 aparece el elemento <lb/> (*line break*), que "marca el comienzo de una nueva línea [...]" (<http://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/es/html/ref-lb.html>): en la figura 5 en efecto se puede ver que la línea del título se interrumpe, rompiendo la palabra "Francisco" en "Fran" y "çisco". En algunas canciones en cambio, hay estrofas introducidas por anotaciones en el margen izquierdo.

FIGURA 6



Estas anotaciones, a diferencia del título, están etiquetadas mediante `<add>` (*addition*): la función de `<add>` es la de contener "letras, palabras o frases introducidas en el texto por el autor, transcriptor, glosador o corrector" (<http://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/es/html/ref-add.html>).

También aquí se puede utilizar el atributo `@place` para especificar la posición del fenómeno textual codificado (tabla 7, línea 5).

TABLA 7

```
1: <!--MP3-7 página 18-->
2: <pb xml:id="18r"/>
3:
4:
5: <add place="margin-left">
6: Replicato
7: </add>
8: <!-- Al margen izquierdo -->
9:
10:
11: <lg n="3" type="novena" rhyme="abbacddcd">
12: <l n="19"> La que mis bienes <rhyme label="a">asuela</rhyme></l>
```

3. LA HOJA DE STILO XSL

La desventaja de los lenguajes de marcado semántico es la poco agradable presentación de datos al ojo humano, como se ha visto en las muestras de código XML-TEI: para resolver este problema se utilizan los lenguajes de presentación, que definen cómo presentar los datos al usuario.

Para mostrar los datos XML (con posibilidad de insertar imágenes, utilizar colores, modificar la disposición de contenidos etc...) hemos optado por transformar la codificación TEI en un fichero HTML y luego utilizar también una hoja de estilo CSS (*Cascading Style Sheets*, hojas de estilo en cascada) para trabajar sobre las marcas HTML: para lograr esto he utilizado XSLT (*eXtensible Style Sheets Transformation*, de la familia XSL), un lenguaje para convertir documentos XML en otros ficheros, como texto simple, HTML, XHTML (*eXtensible Hyper Text Markup Language*) y también XML.

Las etiquetas de XSL son parecidas a las de HTML o XML, pero están siempre precedidas por `xsl:`, como se puede ver en la tabla 8.

TABLA 8

```
1: <?xml version="1.0" encoding="utf-8"?>
2:
```



```

3: <xsl:stylesheet version="1.0"
4: xmlns:xsl="http://www.w3.org/1999/XSL/Transform">
5:
6: <xsl:output method="html" version="5" indent="yes"
7: xmlns:xsl="http://www.w3.org/1999/XSL/Transform" />

```

Siendo un estándar relacionado con XML, se recomienda que la hoja de estilo XSL comience con una declaración XML (línea 1), aunque esto no es necesario, mientras que la marca `<xsl:stylesheet>` de la línea 3 es obligatoria y su valor debe ser una versión válida de XSL (actualmente la única es la 1.0).

La etiqueta `<xsl:output>` de la línea 5 es muy importante, porque permite elegir el formato de salida del documento y debe aparecer como un nodo hijo del elemento `<xsl:stylesheet>` (como en este fichero) o de `<xsl:transform>`: gracias al atributo `@method` he elegido crear un documento HTML, mientras que con `@version` se selecciona su versión (la número 5).

Siguiendo la descripción del documento "cGM_transform.xml" se encuentra el elemento `<xsl:template>` (tabla 9, línea 1), que indica el comienzo de la transformación porque pone en relación (por el atributo `@match`) la hoja de estilo con la raíz del fichero XML (/TEI, la barra indica que este es el nodo raíz): cada vez que se quiere manipular o llamar un elemento del fichero XML, se utiliza XPath (*XML Path Language*), un lenguaje de XSL (como XSLT) "used to navigate through elements and attributes in an XML document" (<http://www.w3schools.com/xpath/>).

TABLA 9

```

1: <xsl:template match="/TEI">
2:
3: <html>
4:
5:
6: <head>
7: <meta http-equiv="content-type" content="text/html" charset="utf-8" />
8: <title> cGM_transform.xml </title>
9: </head>
10:
11:
12: <body>

```

El elemento `<xsl:template>` contiene reglas que se aplican cuando se empareja un nodo especificado y su atributo `@match`, que "is used to associate the template with an XML element" (http://www.w3schools.com/xsl/el_template.asp).

La etiqueta `<html>` de la línea 3 indica el comienzo del documento HTML: entre las líneas 6 y 9 está el encabezado (`<head>`) del fichero, que contiene metainformaciones (contenidas en la marca `<meta>`) sobre el contenido del fichero (`http-equiv="content-type"` y `content="text/html"`), los caracteres de codificación (`charset="utf-8"`) y el nombre del documento (línea 8).

Desde la línea 12 hay el cuerpo (`<body>`) del documento "cGM_transform.xml", donde hay una única sección (`<div>`) que contiene algunas líneas de código XSL, como se puede leer en la tabla número 10.

TABLA 10

```

1: <body>
2:
3: <div>
4:
5:
6: <xsl:for-each select="/TEI/text/body/div">
7:
8: <xsl:copy-of select=""/>
9:
10: </xsl:for-each>
11:
12:
13: </div>
14:
15:
16: </body>
17:
18: </html>
19:
20: </xsl:template>
21:
22: </xsl:stylesheet>
    
```

En la línea 6 aparece la marca `<xsl:for-each>`, que se utiliza en XSLT para seleccionar todos los elementos XML de un conjunto especificado de nodos, y estos se seleccionan del fichero XML a través del atributo `@select` y se escribe como su valor el nombre del

elemento que se quiere manipular, o la ruta XPath para navegar por el documento XML y recuperar el elemento deseado: “a location path can be absolute or relative. An absolute location path starts with a slash (/) and a relative location path does not. In both cases the location path consists of one or more steps, each separated by a slash” (http://www.w3schools.com/xpath/xpath_axes.asp).

En las líneas de código se puede ver como se utiliza un camino de localización “absoluta”, porque todo el recorrido se desarrolla a partir del nodo raíz, para llegar finalmente a los elementos div que en el *file* XML contienen las diferentes canciones; para mostrarlas se copia todo el contenido de los nodos div utilizando <xsl:copy-of> y escribiendo un punto como valor de su atributo @select: esta marca XSL permite de hacer una copia en profundidad de los nodos seleccionados, porque “namespace nodes, child nodes, and attributes of the current node are automatically copied [...]” (http://www.w3schools.com/xsl/el_copy-of.asp). El documento se cierra con el elemento </xsl:stylesheet> de la línea 22.

La transformación final del documento XML en HTML se ha realizado de forma automática a través del software oXygen, como indica la marca <html> en la línea 1 de la figura 7. La figura 8 es el documento HTML resultado de esta transformación.

FIGURA 7

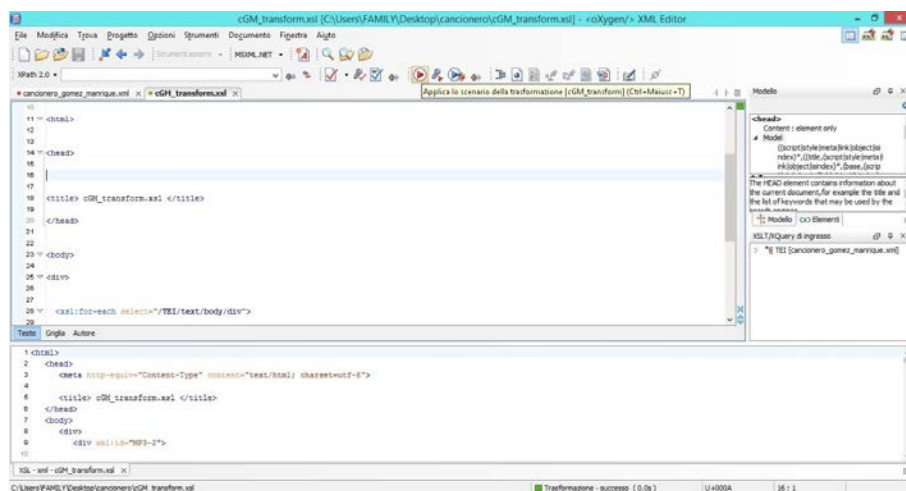
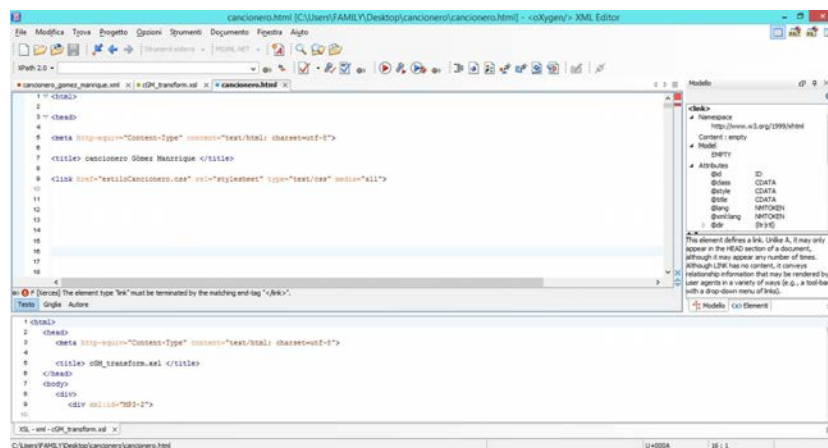


FIGURA 8



4. CREAR UNA PÁGINA HTML5

Sin embargo, para obtener un documento HTML 5 sin errores de validación ni de funcionamiento en los navegadores, se han tenido que realizar algunos cambios: he sustituido las etiquetas TEI por marcas HTML; luego en cada etiqueta he añadido el atributo @class, que sirve para asociar la misma propiedad CSS a varios elementos del mismo tipo, tomando como valor el nombre de la etiqueta TEI que codifica ese fenómeno textual, para no perder la referencia a la codificación semántica (tabla 3), como puede verse en la tabla 11.

TABLA 11

- 1: <!-- texto a la derecha -->
- 2: <div id="canciones">
- 3:
- 4: <!--MP3-2 p.11-->
- 5: <div id="pag11" class="pag_bre">
- 6:
- 7:
- 8: <div class="lg">
- 9: <p id="p11v1" class="l">1
- 10: Por quanto la
- 11: oçiosidad,</p>
- 12:
- 13: <p id="p11v2" class="l">2amado muncho de

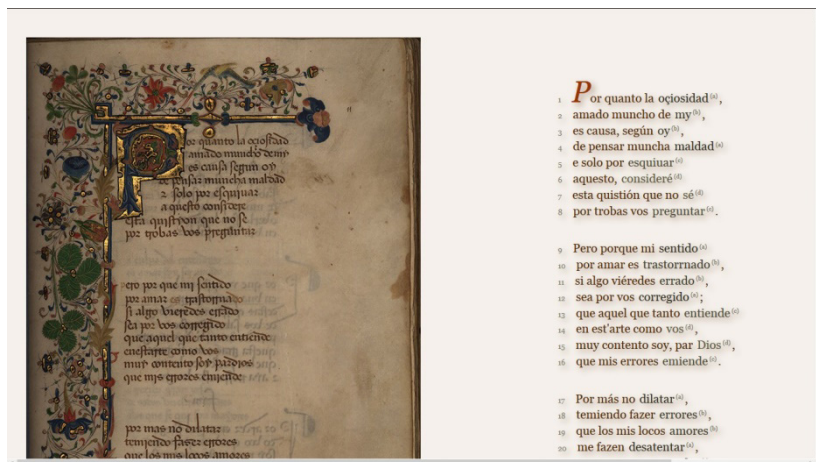
14: my,</p>
 15:
 16: <p id="p11v3" class="l">3es causa, según 17:
 oy,</p>
 18:
 19: <p id="p11v4" class="l">4de pensar muncha
 20: maldad</p>
 21:
 22: <p id="p11v5" class="l">5e solo por
 23: esquiar</p>
 24:
 25: <p id="p11v6" class="l">6aquesto,
 26: consideré</p>
 27:
 28: <p id="p11v7" class="l">7esta quistión que
 29: no sé</p>
 30:
 31: <p id="p11v8" class="l">8por trobas vos
 32: preguntar.</p>
 33: </div>

La tabla 11 (primera estrofa de la primera canción) muestra la conversión de las marcas TEI lg en <div class="lg"> (línea 8), las l en <p class="l"> (línea 9), <hi> en (línea 10) y, en la línea 11, <rhyme label="a"> en (span se utiliza para agrupar *inline-elements* en un documento HTML).

En esta transformación se han cambiado además otras etiquetas, como <note>, que se ha convertido en <p class="note">, <opener> se ha hecho <p class="opener">, <head>, que se ha convertido en <p class="head"> y <add> en <p class="add">.

A continuación se han insertado las imágenes de los facsímiles, etiquetadas utilizando <figure> y , y que se han colocado a la izquierda de la página web, mientras que a la derecha se ha colocado el texto etiquetado por HTML. Todos los elementos se han formateado utilizando una hoja de estilo CSS ("estiloCancionero.css").

FIGURA 9



En este proyecto concreto, es especialmente importante el denominado *parallel transcription method* (método de transcripción en paralelo), puesto que resulta la principal aportación del mismo. Para ello, se han etiquetado gráficamente las imágenes, marcando su correspondencia en el texto mediante marcas <div> y asociándolas un identificador unívoco para posicionar los marcos de cada línea con una clase CSS llamada "marco" para dibujar los bordes (tabla 12 y 13).

TABLA 12

- 1: <!-- marcos de cada línea (:hover) - Parallel Transcription Method -->
- 2: <div id="marcos">
- 3:
- 4: <div id="marcos_p11">
- 5: <!-- p.11 marcos -->
- 6: <div id="p11_v1" class="marco"></div>
- 7: <div id="p11_v2" class="marco"></div>
- 8: <div id="p11_v3" class="marco"></div>
- 9: <div id="p11_v4" class="marco"></div>
- 10: <div id="p11_v5" class="marco"></div>
- 11: <div id="p11_v6" class="marco"></div>
- 12: <div id="p11_v7" class="marco"></div>
- 13: <div id="p11_v8" class="marco"></div>
- 14: [...]

TABLA 13

```

1: .marco
2: {
3: border-radius:10px;
4: cursor:crosshair;
5: background-color:transparent;
6: border-color:#FFFF66;
7: border-width:2px;
8: border-style:groove;
9: }
10:
11: [...]
12:
13: #p11_v1
14: {
15: position:absolute;
16: top:192px;
17: width:630px;
18: height:30px;
19: left:40px;
20: }

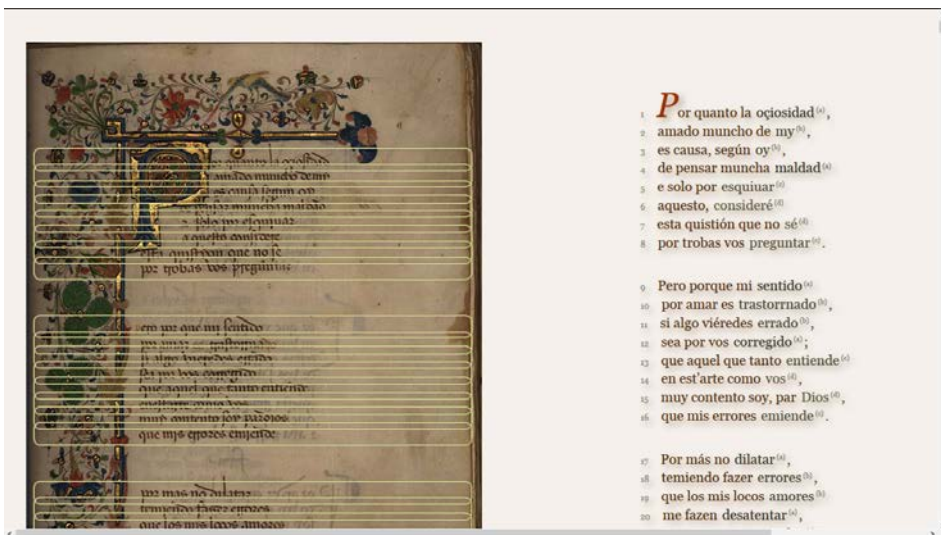
```

El código CSS se recoge en la tabla 13: todos los <div> de la clase “marco”⁶ tienen el mismo tipo de borde redondeado (border-radius:10px) y de color (código #FFFF66) (línea 6), con estilo “groove” y con 2 píxeles de espesor, mientras que el identificador (#) p11_v1 posiciona el marco del primero verso de manera absoluta, con una distancia de 192 píxeles del borde superior y 40 píxeles a la izquierda de la página web: “an absolute position element is positioned relative to the first parent element that has a position other than static. If no such element is found, the containing block is <html>” (http://www.w3schools.com/css/css_positioning.asp).

El resultado de este trabajo de etiquetado puede verse en la figura siguiente.

6 Sabemos que “marco” es una clase por el punto que le precede en el código.

FIGURA 10

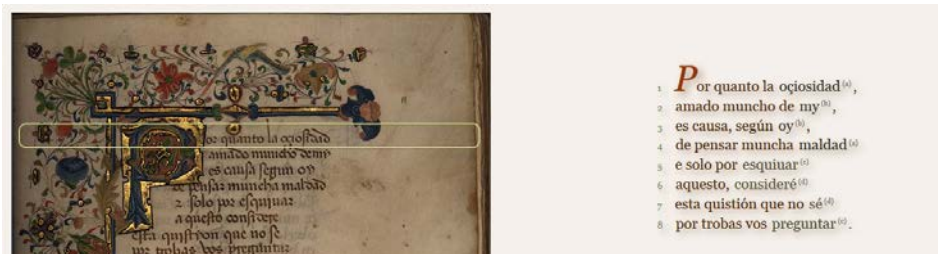


A esto se ha añadido un efecto de aparición sobre la palabra de este marco cuando se pasa el ratón por encima (figura 11). Esto se hace mediante :hover (tabla 14, línea 7) una pseudo-clase que se usa para definir un estado especial de un elemento, tal y como se describe: "the :hover selector is used to select elements when you mouse over them" (http://www.w3schools.com/cssref/sel_hover.asp)

TABLA 14

```
1: .marco
2: {
3: border-radius:10px;
4: cursor:crosshair;
5: }
6:
7: .marco:hover
8: {
9: background-color:transparent;
10: border-color:#FFFF66;
11: border-width:2px;
12: border-style:ridge;
13: }
```


FIGURA 11



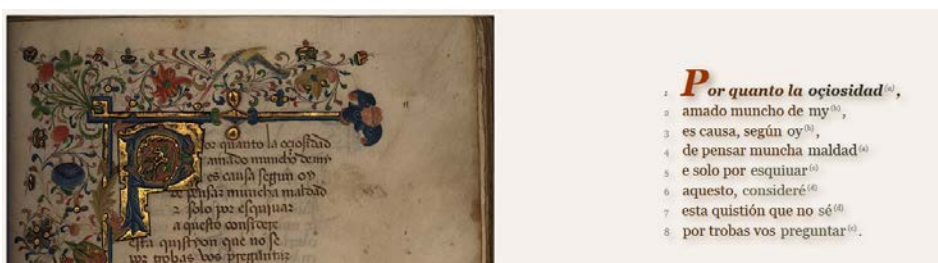
Esta misma clase :hover se ha utilizado además para resaltar a través del ratón los versos del texto a la derecha (figura 12).

TABLA 15

1: p: hover
 2: {
 3: font-weight: bold;
 4: font-style: italic;
 5: }

Así, cada vez que se pone el ratón sobre un elemento marcado por <p> el texto aparecerá en negrita (font-weight: bold;) y en cursivo (font-style: italic;), como sucede en la primera línea de la imagen número 12.

FIGURA 12



El siguiente paso ha sido la creación de un enlace entre las líneas de las imágenes y las del texto, para resaltar instantáneamente y en paralelo los versos que se corresponden. Para conseguir este objetivo se ha utilizado jQuery, que, al igual que JavaScript es un lenguaje creado para hacer páginas Web interactivas y dinámicas, pero más sencillo de usar⁷.

⁷ Se puede leer más sobre jQuery en http://www.w3schools.com/jquery/jquery_intro.asp.

Para añadir jQuery en una página Web se puede utilizar una versión alojada en Google, Microsoft o jQuery.com o se puede descargar el archivo jQuery en versión de escritorio. En este caso se ha utilizado la CDN de Google, escribiendo en la sección <head> del fichero HTML el código que puede leerse en las líneas 9, 10 y 11 de la tabla 16.

TABLA 16

```
1: <!DOCTYPE html>
2: <html>
3:
4: <head>
5: <meta http-equiv="Content-Type" content="text/html; charset=utf-8">
6: <title> Cancionero Gómez Manrique </title>
7: <link href="estiloCancionero.css" rel="stylesheet" type="text/css"
8: media="all">
9: <script
10: src="http://ajax.googleapis.com/ajax/libs/jquery/1.11.2/jquery.min.js">
11: </script>
12:
13: <script src="funciones_PTM.js"></script>
14: </head>
```

La etiquetas <script> (línea 9 y 13) marcan el inicio del código JavaScript, mientras que los cierres </script> marcan su final: como se puede ver, estas etiquetas tienen la apariencia de las etiquetas HTML; la línea 13 vincula el documento HTML al fichero externo "funciones_PTM.js", donde se encuentra todo el código jQuery.

Para crear el método de transcripción paralela, se han seleccionado los identificadores de cada verso del texto a la derecha, asegurando que el paso del ratón sobre ellos resalta en el mismo momento las líneas correspondientes a la izquierda, como puede verse en la tabla 17. Afortunadamente, una de las ventajas de jQuery es que "ofrece una técnica muy completa para seleccionar y trabajar con una colección de elementos: los selectores CSS" (Mc Farland, David Sawyer, 2012: 152).

TABLA 17

```
1: /* Funciones jQuery creadas para implementar el PTM */
2: $(document).ready(function(){
3:
4: /*pagina11*/
5: /*text-image*/
6: $('#p11v1').hover(function()
```

```

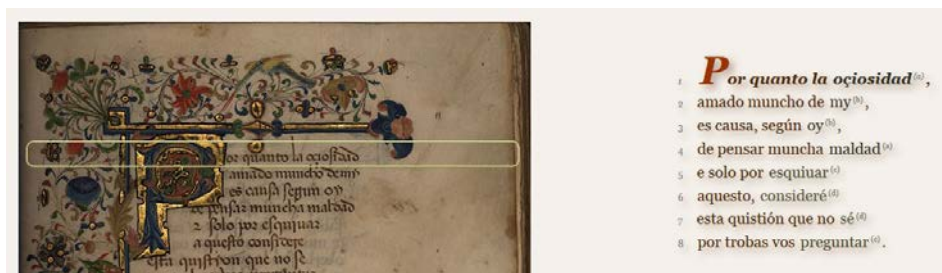
7: {
8: $('#p11_v1').addClass('res1')
9: }
10: ,function()
11: {
12: $('#p11_v1').removeClass('res1')
13: });
14:
15: /*text-image*/
16: $('#p11_v1').hover(function()
17: {
18: $('#p11v1').addClass('res2')
19: }
20: ,function()
21: {
22: $('#p11v1').removeClass('res2')
23: });

```

Las líneas 6-13 de la tabla 17 contienen la primera función: en la 6 he seleccionado el identificador del primero verso a la derecha, a través del carácter \$, y he utilizado el jQuery `hover()` Method para especificar que la función se aplicará solo si se pone el ratón sobre el verso indentificado por `#p11v1`: cuando esto sucede, instantáneamente se aplica, gracias a `addClass()`, al verso indentificado por `#p11_v1` (lo del verso de la imagen a la izquierda) la clase CSS `“res1”`, que tiene las mismas propiedades de la *pseudo-class* `.marco: hover` de la tabla 14, mientras que si se quita el ratón (`,function()`) del verso a la derecha se retira (`removeClass()`) también la clase `“res1”` en lo de la imagen.

El mismo procedimiento se repite para todos los versos de las imágenes de la izquierda (líneas 16-23). El resultado se puede ver en la figura siguiente.

FIGURA 13



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CSS :hover Selector. http://www.w3schools.com/cssref/sel_hover.asp [18/07/2015].
- CSS LAYOUT - The position property. http://www.w3schools.com/css/css_positioning.asp [18/07/2015].
- INTORNO, Andrea. *Cancionero digital de Gómez Manrique*, http://www.realbiblioteca.es/gomez_manrique/cancionero.html [18/08/2015]. Código del proyecto disponible en <https://github.com/Andrealantorno/Cancionero-digital-de-G.-Manrique>.
- McFARLAND & SAWYER, D. (2012). *JavaScript y jQuery*. Madrid: O'Reilly.
- OXIGEN XML Editor. <http://www.oxygenxml.com/> [18/07/2015].
- TEI <add>. <http://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/es/html/ref-add.html> [18/07/2015].
- TEI <div>. <http://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/es/html/ref-div.html> [18/07/2015].
- TEI <hi>. <http://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/es/html/ref-hi.html> [18/07/2015].
- TEI <lb>. <http://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/es/html/ref-lb.html> [18/07/2015].
- TEI <opener>. <http://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/es/html/ref-opener.html> [18/07/2015].
- TEI <head>. <http://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/es/html/ref-head.html> [18/07/2015].
- TEI <rhyme>. <http://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/es/html/ref-rhyme.html> [18/07/2015].
- TEI Roma. <http://www.tei-c.org/Roma/> [18/07/2015].
- TEI verse. <http://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/es/html/VE.html> [18/07/2015].
- The Digital Vercelli Book. <http://vbd.humnet.unipi.it/beta/#105r> [18/07/2015].
- XPath Axes. http://www.w3schools.com/xpath/xpath_axes.asp [18/07/2015].
- Xpath Tutorial. <http://www.w3schools.com/xpath/> [18/07/2015].
- XSLT <xsl:copy-of>Element. http://www.w3schools.com/xsl/el_copy-of.asp [18/07/2015].
- XSLT <xsl:template> Element. http://www.w3schools.com/xsl/el_template.asp [18/07/2015].

Recibido el 17 de octubre de 2015.

Aceptado el 30 de octubre de 2015.

LINGÜÍSTICA FORENSE Y CRÍTICA TEXTUAL. EL CASO AYALA–CERVANTES

TEXTUAL CRITICISM AND FORENSIC LINGUISTICS. THE AYALA-CERVANTES FILES

José Manuel FRADEJAS RUEDA

Universidad de Valladolid
josemanuel.fradejas@uva.es

Resumen: En este artículo se demostrará que la edición del *Libro de la caza de las aves* de Pero López de Ayala, publicado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, no es una digitalización de la edición de José Gutiérrez de la Vega, como aducen, sino que se trata de una copia literal de la versión modernizada que José Fradejas Lebrero publicó en 1969. Además, se mostrará que el texto colgado por la Virtual Cervantes ha sido publicado, en papel y en formato e-book, por una editorial comercial y que no se trata de un derivado directo de la edición de Gutiérrez de la Vega, como sus editores indican, sino de mera copia exacta de la de la BVMC y, por ende, de la de JFL. Para llegar a estas conclusiones los textos se han analizado con software de uso en lingüística forense (colación automatizada, comprobadores de plagio y programas de concordancia), para lo que primero se expondrá qué es la lingüística forense y se pondrá en relación con la posibilidad de que los métodos de la crítica textual sean de valor para la lingüística forense.

Abstract: In this paper will be demonstrated that the edition of Pero López de Ayala's *Libro de la caza de las aves* uploaded by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes is not a derivative of José Gutiérrez de la Vega's 1879 edition, as they claim, but a *verbatim* copy of José Fradejas Lebrero's version published in 1969. Moreover, the uploaded text was published by a commercial publisher and is being sold as a derivative of Gutiérrez de la Vegas edition by a number of on-line resellers as printed book and as e-book. To prove it, all texts had been analysed with software used in forensic linguistics (automated collation, plagiarism checkers and concordancing software), but firstly it will explained what Forensic Linguistics is and later on will be discussed the possibility that the methods used in textual criticism are of value for Forensic Linguistics.

Palabras clave: Crítica textual. Colación automática. Lingüística forense. Plagio.

Key Words: Textual criticism. Automatic collation. Forensic linguistics. Plagiarism.

1. INTRODUCCIÓN

1.1 LA LINGÜÍSTICA FORENSE

La *lingüística forense* (LF) es una disciplina muy reciente y se encuadra dentro de la lingüística aplicada. La primera vez que aparecen los términos *lingüística* y *forense* juntos es en 1968, en el análisis que Jan Svartvik (1968) realizó sobre las confesiones que Timothy John Evans, un británico que fue sentenciado a muerte por el supuesto asesinato de su esposa embarazada en 1949, hizo ante la policía¹. Pero es hasta la década de 1990 cuando se fija como una disciplina académica, se fundan la International Association of Forensic Linguists (en 1992) y la International Association for Forensic Phonetics and Acoustics (en 1991) y se crea la revista *Forensic Linguistics: The International Journal of Speech, Language and the Law* (desde 1994)².

Esta disciplina, según la AIFL, se define como la interfaz entre Lengua y Derecho (Jiménez Bernal, Reigosa Riveiros y Garayzábal Heinze, 2014: 29; Turell, 2005: 13), lo cual no es muy clarificador ya que no queda claro el significado de *interfaz* (*interface*)³. Robert Leonard (2005: 65) lo explica de manera sencilla y con algunos ejemplos claros:

Forensic linguistics respond to legal questions that involve language, for example: Who wrote a ransom note? Who called in a bomb threat? What is the meaning of a phrase in a contract? If a person is searched by the police without a warrant, just what constitutes "consenting" to that search? If an interrogator indirectly makes a promise, does that invalidate a confession? Is "Mc" part of the McDonalds trade name or just part of English (and can I name my restaurant McHamburgers)? If a woman says, "I'm going to kill my rotten boyfriend," has she threatened his life? Could a fourth-grade dropout actually have written a confession with the phrase, "he approached the vehicle and I raised my weapon?"

Así, suele hablarse de una definición ancha de lingüística forense, que es la mantenida por la AIFL, que cubre todas las áreas en las que coinciden la lengua y el derecho y otra restrictiva que se refiere a la utilización de pruebas lingüísticas en los juicios (Blackwell, 2012: 4; Turell, 2005: 13). Esto ha llevado a Cotterill (2012), a plantear que la lingüística forense tiene dos ámbitos de

1 Según indican Coulthard y Johnson (2007: 5) el término *forense* apareció junto al nombre de una lengua casi 20 años antes, en el título del libro de Philbrick (1949).

2 El título inicial fue *Forensic Linguistics* pero en 2003 se cambió a *Forensic Linguistics: The International Journal of Speech, Language and the Law* (<http://www.equinoxpub.com/journals/index.php/IJSL>).

3 Téngase en cuenta que el *Diccionario de la Real Academia Española* solo considera la voz *interfaz* como un término informático que define como la 'conexión física y funcional entre dos aparatos o sistemas independientes', pero en inglés *interface* también puede significar, como sustantivo, 'a point where two systems, subjects, organizations, etc. meet and interact'.

atención: 1) lingüística forense descriptiva y 2) lingüística forense de investigación. La primera se centra en la “language of the legal process, from arrest to trial and beyond” mientras que la segunda “involves the analysis of texts as part of criminal investigations”, lo que viene a coincidir con la división de Coulthard y Johnson (2007) entre la lengua del proceso legal y la lengua como prueba. Es un amplio campo de trabajo en el que siempre los especialistas se enfrentan con un problema de análisis de textos, ya sean escritos ya sean orales (fonética forense), con implicaciones legales o vistas desde el campo del derecho.

Entre los muchos ámbitos en los que se aplica la lingüística forense se hallan los problemas de atribución de autoría y los de copia (plagio). Pero definir qué es plagio es complicado. Según el DRAE, plagiar es ‘copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas como propias’, pero desde el ámbito legal no hay definición alguna. Es más, la última ley de propiedad intelectual (Ley 21/2014, de 4 de noviembre; BOE 5.11.14) no menciona el plagio, aunque sí aparece en el artículo 270 del Código Penal vigente. Lo cierto es que en esto nos movemos un mundo nebuloso; hay tribunales que estiman que la noción de plagio es un juicio de valor, es decir, es algo subjetivo. Sin embargo, en la sentencia del Tribunal Supremo (n.º 1125/2003 26.11.2003) se establece que “el concepto de plagio ha de referirse a las coincidencias estructurales básicas y fundamentales y no a las accesorias, añadidas, superpuestas o modificaciones no trascendentales”.

Cómo demostrar que hay plagio (copia) puede ser labor de la lingüística forense y está íntimamente unida a los problemas de atribución de autoría (Pecorari, 2012), y para ello ha de aplicar todos aquellos métodos que la lingüística pueda utilizar para demostrarlo. Las técnicas más usuales son los análisis estadísticos como la estilometría (Holmes, 1998), la lingüística de corpus (O’Keeffe, McCarthy y Carter, 2007: 20) o cualesquiera otras que permiten medir la probabilidad (Olsson, 2004: 18) de que un texto de un autor u otro, sea una copia o no ya que los resultados que ofrecen “benefits from a scientific presentation in court. This includes the use of graphs and charts, tables and statistics” (Cotterill, 2012).

2. EL CASO AYALA-CERVANTES

2.1 ANTECEDENTES

A mediados de los años de 1990 empiezan a proliferar las llamadas bibliotecas electrónicas, digitales o virtuales. Por lo general, se suelen considerar estos tres nombres como sinónimos ya que su objetivo, en definitiva, es ofrecer objetos textuales digitales; en sus inicios como bibliotecas locales por medio de soportes como el CD-ROM y posteriormente en línea. Sin embargo, documentalistas y biblioteconomistas establecen diferencias entre unas y otras. Así Hípola, Vargas-Quesada y Senso (2000: 6) aclaran que la biblioteca digital “implica el uso de las telecomunicaciones”, mientras que la

biblioteca virtual “suele estar formada por un conjunto de conexiones a varias fuentes de información recopilada en internet”. Recientemente Bazán Bonfil (2015) establece que la biblioteca virtual se centra en la digitalización de testimonios mientras que la “digital no ofrece al usuario un objeto conservado en una institución, sino los textos transmitidos mediante” esos objetos. En cualquier caso, el ejemplo más antiguo de estas bibliotecas es el Project Gutenberg (<http://www.gutenberg.org>), creado en 1971 por Michael S. Hart y cuyos fondos lo constituyen básicamente obras en el dominio público, es decir, textos cuyos derechos de autor habían caducado en los Estados Unidos y los ofrecen en un formato de texto plano para que así sean adaptables a cualquier máquina y sistema que existiera o pueda existir en el futuro.

En este contexto, surge en 1999, auspiciada por la Universidad de Alicante y el Banco Santander, la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (BVMC en adelante: <http://www.cervantesvirtual.com>), que se ha convertido en la gran biblioteca virtual del español. Tal y como informan Bia y Pedreño (2001), la BVMC cubre muchas áreas, desde una fonoteca a tesis doctorales, aunque precisan que “the vast majority of our present digital books are public-domain Hispanic classics, from the twelfth-century to present” (164). La incorporación de los materiales se hace por medio de uno de estos dos métodos: 1) portales especializados y 2) libros tradicionales.

Es este segundo método, y grupo de materiales, el que interesa en este estudio. Lo definen como “the Hispanic classics mentioned above [en la pág, 164] with almost no multimedia material (except for some books that may contain static images)” (Bia y Pedreño, 2001: 168). Es decir, la BVMC básicamente contiene obras *clásicas* hispánicas que se encuentran en dominio público. Eso, en un principio, implica que no pueden incorporar ningún texto editado ni publicado que se encuentre sujeto a derechos de autor. Esto ha provocado las más duras críticas contra la BVMC puesto que el valor *científico* de los textos incorporados es altamente dudoso ya que no son filológicamente fiables (Lucía Megías, 2009: 19; 2012: 105–106), y parece ser una constante de las bibliotecas digitales observada por otros investigadores (Apollon, Bésille y Régner, 2014; Shillingsburg, 1999: 161).

Bia y Pedreño (2001: 169, fig. 5) informan con cierto detalle del proceso por medio del cual un texto, una obra dada, un libro tradicional, por usar su propia expresión, entra a formar parte de los fondos de la BVMC. Se reduce cuatro pasos básicos:

1. Escaneo (digitalización) y reconocimiento óptico de caracteres de la obra.
2. Corrección y etiquetado TEI-XML.
3. Catalogación.
4. Publicación en la web por medio de la transformación de los ficheros XML a través de hojas de estilo (XSLT) que llegan a producir páginas web (en HTML) o ficheros en formato pdf e incluso en ePub, como se verá.

De una obra clásica cualquiera en la actualidad ofrecen:

1. Ficha (fig. 1).
2. Un acceso a la versión digital de la obra "Leer la obra" (puede ser en formato HTML y por tanto reutilizable, <http://bit.ly/1AH6W7d>– o una reproducción facsimilar página a página <http://bit.ly/1A3Qpq1>– y, por tanto, no reutilizable, aunque el icono de acceso indique HTML).
3. Concordancia (no existe en el caso de ediciones facsimilares; fig. 2) <http://bit.ly/1DP3aMR>–.

Todo esto, a pesar de las críticas de no fiabilidad científico filológica de los textos y de que se haya primado el criterio de cantidad sobre el de calidad, hace que la BVMC sea una poderosa fuente de información que ha ido, en algunos aspectos, evolucionando a bien en los dieciséis años de vida.

The screenshot shows the BVMC website interface. At the top, there's a navigation bar with the logo, name, and website URL. A search bar contains the text 'libro de los gatos'. To the right of the search bar are social media icons and a link to 'el Blog'. Below the search bar is a 'Buscar' button and a 'Búsqueda avanzada >>' link. The main content area features a large red banner with the title 'La alabanza, o que me prohíban éste / Mariano José de Larra'. To the left of the banner is a smaller image of the book cover. To the right of the banner is a list of 'MÁS RECIENTES' (Most Recent) articles. At the bottom of the page is a footer with the 'Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes' logo and a 'Mapa del sitio | Política de cookies | Marco legal' link.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES
www.cervantesvirtual.com

libro de los gatos

Buscar

Búsqueda avanzada >>

La alabanza, o que me prohíban éste / Mariano José de Larra

Larra, Mariano José de
La alabanza, o que me prohíban éste

Autor: Larra, Mariano José de, 1809-1837

Título: La alabanza, o que me prohíban éste / Mariano José de Larra

Publicación: Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002

Portal: Mariano José de Larra

Encabezamiento de materia:
Literatura periodística española -- Siglo 19º

CDU:
821.134.2-92~18"

Idioma: español

URI: <http://www.cervantesvirtual.com/ndi/ark:/59851/bmcjm278>

Leer obra

Concordancias

MÁS RECIENTES

Algunas reflexiones metodológicas sobre la Historia Constitucional / Joaquín Varela Suanzes-Carpegna

La trayectoria intelectual y política de Adolfo Posada / Joaquín Varela Suanzes-Carpegna

Diego Ignacio de Córdoba y el papel de Madrid en el mercado crediticio en la Castilla del siglo XVII / Máximo Diago Hernando

La reforma del Monestir de Monserrat a finales del segle XVI. Epistolari del Monjo i Abat Fra Andrés de San Román (1562-1589) / Bernat Llorenç Andreu

El mercader Alonso de Aranzón lanero y comisionista de seguros marítimos / Manuel Basas

Miguel de Zamora: la vocación religiosa de un viejo mercader / Manuel Basas

Los sobrinos de Simón Ruiz / Manuel Basas

Testamento y bienes del mercader burgalés Vitores Ruiz Embito, hermano de Simón / Manuel Basas

Testamento y mayorazgos del mercader Simón Ruiz Embito / Manuel Basas

Tráfico atlántico asegurado en Burgos a mediados del XVI / Manuel Basas

Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

Mapa del sitio | Política de cookies | Marco legal

Figura 1. Ficha de un artículo de Mariano José de Larra en la BVMC –
<http://bit.ly/1Jlab5N>–

- 4 Debido a la extrema longitud de las url (universal resource locator) de la BVMC y lo complicado que es manejarlas en las manchas tipográficas de las publicaciones, las acorto con la utilidad Bitly™ (<https://bitly.com/> acceso 24.02.15). Todos los enlaces funcionan correctamente en la fecha de remisión a la revista y se han comprobado durante la fase de corrección de pruebas, pero no hay garantías de que continúen funcionando en el futuro.

Ahora bien, no siempre la BVMC utiliza textos y ediciones en el dominio público, pues en un principio los textos medievales y del siglo de Oro se digitalizaron “a partir de ediciones en el mercado, sin indicación de su procedencia para así no tener que pagar derechos a los editores o las editoriales” y debido a las protestas de la comunidad científica “se optó por elegir ediciones ‘sin problemas’” (Lucía Megías, 2009: 19).

The screenshot shows the BVMC website interface. At the top, there's a navigation bar with the BVMC logo, social media links, and a search bar. The main content area displays the entry for 'Poema de Alfonso Onceno, rey de Castilla y de León'. The entry includes a title, publication information, a detailed note about the original reproduction, and a list of recent works. The 'Notas de reproducción original' section is particularly relevant, as it states that the digital reproduction is based on a facsimile edition by Antonio Pérez Gómez, Valencia: Tipografía Moderna, 1950.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES
www.cervantesvirtual.com

Búsqueda por título, autor o contenido **Buscar**

Búsqueda avanzada >>

Poema de Alfonso Onceno, rey de Castilla y de León

Título: Poema de Alfonso Onceno, rey de Castilla y de León

Publicación: Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008

Publicación original: Madrid, M. Rivadeneyra, 1864

Notas de reproducción original: Reproducción digital basada en *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, colección hecha por Tomás Antonio Sánchez, continuada por Pedro José Pidal y aumentada e ilustrada por Florencio Janer, Madrid, M. Rivadeneyra, 1864, pp. 477-551, (Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días; 58).

Encabezamiento de materia:
Alfonso XI, Rey de Castilla, 1311-1350
Poesía épica española -- Siglo 14^o

Entradas secundarias:
Janer, Florencio, 1831-1877 (editor)
Pidal, Pedro José, 1800-1865 (editor)
Sánchez, Tomás Antonio, 1725-1802 (editor)

CDU:
821.134.2-13*13*

Idioma: español

Documento fuente: *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*

URI: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp8499>

MÁS RECIENTES

Algunas reflexiones metodológicas sobre la Historia Constitucional / Joaquín Varela Suanes-Carpegna

La trayectoria intelectual y política de Adolfo Posada / Joaquín Varela Suanes-Carpegna

Diego Ignacio de Córdoba y el papel de Madrid en el mercado crediticio en la Castilla del siglo XVII / Máximo Diago Hernando

La reforma del Monestir de Monserrat a finales del segle XVI. Epistolari del Monjo i Abat Fra Andrés de San Román (1562-1589) / Bernat Urquidí

El mercader Alonso de Arlanzón lanero y comisionista de seguros marítimos / Manuel Basas

Miguel de Zamora: la vocación religiosa de un viejo mercader / Manuel Basas

Los sobrinos de Simón Ruiz / Manuel Basas

Testamento y bienes del mercader burgalés Vitores Ruiz Embito, hermano de Simón / Manuel Basas

Testamento y mayorazgos del mercader Simón Ruiz Embito / Manuel Basas

Tráfico atlántico asegurado en Burgos a mediados del XVI / Manuel Basas

Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Mapa del sitio | Política de cookies | Marco legal

Figura 2. Ficha del Poema Alfonso Onceno en la BVMC – <http://bit.ly/1AH7Q3y>–

Así, aunque las fichas indiquen en las “notas de reproducción original” que han utilizado una de tales ediciones “sin problemas”, sin embargo, reproducen otra que no está en el dominio público y que, por tanto, está sujeta a derechos de autor. De este modo, se explica que, en ocasiones, las indicaciones del original que han digitalizado sean confusas. Por ejemplo, en la ficha de la *Lozana andaluza* de Francisco Delicado (<http://bit.ly/1FUj8Ga>) se dice que es una “edición digital basada en la edición facsímil de Antonio Pérez Gómez, Valencia: Tipografía Moderna, 1950. Edición original: *Retrato de La lozana andaluza*, Venecia, 1528”, pero en el comienzo del texto puede leerse la siguiente nota preliminar:

presentamos una edición modernizada de La lozana andaluza de Francisco Delicado, Venecia, 1528, (edición facsímil de Antonio Pérez Gómez, Valencia, Tipografía Moderna 1950), basándonos en la edición de Bruno M. Damiani (Delicado, Francisco La lozana andaluza, Madrid, Castalia, 1984), cuya consulta recomendamos. Con el objetivo de facilitar la lectura del texto al público no especializado se opta por ofrecer una edición modernizada y eliminar las marcas de editor, asumiendo, cuando

lo creemos oportuno, las correcciones, reconstrucciones y enmiendas propuestas por Damiani (<http://bit.ly/1w6Nbh>, acceso 24.2.15).

Luego ¿cuál es la edición que han digitalizado: la de Venecia de 1528, el facsímil de la misma de 1950 o la de Damiani de 1984?

Desde 1999, según declara la ficha (fig. 3), la BVMC tiene colgada una edición el *Libro de la caza de las aves* de Pero López de Ayala y aclaran en el apartado “notas de reproducción original” que se trata de una “Edición digital a partir de la de José Gutiérrez de la Vega, Madrid, M. Tello, 1879, (Biblioteca Venatoria; 3)”. En el cuerpo del texto, en la primera “página”, explicitan en la nota preliminar que es una:

edición digital a partir de la de José Gutiérrez de la Vega (Madrid, M. Tello, 1879. Biblioteca Venatoria, T. III) y cotejada con la versión de José Fradejas Lebrero (Madrid, Castalia, Col. Odres Nuevos, 1969), cuyos criterios seguimos en la mayoría de los casos. Recomendamos el estudio preliminar de dicha edición para la correcta valoración crítica de la obra (<http://bit.ly/1ApXaXU>, acceso 24.2.15).

Cabe plantearse ¿qué edición del *Libro de la caza de las aves* ha utilizado la BVMC: la de José Gutiérrez de la Vega (JGV en adelante) de 1876 y, por tanto en dominio público, o la de José Fradejas Lebrero (JFL en adelante) de 1969 y, por tanto, protegida por derechos de autor?

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES
www.cervantesvirtual.com

Busqueda por título, autor o contenido **Buscar**
Búsqueda avanzada >>

Libro de la caza de las aves / Pedro López de Ayala

López de Ayala, Pedro
Libro de la caza de las aves

Autor: López de Ayala, Pedro. 1332-1407
Título: Libro de la caza de las aves / Pedro López de Ayala
Publicación: Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999
Publicación original: Madrid, M. Tello, 1879

Notas de reproducción original: Edición digital a partir de la de José Gutiérrez de la Vega, Madrid, M. Tello, 1879, (Biblioteca Venatoria; 3).

Portal: BIBLIOTECA UNIVERSITARIA. Servicio de Información Bibliográfica y Documental de la Universidad de Alicante. SiBiD

Encabezamiento de materia:
Caza -- Siglo 14^o

CDU:
639.1"13"
821.134.2-9"13"

Idioma: español
URI: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmch41n3>

MÁS RECIENTES

Algunas reflexiones metodológicas sobre la Historia Constitucional / Joaquín Varela Suanzes-Carpegna

La trayectoria intelectual y política de Adolfo Posada / Joaquín Varela Suanzes-Carpegna

Diego Ignacio de Córdoba y el papel de Madrid en el mercado crediticio en la Castilla del siglo XVII / Máximo Diago Hernando

La reforma del Monasterio de Monserrat a finales del siglo XVI. Epistolari del Monjo / Abat Fra Andrés de San Román (1562-1589) / Bernat Morera Andorra

El mercader Alonso de Arlanzón lanero y comisionista de seguros marítimos / Manuel Basas

Miguel de Zamora: la vocación religiosa de un viejo mercader / Manuel Basas

Los sobrinos de Simón Ruiz / Manuel Basas

Testamento y bienes del mercader burgalés Vitores Ruiz Embito, hermano de Simón / Manuel Basas

Testamento y mayorazgos del mercader Simón Ruiz Embito / Manuel Basas

Tráfico atlántico asegurado en Burgos a mediados del XVI / Manuel Basas

Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes **Mapa del sitio | Política de cookies | Marco legal**

Fig. 3. Ficha del *Libro de la caza de las aves* en la BVMC –
<http://bit.ly/1DRu45e>, acceso 24.2.15–

Una lectura en diagonal y comparada del texto colgado por la BVMC y del de la edición de JGV muestra que el texto digitalizado no es lo indicado. Así, por ejemplo, el texto de la BVMC subdivide los capítulos con una serie de subepígrafes –Causas, síntomas, recetas (cap. X; <http://bit.ly/1Doh2Oc>); síntomas, remedio, complicaciones, síntomas, receta, píldoras, medicación, otra complicación, curación (cap. XI; <http://bit.ly/1AHMtfI>); causas, síntomas, recetas, recomendaciones (cap. XII; <http://bit.ly/1GSy7km>); causas y síntomas, recetas varias, receta de reposo (cap. XIII; <http://bit.ly/1BGWs8j>)– que están totalmente ausentes en el texto de JGV (Gutiérrez de la Vega, 1879: 217–231). Véase como aparece el capítulo X en JGV y en BVMC:

Gutiérrez de la Vega (1879: 216–218)	BVMC (http://bit.ly/1Doh2Oc)
CAPÍTULO X. <i>Cómo se debe purgar el falcon del agua común que no es vidriada.</i> ACAESCE muchas veces, segund dicho hemos, que los mercadores compran et ayuntan falcones para vender, et non curan de al sinon de los gobernar á la menor costa que pueden. Et por tanto non les dan si non malas viandas, et por esto, et por estar encerrados que non veen el sol nin les prueban agua, non están sanos, et cárganse de agua. Otrosí, bien así cuando los cazadores los traen por les non dar á tirar, ó les dar casa con fumo ó sereno, cárganse de agua, et esta agua es ligera de curar antes que se vedrie, et conoscerlo hás en esto: que le verás cuando le dás de comer et tira, que le cae agua por las narices, et estornuda, en guisa que al cazador que le dá de comer rocía el rostro con el agua que sacude. Et si el agua que tú vieres es tan cargada que tiene las señales que dice en el capítulo onceno, que es el siguiente deste, que fabla del agua vidriada, farás et curarlo hás como allí dice.	Capítulo X Cómo se debe purgar el halcón del agua común que no es vidriada <i>Causas:</i> Acaece muchas veces, según hemos dicho, que los mercaderes compran y juntan halcones para vender y no cuidan de otra cosa, sino de alimentarlos a la menor costa que pueden. Por tanto, no les dan sino malas viandas, y por esto, y por estar encerrados, que no ven el sol ni les prueban el agua, no están sanos y cárganse de agua. También, cuando los cazadores los traen y no les dan a tirar, o les dan casa con humo o humedad, cárganse de agua, y es ligera de curar antes de que se vidrie, y lo conocerás en esto: <i>Síntomas:</i> Que le verás cuando le das de comer y tira, que le cae agua por las narices y estornuda, en guisa que al cazador que le da de comer rocía el rostro con el agua que sacude. Y si el agua que tu vieres es tan cargada que tiene las señales que dice el capítulo onceno, que es el siguiente de éste, que habla del agua vidriada, habrás de curarlo como allí dice.

Gutiérrez de la Vega (1879: 216–218)	BVMC (http://bit.ly/1Doh2Oc)
Pero si non es tanta como dicho hé en este capítulo, dale favarraz bien mondado et limpio, apretado en un paño en el agua caliente, en guisa, que salga tan claro que apenas tenga leche; et ponle en cada ventana cuatro gotas, ó cada tres, segund vieres la complision del falcon, et muéstrale un poco el sol, et tíralo luego á la sombra, et esté quedo en una alcándara fasta que faga sus babadas, et ponlo de sí en una cámara fria, et bien tarde dále de comer de una pierna de polla, et para bien mientes quando así hobieres á purgar tu falcon, que esté bien recio, ca de otra manera sería grand peligro. Et otros dejan de darle el favarraz, et úntanle al falcon los paladares con la miel, et después frégangelos con oruga molida, et fácenle purgar del agua, et es mas sin peligro, et por escusar dende adelante siempre desto, dá siempre á tu falcon á tirar et desplumar dos veces al día, et guárdalo de le non dar sereno de noche ó fumo ó mala vianda, et así nunca se cargará de agua para que lo hayas de melecinar.	<i>Recetas:</i> Pero si no es tanta como he dicho en este capítulo, dale favarraz bien mondado y limpio, apretado en un paño en el agua caliente, en guisa que salga tan claro que apenas tenga leche; y ponle en cada ventana cuatro gotas, o, en cada, tres, según vieres la complexión del halcón, y muéstrale un poco el sol y ponlo luego a la sombra, y esté quedo en una alcándara hasta que haga sus babadas, y ponlo más tarde en una cámara fría, y bien tarde dale de comer de una pierna de polla, y para bien mientes, quando así hubieres de purgar tu halcón, que esté bien recio, porque de otra manera sería gran peligro. Otros dejan de darle el favarraz, y untan al halcón el paladar con miel, y después se lo refriegan con oruga molida, y hácenle purgar del agua, y es más sin peligro. Para excusar esto en adelante, da siempre a tu halcón a tirar y desplumar dos veces al día, y guárdalo que no le dé sereno de noche, o humo, o mala vianda, y así nunca se cargarán de agua para que lo hayas de medicinar.

Se puede aceptar como parte del trabajo de preparación editorial para la publicación dentro de la BVMC una cierta modernización en la grafía (sustitución de <f>– por <h>– (*falcon* > *halcón*, *faga* > *haga*, *fumo* > *humo*), división en párrafos, cambios de acentuación (*hás* > *has*, *ó* > *o*, *falcon* > *halcón*), modernización léxica (*et* > *y*, *ayuntan* > *juntan*, *otrosí* > *también*, *mercadores* > *mercaderes*, *melecinar* > *medicinar*). Sin embargo, los cambios que, aparentemente, han introducido los “correctores” de la BVMC son tales que vienen a coincidir, según parece, *verbatim* con el texto de la edición de JFL:

JFL (López de Ayala, 1969: 99–100)	BVMC (http://bit.ly/1Doh2Oc)
CAPÍTULO X	Capítulo X
cómo se debe purgar al halcón del agua común que no es vidriada	Cómo se debe purgar el halcón del agua común que no es vidriada
<i>Causas:</i> Acaece muchas veces, según hemos dicho, que los mercaderes compren y juntan halcones para vender y no cuidan de otra cosa, sino de alimentarlos a la menor costa que pueden. Por tanto, no les dan sino malas viandas, y por esto, y por estar encerrados, que no ven el sol ni les prueban el agua, no están sanos y cárganse de agua. También, cuando los cazadores los traen y no les dan a tirar, o les dan casa con humo o humedad, cárganse de agua, y es ligera de curar antes de que se vidrie, y lo conocerás en esto:	<i>Causas:</i> Acaece muchas veces, según hemos dicho, que los mercaderes compren y juntan halcones para vender y no cuidan de otra cosa, sino de alimentarlos a la menor costa que pueden. Por tanto, no les dan sino malas viandas, y por esto, y por estar encerrados, que no ven el sol ni les prueban el agua, no están sanos y cárganse de agua. También, cuando los cazadores los traen y no les dan a tirar, o les dan casa con humo o humedad, cárganse de agua, y es ligera de curar antes de que se vidrie, y lo conocerás en esto:
<i>Síntomas:</i> Que le verás cuando le das de comer y tira, que le cae agua por las narices y estornuda, en guisa que al cazador que le da de comer rocía el rostro con el agua que sacude. Y si el agua que tu vieres es tan cargada que tiene las señales que dice el capítulo oncenno, que es el siguiente de éste, que habla del agua vidriada, habrás de curarlo como allí dice.	<i>Síntomas:</i> Que le verás cuando le das de comer y tira, que le cae agua por las narices y estornuda, en guisa que al cazador que le da de comer rocía el rostro con el agua que sacude. Y si el agua que tu vieres es tan cargada que tiene las señales que dice el capítulo oncenno, que es el siguiente de éste, que habla del agua vidriada, habrás de curarlo como allí dice.
<i>Recetas:</i> Pero si no es tanta como he dicho en este capítulo, dale favarraz bien mondado y limpio, apretado en un paño en el agua caliente, en guisa que salga tan claro que apenas tenga leche; y ponle en cada ventana cuatro gotas, o, en cada, tres, según vieres la complexión del halcón, y muéstrale un poco el sol y ponlo luego a la sombra, y esté quedo en una alcándara hasta que haga sus babadas, y ponlo más tarde en una cámara fría, y bien tarde dale de comer de una pierna de polla, y para bien mientes, cuando así hubieres de purgar tu halcón, que esté bien recio, porque de otra manera sería gran peligro.	<i>Recetas:</i> Pero si no es tanta como he dicho en este capítulo, dale favarraz bien mondado y limpio, apretado en un paño en el agua caliente, en guisa que salga tan claro que apenas tenga leche; y ponle en cada ventana cuatro gotas, o, en cada, tres, según vieres la complexión del halcón, y muéstrale un poco el sol y ponlo luego a la sombra, y esté quedo en una alcándara hasta que haga sus babadas, y ponlo más tarde en una cámara fría, y bien tarde dale de comer de una pierna de polla, y para bien mientes, cuando así hubieres de purgar tu halcón, que esté bien recio, porque de otra manera sería gran peligro.

JFL (López de Ayala, 1969: 99–100)	BVMC (http://bit.ly/1Doh2Oc)
Otros dejan de darle el favarraz, y untan al halcón el paladar con miel, y después se lo refriegan con oruga molida, y hácenle purgar del agua, y es más sin peligro. Para excusar esto en adelante, da siempre a tu halcón a tirar y desplumar dos veces al día, y guárdalo que no le dé sereno de noche, o humo, o mala vianda, y así nunca se cargarán de agua para que lo hayas de medicinar.	Otros dejan de darle el favarraz, y untan al halcón el paladar con miel, y después se lo refriegan con oruga molida, y hácenle purgar del agua, y es más sin peligro. Para excusar esto en adelante, da siempre a tu halcón a tirar y desplumar dos veces al día, y guárdalo que no le dé sereno de noche, o humo, o mala vianda, y así nunca se cargarán de agua para que lo hayas de medicinar.

Es evidente que en estos pequeños párrafos no hay diferencia alguna entre el texto ofrecido por la BVMC y el de JFL. El primero (BVMC) es copia literal del segundo (JFL).

Puesto en conocimiento de la editorial de la edición de Fradejas Lebrero este hecho, que la BVMC había colgado una copia *verbatim*, la respuesta fue:

Lo que me dice es muestra pero no definitivo; habría que hacer un estudio de todo el texto, en su totalidad, comparando el que está colgado con el nuestro... He consultado con mi departamento legal, y me confirman que hay que anotar todas las coincidencias y evaluar... antes de hablar y preguntar a la BVMC (2011.12.21, comunicación personal).

E indicaron que:

[...] Debería hacerlo un estudioso o profesor de la época/textos cuya palabra de especialista pudiera luego ser válida ante un juez, de modo que buscaríamos a uno que nos pudiera ayudar (2011.12.21, comunicación personal).

Un problema añadido es que la BVMC no solo haya “colgado” en su portal esta copia literal del texto, sino que además, en un acuerdo con la casa Grammata, se ofreció en formato ePub, como complemento gratuito, en la edición 2 del e-reader *Papyre 6.1* (Fig. 4). Posteriormente, se ha podido constatar que la editorial barcelonesa Linkgua ofrece una edición del *Libro de la caza de las aves* (<http://bit.ly/1FXntbD>, acceso 25.2.15), realizada “a partir de la de José Gutiérrez de la Vega, Madrid, M. Tello, 1879”, que se vende, entre otras tiendas en línea, en Amazon, tanto en formato Kindle (<http://amzn.to/1AJP7UZ>, acceso 25.2.15) como en papel, o tapa blanda, como la designa esta librería en línea (<http://amzn.to/1AretrZ>, acceso 22.5.15), como a través de Google Books (<http://bit.ly/1BuCBfy>, acceso 25.2.15).

3. MÉTODO

El objetivo es demostrar fehacientemente que el texto colgado por la BVMC y el ofrecido por Linkgua (LK en adelante), tanto en formato digital como con “tapa blanda” no son, como alegan, ediciones basadas en la que José Gutiérrez de la Vega publicó en 1879 y que, por tanto, se encuentra en dominio público, sino que todas ellas son copia literal de la edición que José Fradejas Lebrero publicó en 1969⁵, que no está en el dominio público.



Fig. 4. Detalle del embalaje de Papyre 6.1 edition 2 de Grammata.

3.1 PROCEDIMIENTO

Para realizar un análisis tanto cualitativo como cuantitativo de las semejanzas y disimilitudes que pueden existir entre los textos ofrecidos por la BVMC y LK y su supuesta fuente, la edición de JGV, y demostrar que lo han utilizado tanto por la BVMC y como por LK ha sido la versión de JFL se ha seguido el siguiente procedimiento:

1. Obtención una copia del texto de la web de la BVMC.
2. Extracción del texto del ePub que el *e-reader Papyre 6.1 edition 2* incluye.
3. Adquisición de la versión Kindle de Amazon (LK) y extracción del texto.
4. Adquisición de un ejemplar de tapa blanda de LK y extracción del texto.
5. Digitalización de la edición de 1969.
6. Digitalización de la edición de 1879.

Los puntos 1 y 2 fueron rápidos y sencillos de ejecutar. En el primer caso tan fácil como marcar, cortar y pegar en un editor en texto plano, es decir, en uno que no introduzca

⁵ En realidad, lo que siguen todas estas copias es la segunda edición, pues la primera es de 1959.

información relativa al formato (tipo de letra, tamaño, colores, diseño de página, etc.). Para la conversión del ePub hay varias posibilidades, unas más complicadas que otras. La más sencilla es por medio del programa de gestión de bibliotecas digitales personales Caliber 2.20⁶ que convierte el fichero de partida en otro de formato texto plano en pocos segundos. La salida fue un fichero .txt que presentó un pequeño problema: exceso marcas de tabulación, pero fáciles de retirar con cualquier procesador de texto.

El paso 3 fue un poco más complicado. La arquitectura de Kindle no permite manejar libremente el fichero (¡para evitar la piratería!) ni convertir a otros formatos como en el caso del ePub de Grammata ya que tienen protección DRM (Digital Rights Management), pero se puede leer en otros aparatos que no sean Kindle, lo que permite otras posibilidades, aunque más laboriosas. En este caso se utilizó un iPad Mini 2 con el que se realizaron pantallazos de cada página y se guardaron como imágenes .png (Portable Network Graphics). Posteriormente se procesaron con Drop2Read, un programa de reconocimiento de texto incluido en los escáneres IRIScan, y se obtuvo un fichero .rtf (Rich Text File).

Los pasos 4, 5 y 6 son los más largos y complicados. En todos estos casos se digitalizaron los ejemplares con un escáner Canon iR-ADV C2030i, se procesaron con Drop2Read y se guardaron como ficheros .rtf. En este caso los problemas de error del OCR son algo elevados y ha requerido en todos los casos una lectura y corrección manual de los ficheros.

3.2 ANÁLISIS CUANTITATIVO

Una vez que se convirtieron todos los ficheros a texto plano con codificación UTF-8. Se hizo un primer análisis con Concordance⁷ y AntCon⁸ con el que se obtuvo una primera visión cuantitativa de los textos (Tabla 1).

	JGV	JFL	BVMC	LK
palabras tipo	4306	4332	4334	4330
palabras token	37952	36267	36267	35784
ratio token/tipo	8,8137	8,3719	8,3680	8,2642
caracteres	161573	155825	155827	153613

Tabla 1. Distribución de la ediciones del *Libro de la caza de las aves*

JFL y BVMC son dos textos numéricamente idénticos ya que la diferencia entre ambos es de 2 palabras tipo y 2 caracteres más a favor de la BVMC. En el caso del texto de LK

6 <http://calibre-ebook.com>, acceso 25.2.15.

7 <http://www.concordancesoftware.co.uk>.

8 <http://www.laurenceanthony.net/software.html>.

nos encontramos con un texto ligeramente más breve: 4 palabras tipo menos que su supuesto original, BVMC y 483 palabras token menos que el par JFL/BVMC. Un análisis visual de los textos impresos (JFL y LK y la versión en línea de BVMC) permitió descubrir que esta diferencia se debe a que el texto de LK convirtió la tabla de capítulos que existe entre el prólogo de la obra y el primer capítulo en el índice del libro. Recuperado este material y reubicado en el lugar adecuado se aproximan bastante las cifras de la serie JFL/BVMC/LK (Tabla 2), aunque persiste una ligera diferencia.

	JGV	JFL	BVMC	LK
palabras tipo	4306	4332	4334	4338
palabras token	37952	36267	36267	36248
ratio token/tipo	8,8137	8,3719	8,3680	8,3559
caracteres	161573	155825	155827	155747

Tabla 2. Distribución una vez corregida la omisión de LK

A pesar de haber añadido la tabla que LK eliminó, su texto es 19 palabras más breve que los de JFL y BVMC. Esto es sencillo de explicar: el índice que la edición de LK ofrece se generó automáticamente a partir de las rúbricas de cada capítulo y estas son ligeramente diferentes de las que se ofrecen del “índice de capítulos” en JFL (López de Ayala, 1969: 55–57) y BVMC (<http://bit.ly/1EkkXGX>), como puede verse en los siguientes casos expuestos en la tabla 3.

	JFL / BVMC “índice de capítulos”	JFL / BVMC rúbricas	LK índice y rúbrica
VIII	Cómo se debe regir y gobernar el halcón neblí y ciertas reglas de práctica	Cómo se debe regir y alimentar el halcón neblí y ciertas reglas prácticas para ello	Cómo se debe regir y alimentar el halcón neblí y ciertas reglas prácticas para ello
XIII	Del halcón tuberculoso	Del halcón que deseca	Del halcón que deseca
XXXIV	De la herida del halcón, así abierta como cerrada	De la herida del halcón	De la herida del halcón
XXXV	De la caída o abatidura del halcón en que se hiere	De la abatidura del halcón	De la abatidura del halcón

Tabla 3. Rúbricas seleccionadas del “índice de capítulos” y rúbricas de los capítulos

Por lo tanto, se procedió a eliminar el “índice de capítulos” que presentan JFL y BVMC al final del prólogo y se procesaron de nuevo con Concordance. Los resultados pueden observarse en la tabla 4.

	JGV	JFL	BVMC	LK
palabras tipo	4299	4329	4330	4330
palabras token	37474	35789	35790	35784
ratio token/tipo	8,7169	8,2673	8,2656	8,2642
caracteres	159403	153635	153637	153613

Tabla 4. Resultados tras eliminar el “índice de capítulos”

El que los tres textos examinados contengan prácticamente el mismo número de palabras no implica, necesariamente que sean idénticos. El siguiente proceso ha sido establecer el porcentaje de palabras idénticas que comparten unos y otros. Para este proceso se ha utilizado el programa CopyCatch Gold que sirve para determinar el grado de similitud entre dos documentos y se emplea normalmente para la detección del plagio en centros educativos y también en los análisis para determinar la autoría de un texto dubitado o si hay plagio (Turell, 2005: 275–298) y que en la versión CopyCatch utilizó Turell (2005) para analizar un caso de plagio entre traducciones de *Julio César* de William Shakespeare.

En este paso uno de los problemas con el que nos hemos enfrentado ha sido el que el software está diseñado y pensado con el inglés como única lengua de trabajo por lo que el tratamiento de las vocales acentuadas (á, é, í, ó, ú y ü) y la ñ ha sido errático. Puesto que lo que se analiza es el grado de similitud entre una serie de textos, y los programas lo que hacen es comparar la igualdad o desigualdad de las palabras que lo constituyen, y dado que se entiende por palabra cualquier secuencia de caracteres alfanuméricos entre dos espacios en blanco (Barrón-Cedeño, Vila y Rosso 2014: 126), se reemplazaron las letras acentuadas en sus correspondientes sin tildes puesto que no tienen ninguna influencia para el análisis ya que no se trata de averiguar cuántas veces puede aparecer el artículo masculino *el* y cuántas el pronombre personal *él*, o si se trata del sustantivo *cántara*, el pretérito imperfecto de subjuntivo *cantara* o el futuro de indicativo *cantará* puesto que la relevancia de esa información es nula en esta fase. La ñ ha sido sustituida por el dígrafo *-nw-*, secuencia imposible en español⁹.

9 Tiene efectos sobre el número de caracteres que contiene el texto, pero es un dato de nula incidencia en esta fase del análisis.

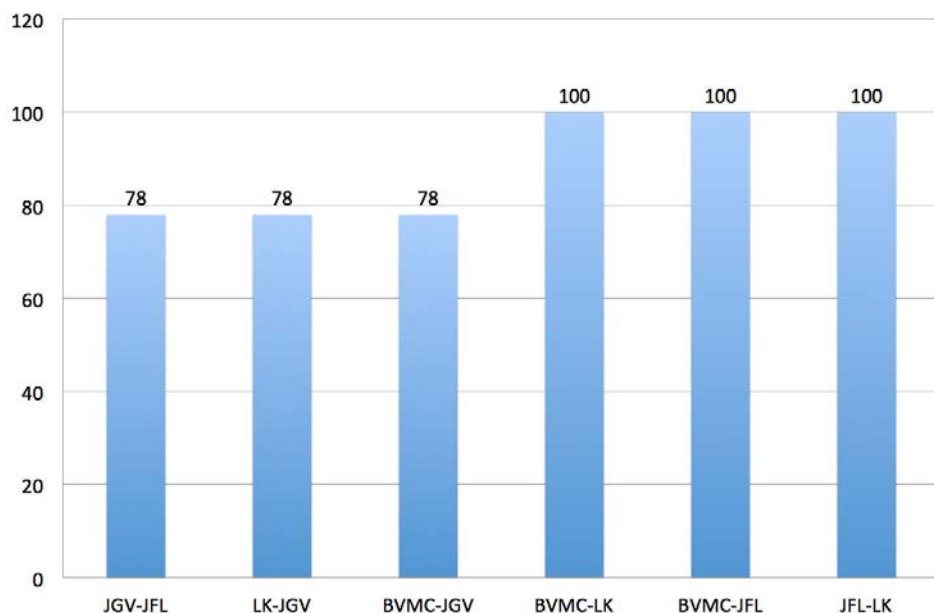


Fig. 5 Porcentaje de vocabulario coincidente en los pares de versiones comparadas

Este análisis ha ofrecido como resultado que entre el texto de JGV y el de la BVMC hay un grado de similitud del 78%, y lo mismo encontramos entre JGV y LK y entre JGV y JFL. Según Turell (2005: 281), es bastante normal que el parecido entre dos textos sobre un mismo tema oscile entre el 30% y el 50% y que “cualquier parecido por encima del 50 %, apuntaría hacia la existencia de algún tipo de relación entre los textos analizados”. Ahora bien, ya que todos los textos que se analizan (JFL, BVMC y LK) alegan ser derivados (actualizados) del texto JGV se podrían considerar y tratar como traducciones de un mismo texto (Fraidejas Rueda, 1991: 49; Jauralde Pou, 1981: 167). En este sentido, Turell (2005: 281) indica que “el nivel umbral del vocabulario coincidente para poder determinar las relaciones textuales existentes será del 70%”, por lo tanto, cuanto más sobrepase este límite más similares serán dos textos, o lo que es lo mismo, mayor será la relación de igualdad que hay entre ellos.

La figura 5 muestra el porcentaje de vocabulario coincidente en más de un caso (coincidente > 1). Los resultados muestran que la tríada JFL / BVMC / LK coinciden con su supuesto original (JGV) en un 78 % lo cual es esperable ya que JGV presenta una versión *medieval* frente a JFL / BVMC / LK que son *traducciones* al español moderno. Lo sorprendente es que estos tres textos derivados coincidan entre sí al 100 %.

La otra medida que se suele utilizar para mostrar el nivel de similitud entre unos textos y otros que son *traducciones* de un mismo original, es decir de JGV, es analizar el número de palabras compartidas una sola vez (compartidas = 1), es decir, todas aquellas palabras

que aparecen una sola vez en cada uno de los textos y que ocurren en los dos miembros de la pareja comparada. Esto es lo que se recoge en la figura 6. Según expone Turell (2005: 282), “cuanto más elevado sea [el] número, tanto [la] puntuación en bruto como la proporción de *vocabulario coincidente*, mayor será el parecido entre los dos textos”. Y eso es lo que sucede en nuestro caso: las puntuaciones más altas se dan entre las parejas de la tríada JFL / BVMC / LK que entre cualquiera de estos tres con respecto a JGV.

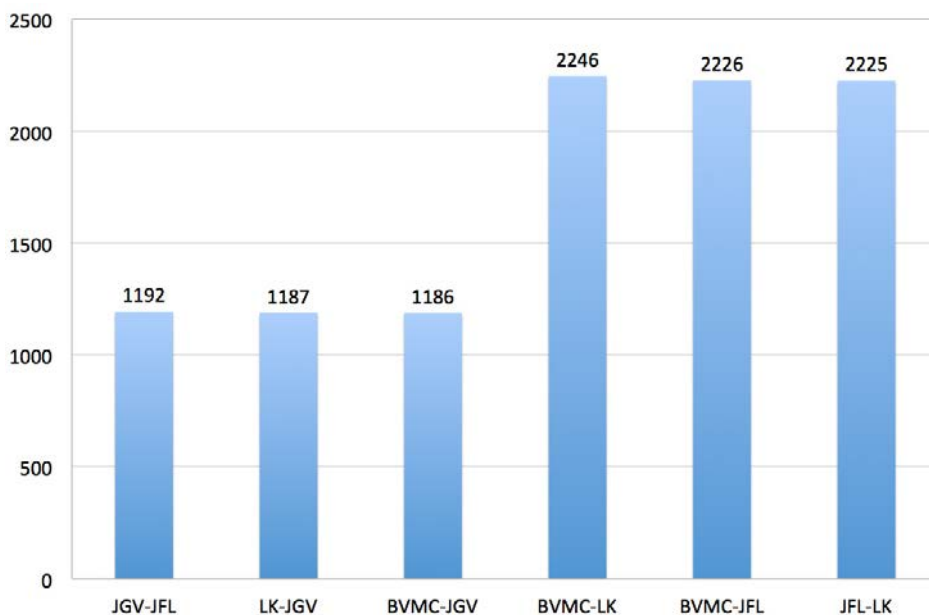


Fig. 6 Palabras compartidas una sola vez

Al ser las versiones de JFL, BVMC y LK, teóricamente, elaboraciones independientes a partir del texto de JGV, sería de esperar un cierto grado de diferencia entre ellas, es decir, que no hubiera habido una semejanza al 100% como ha mostrado el análisis con CopyCathGold (fig. 5). Para probar que debería existir una cierta diferencia entre ellos hemos usado como texto de control la nueva versión modernizada que se ha preparado para sustituir la de JFL de 1969 que identificamos con NON (Fradejas Rueda, en prensa). Esta no se ha creado a partir del texto de JGV, como todas las otras, sino que se trata de una versión realizada *ex novo* que toma como texto base el manuscrito Krahe (Fradejas Rueda, 1989).

	JGV	JFL	BVMC	LK	NON
palabras tipo	4299	4329	4330	4330	4271
palabras token	37474	35789	35790	35784	36620
ratio token/tipo	8,7169	8,2673	8,2656	8,2642	8,5741
caracteres	159403	153635	153637	153613	158649

Tabla 5. Distribución comparativa con el texto de control NON

En primer lugar, NON se ha procesado tanto con Concordance como con AntConc para extraer los mismos datos básicos que en los demás textos examinados (tabla 5) y muestra que hay ciertas diferencias numéricas entre ellos.

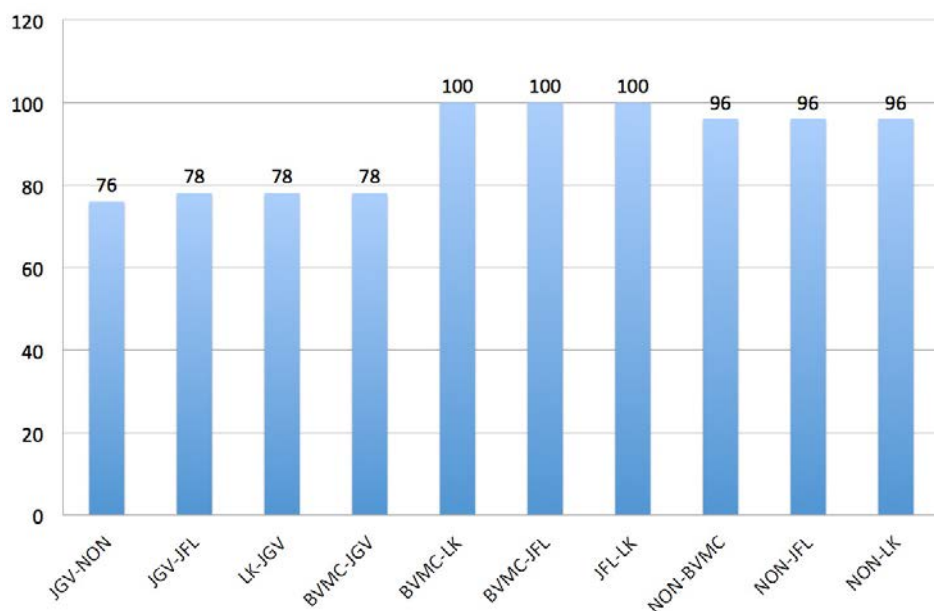


Fig. 7 Porcentaje de vocabulario coincidente en los pares de versiones comparadas añadido el texto de control

En segundo lugar, hemos comparado por medio de CopyCatch Gold la versión NON con la de JVG y el grado de similitud entre ellas es del 76%, lo cual viene a coincidir con el mismo grado de igualdad, aunque ligeramente menor, que hallamos entre JVG y la tríada JFL / BVMC / LK. En tercer lugar se ha comparado NON con la serie JFL / BVMC / LK y el resultado ha sido del 96 % de semejanza, es decir, una ligera disimilitud (figura 7), lo cual implica que si los textos de BVMC y LK fueran elaboraciones independientes a partir de JGV debería de haber, por lo menos, una disimilitud equiparable entre ellos con respecto a JFL como la existe entre ellos y el texto de control NON. En lo que abunda el número de palabras compartidas una sola vez (compartidas = 1) y que se refleja en la figura 8.

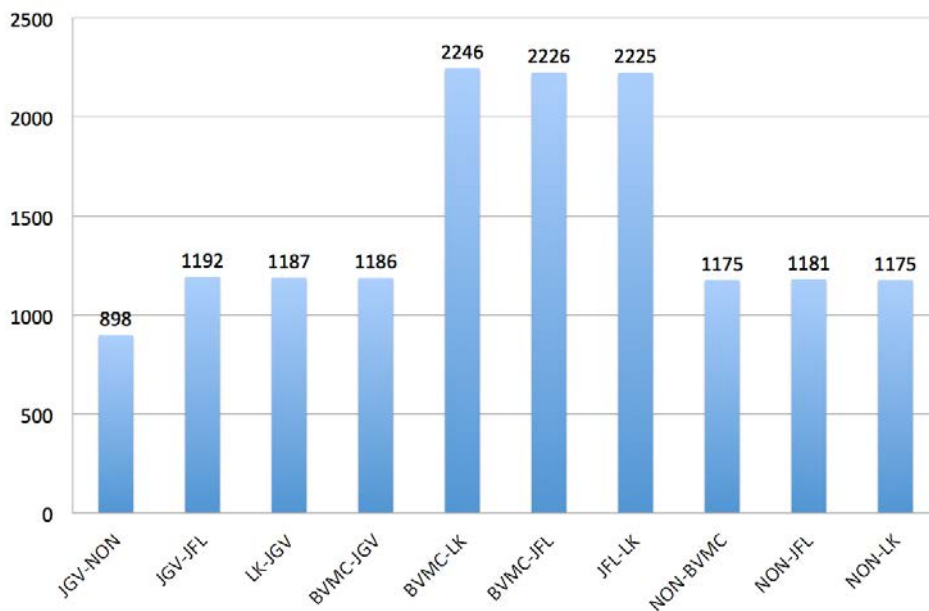


Fig. 8 Palabras compartidas una sola vez añadido texto de control

Sin embargo, el grado de igualdad que ofrece el análisis de JFL, BVMC y LK entre ellos (JFL vs. BVMC; JFL vs. LK; BVMC vs. LK) es del 100 %, lo que viene a coincidir con los datos ofrecidos por Concordance (tabla 5), pues las mínimas diferencias que se dan –una palabra tipo de más en BVMC / LK una palabra token de más en BVMC y cuatro palabras token menos en LK– son despreciables y pueden venir provocadas por el reemplazo de las vocales acentuadas por sus correspondientes sin tilde, por lo que procede averiguar a qué se deben estas mínimas diferencias.

Por otra parte, los programas de concordancias pueden generar listas de palabras, calcular su frecuencia y ordenarlas de varias maneras. Una de ellas es por orden descendente de frecuencias, lo que se puede ver en la tabla 6. Los datos son bastante elocuentes. Si solo tomamos en consideración las columnas JFL, supuesto texto copiado, y BVMC y LK, presuntos copiadore, se ve que la diferencia entre JFL, BVMC y LK es nula. Sin embargo, si observamos los datos particulares de estas 25 palabras pueden apreciarse mínimas discrepancias en las posiciones 1, 12 y 17, aunque no son idénticas. En la posición 1 JFL y BVMC ofrecen el mismo número de ocurrencias para la conjunción y (2311) mientras que LK presenta 3 menos (2308). En la posición 12 BVMC y LK ofrecen el mismo dato: 415 ocurrencias de *halcón*, frente a JFL con una más (416) y en la posición 17 de nuevo BVMC y LK están emparejados frente a JFL, aunque en esta ocasión de manera diferente que en la posición 12: BVMC y LK tienen 1 ocurrencia más (275) que JFL (274) de la conjunción *si*.

JGV			JFL		BVMC		LK		NON	
	Pal.	Frec.	Pal.	Frec.	Pal.	Frec.	Pal.	Frec.	Pal.	Frec.
1	et	3288	Y	2311	y	2311	y	2308	que	1718
2	que	1507	De	1553	de	1553	de	1553	y	1667
3	de	1486	Que	1524	que	1524	que	1524	de	1543
4	en	1066	En	999	en	999	en	999	el	1053
5	el	961	El	958	el	958	el	958	la	1004
6	la	936	La	858	la	858	la	858	en	987
7	los	613	Los	614	los	614	los	614	los	681
8	las	525	No	520	no	520	no	520	se	572
9	non	498	Las	488	las	488	las	488	las	532
10	á	466	A	459	a	459	a	459	no	519
11	por	438	Se	431	se	431	se	431	a	458
12	falcon	427	Halcón	416	halcón	415	halcón	415	halcón	435
13	es	323	Por	389	por	389	por	389	con	397
14	del	319	Con	322	con	322	con	322	lo	378
15	con	313	Lo	305	lo	305	lo	305	por	373
16	lo	298	Del	279	del	279	del	279	del	303
17	se	295	Si	274	si	275	si	275	si	282
18	son	283	Cuando	252	cuando	252	cuando	252	como	275
19	si	274	Es	252	es	252	es	252	es	275
20	como	254	Como	239	como	239	como	239	para	259
21	bien	218	Porque	230	porque	230	porque	230	cuando	246
22	le	213	Son	229	son	229	son	229	le	233
23	muy	207	Muy	210	muy	210	muy	210	son	233
24	así	206	Para	208	para	208	para	208	porque	227
25	ca	201	O	205	o	205	o	205	al	213
Total		15615		14525		14525		14522		14863
		41,66%		40,58%		40,58%		40,58%		40,58

Tabla 6. 25 primeras palabras ordenadas por frecuencia

Si BVMC y LK, como indican sus responsables, hubieran sido realizaciones independientes a partir de JGV, hubiera sido esperable una disimilitud parecida a la que ofrece el texto de NON. Las 25 palabras más frecuentes son prácticamente las mismas pero aparecen en distintas posiciones y con distintas ocurrencias salvo en el caso de *halcón* (*falcon* en JGV) que se mantiene en todos los textos en la misma posición: la 12.

3.3 ANÁLISIS CUALITATIVO

Localizar las mínimas discrepancias que se dan entre JFL, BVMC y LK –que consisten, a la vista de los datos de la tabla 5, en una palabra tipo de más en BVMC / LK, una palabra token de más en BVMC y cuatro palabras token menos en LK– sería factible repasando el listado de frecuencias y descubrir en donde no coinciden, como se ha visto en la tabla 6. Sin embargo, este proceder sería a la par que lento, habría que comparar tres listados con 4330 palabras tipo y localizar las discrepancias, proclive al error de lectura además de que no serviría para explicar en qué residen esas divergencias, tan solo que la conjunción copulativa y aparece 3 veces menos en LK, que JFL tiene una ocurrencia más que BVMC y LK y que estos tienen una más de la conjunción *si* que JFL. Aquí entra en juego la vieja filología, la crítica textual, lo cual confirma la aseveración de Blackwell (2012: 5) de que “there is still no single accepted methodology in FL [= Lingüística forense]”, como bien exponen Jiménez Bernal, Reigosa Riveiros y Garayzábal Heinze (2014: 31)

Lo que está fuera de dudas ... es que se trata de una disciplina [la lingüística forense] multidimensional e interdisciplinar en donde tienen cabida numerosos profesionales y expertos afines o ajenos a la propia Lingüística, pero cada uno de ellos con conocimientos que completan y complementan el trabajo de los otros.

3.3.1 Crítica textual

La crítica textual trata de establecer el texto que pudo haber salido de la pluma de un autor, el texto más cercano posible al perdido original puesto que de la práctica totalidad de las obras de los autores de la antigüedad clásica y del medievo se han transmitido por medio de un número indeterminado de copias. Cada vez que se hacía una copia nueva se introducían nuevos errores, o variantes, por no dar una visión negativa de la labor que los copistas hicieron a lo largo de la historia¹⁰. De esta manera, todos los manuscritos que se conservan de un mismo texto difieren en mayor o menor grado unos de otros y, por consiguiente, del perdido original. Así que si se pueden detectar dos variantes comunes, y se puede afirmar que no se remontan al original y, además, que no se han podido originar independientemente (*errores poligenéticos*), los editores suelen establecer que proceden de un antecedente común. Este es el núcleo del llamado método genealógico o lachmanniano y que se basa en el principio del *error común*. Para ponerlo en funcionamiento con un texto del que se tienen varias copias, el procedimiento es tan sencillo como elegir una de ellas como término de comparación, el *texto base* (el

10 Dain (1997: 46; Trovato, 2014: 52) estableció que viene a darse un error por página, con lo que a lo largo de la historia de la transmisión de un texto, las variantes aumentan en proporción geométrica.

problema más serio en esta fase reside en determinar cuál de todos los testimonios debe ser el *elegido*¹¹, confrontarlo con cada uno de los otros testimonios e ir anotando las diferencias. Este procedimiento, que es básico y fundamental, se conoce con el término de *colación* y tradicionalmente se ha hecho a mano apuntando cada una de las variantes, tanto las sustanciales como accidentales¹², con sumo cuidado¹³.

A principios de la década de 1960, Vinton A. Dearing describió un programa creado para un ordenador *mainframe*, un IBM 7090, que le permitía comparar hasta 99 textos y ya aventuraba que “reasonably flexible machines will in time appear on the market at prices that will make them attractive to universities [...] It will then be possible to do textual comparisons in minutes instead of months” (Dearing, 1962: 20). La evolución de los ordenadores, tanto en potencia de procesamiento como en sencillez de manejo y abaratamiento, ha sido enorme desde entonces. El momento de inflexión ocurrió a finales de la década de 1970 y principios de la siguiente, cuando se popularizaron los ordenadores personales. En ese momento muchos filólogos comenzaron a tener acceso a los ordenadores y trabajar con ellos. Susan Hockey (1980: 149–167) ofreció una reseña de las técnicas de computación utilizadas en crítica textual en su primera época, revisión que reelaboró posteriormente y consideró que “of the many collation systems that have been written, two stand out because of their sophistication and functionality” (Hockey, 2000: 126): TUSTEP (**T**Übinger **S**ystem von **T**extverarbeitungs-**P**rogrammen) (Castrillo Benito, 1992) y *Collate* (Robinson, 1989a, 1989b) y que, además, tenían la ventaja de que se habían diseñado para ser ejecutados en los ordenadores personales, TUSTEP en MS-DOS (Windows) y *Collate* en los Apple Macintosh. Ambos programas siguen existiendo y se han actualizado constantemente, sin embargo, no son programas sencillos de manejar puesto que están diseñados para llevar a cabo todas las fases necesarias para una edición crítica de un texto, incluso la preparación final para la imprenta (TUSTEP) o

11 Pérez Priego (2011: 126) indica que “para este cometido [el de colacionar los testimonios] podemos servirnos de una buena y solvente edición moderna de la obra [...], o de una copia provisional de unos de los testimonios transmitidos. Con frecuencia se acude al texto del mejor manuscrito o impreso conservado, o del más completo o más antiguo, o el de la edición más difundida. Pueden hacerse también unas calas en la tradición y decidimos por el texto del testimonio que provisionalmente nos haya parecido el más autorizado”.

12 Este es un concepto que ha venido desde la crítica textual anglosajona: las variantes sustantivas son las que afectan al significado de un autor o a la esencia de su expresión y las accidentales que son las que afectan básicamente a la presentación formal del texto, es decir, ortografía, puntuación o división de palabras (Greg, 1950: 21), lo que viene a coincidir básicamente con lo que en la tradición española se llaman variantes de lengua.

13 Varios manuales de crítica textual como el Pérez Priego (2011: 126–127) o el de West (1973: 66) informan cómo anotar las variantes. Para una exposición de algunos de los sistemas utilizados véase Fradejas Rueda (1991: 57).

en la red (*Collate*)¹⁴. Sin embargo, diversos centros han ofrecido otros programas menos complicados, y que pueden realizar la colación de manera sencilla y rápida a la par que ofrecer otras informaciones y funcionalidades básicas.

Para este proceso hemos utilizado el programa de colación automática Juxta 1.7 (<http://www.juxtasoftware.org>). Este programa se ha empleado en su versión local (*standalone*) y se ha ejecutado en un ordenador iMac (Core 2 Duo, con 4 GB de RAM, sistema operativo OS X Yosemite y Java 1.6)¹⁵. Juxta permite comparar varios testimonios, bien en formato TXT (texto plano) o codificados en XML (especialmente XML/TEI; Fradejas Rueda, 2009), permutando libremente cuál sea el texto base. Una vez colacionados los textos ofrece varias forma de visualización de los resultados, la más interesante, quizá, sea la carta térmica (*heat map*) que muestra todas las variaciones textuales y permite localizar cualquier unidad textual que varíe en cualquiera de los testimonios. También ofrece un histograma que permite ver la densidad de variantes que se pueda dar con respecto al texto base. Otro recurso muy útil de este programa es que puede generar el aparato crítico en HTML.

Para esta parte del análisis, localizar las variantes que diferencian los tres textos –JFL, BVMC y LK–, se parte de los ficheros en los que se han sustituido las letras con tilde por sus correspondientes sin ellas y se ha eliminado el “índice de capítulos” en JFL y BVMC ya que es una fuente de ruido, como se ha mostrado. El resultado ha sido que las diferencias son de mínima entidad y se reducen a 24 variantes que se recogen en la tabla 7.

	JFL	BVMC	LK
1	amigas	ami gas (http://bit.ly/18B6eid)	ami gas (13)
2	halcón	balcón (http://bit.ly/1GPYfJn)	balcón (16; http://bit.ly/1GXaAPq)
3	raleas	ralcas (http://bit.ly/1AS5xYp)	ralcas (20; http://bit.ly/1BLT38i)
4	Romaña	Romana (http://bit.ly/1HWQNgY)	Romana (26; http://bit.ly/1bda9Do)
5	Echanlos	Echados (http://bit.ly/1CoDwNI)	Echados (28; http://bit.ly/1CoZLb5)
6	perdería	perderla (http://bit.ly/18B7amB)	perderla (38; http://bit.ly/1EY2YLV)
7	calvo	talvo (http://bit.ly/1MGC5gv)	talvo (39; http://bit.ly/1xawX0P)
8	Así	as! (http://bit.ly/1EsrlsU)	as! (45; http://bit.ly/1xu4e1m)
9	bañe	bafle (http://bit.ly/1Em6HNX)	bafle (45; http://bit.ly/1Ghi8Jj)
10	engrendadas (126)	engendradas (http://bit.ly/1bdbSZm)	engendradas (63)
11	ponla	ponía (http://bit.ly/1GQ0uMx)	ponía (66)
12	uñas	tiñas (http://bit.ly/1BsBpCT)	tiñas (67)

14 Collate dejó de existir hacia el año 2006, después de haber sido complementado con el paquete Anastasia para la publicación de ediciones electrónicas (<http://www.sd-editions.com/about/index.html>). CollateX (<http://collatex.net/about/>) se declara el heredero del viejo programa de Robinson (Robinson, 1989a, 1989b).

15 El programa puede ejecutarse en cualquier máquina que tenga un entorno de ejecución Java.

	JFL	BVMC	LK
13	uñas	tiñas (http://bit.ly/1CoEsBJ)	tiñas (67)
14	Cósele	Cásele (http://bit.ly/1xaAGva)	Cásele (70; http://bit.ly/1O1X7aX)
15	envuelta (136)	envuelta (http://bit.ly/1AS8d8o)	envuelta (70; http://bit.ly/1CqFSgn)
16	viantra (140)	viente (http://bit.ly/18B99Hw)	viente (73)
17	cósesela	cásesela (http://bit.ly/1FuCRen)	cásesela (76; http://bit.ly/1GhjMdZ)
18	cóselo	cáselo (http://bit.ly/1Ghqnf7)	cáselo (70; http://bit.ly/1MI321r)
19	cabrón	cabrán (http://bit.ly/1BLXPCB)	cabrán (82; http://bit.ly/1CqGbYG)
20	año	afío (http://bit.ly/1EYag23)	afío (83)
21	emplumados	empluinados (http://bit.ly/1LmzdrX)	empluinados (84; http://bit.ly/19uL5qS)
22	bornís	boráis (http://bit.ly/1MGD4Nv)	boráis (86; http://bit.ly/1CoBAEQ)
23	así	as! (http://bit.ly/1EsrAJN)	as! (89; http://bit.ly/1xu4e1m)
24	Ovidos	olidos (http://bit.ly/1MGD93L)	olidos (98; http://bit.ly/1DvBjBu)

Tabla 7. Variantes que existen entre JFL y BVMC y LK obtenidas con el programa Juxta. Las cifras entre paréntesis remiten a la página correspondiente en las ediciones impresas; los enlaces dan acceso a las versiones en línea; en el caso de BVMC aparecerá resaltado en rojo; en el de LK marcado en amarillo.

BVMC y LK comparten 24 variantes, aunque no todas ellas son errores, sino que en tres casos, lecturas 10, 15 y 16, mejoran el original ya que son erratas que existían en JFL (*engrendadas* 126; *envuelta* 136; *viantra* 140)¹⁶ y las han enmendado. LK presenta una lectura exclusiva frente a JFL y BVMC que consiste en la cambio de la expresión “de mil trescientos y ochenta y seis” (176) por la cifra 1386 (97; <http://bit.ly/1GX8ZJb>). Todas las demás variantes se explican como variantes producidas por errores del programa de OCR o de corrección de los codificadores del texto de la BVMC (lecturas 10, 15 y 16).

Además de la constatación electrónica de que el texto de la BVMC y LK son una copia *ad pedem litterae* de la edición de JFL, también se pueden ofrecer una serie de detalles, obtenidos por medio de la *vieja* filología, que demuestran que BVMC ni LK hicieron uso de su pretendida fuente, JGV, para preparar sus ediciones. Estos detalles surgieron cuando se hizo el análisis comparativo entre el texto de JFL y los de JGV y Lafuente y Gayangos (López de Ayala, 1869) para determinar si había dependencia o no entre las dos ediciones decimonónicas (Dietrick y Fradejas Rueda, 2012). Uno de ellos es que tanto la edición de Lafuente y Gayangos (López de Ayala, 1869: 16) como la de JGV (1879: 161) leen “et los traen en las *contres* de Alemaña” mientras que la lectura de JFL (López de Ayala, 1969: 64) es “y los traen a las *comarcas* de Alemania”; un poco más adelante JGV (1879: 165) y Lafuente Gayangos (López de Ayala, 1869: 19) leen “Otros falcones neblís hay que es su plumaje rubio, et la *punta* gruesa ... et la *punta* orlada de amarillo” lo que

16 Estas erratas son innovaciones introducidas en la edición de 1969 puesto que no existen en la de 1959.

en JFL (López de Ayala, 1969: 67) aparece como “otros halcones neblís, cuyo plumaje es rubio y el *pico* grueso ... y el *pico* orlado de amarillo” y tanto BVMC como LK en estos tres lugares leen de acuerdo con lo que dice JFL y no con su pretendido original pues ni BVMC ni LK tienen motivo alguno para trocar *contra* por *comarca* ni *punta* por *pico* por lo tanto no dependen de JGV, si hubieran tenido motivos deberían haber corregido *ope ingenii* todos estos otros casos *deslanado*, *arábigos*, *de zahara*, *feciere*, *fiesta* y *concas* (Gutiérrez de la Vega, 1879: 163, 163, 189, 311–312 y 313) que son lecturas absurdas en esos puntos. Las lecturas correctas en todos esos casos son: *cocas*, *pintas*, *pintas*, *deslavados*, *araniegos*, *zahareños*, *ficiere siesta* y *cocas*¹⁷.

Tan fuerte es la dependencia que, aunque localizaron y corrigieron tres erratas (variantes 10, 15 y 16 de la tabla 7), JFL tiene algunas más que han pasado como lecturas *correctas* a BVMC y, por consiguiente, a LK. Una es un error de anticipación, de manera que en JFL aparece *gracero* donde debería aparecer *garcelero* que es lo que presenta JGV (1879: 175) y la otra es el no haber disuelto la fusión de una preposición y un demostrativo –*desta*– (López de Ayala, 1969: 130) y que, por consiguiente, se halla en ambas copias (BVMC y LK).

4. CONCLUSIÓN

Tras haber obtenido unas versiones digitales de todos los textos, haberlos descompuesto y analizado con Drop2Read, Caliber, Concordance, AntConc, Copypatch Gold 2 y Juxta se ha podido demostrar que el texto publicado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (BVMC) no es una digitalización de la edición de José Gutiérrez de la Vega (JGV), como indican, con la que tan solo hay un 76% de similitud, lo cual es esperable ya que se trata de una digitalización de ese texto, sino que es una copia fiel de la versión modernizada publicada por José Fradejas Lebrero (JFL), con la que el grado de la igualdad es del 100%. Además, se ha podido mostrar que la versión publicada por ediciones Linkgua (LK) y vendida a través de Amazon y disponible, parcialmente, a través de Google Books no es una versión creada a partir de la ya mencionada de José Gutiérrez de la Vega (JGV), con la que tan solo tiene el 76% de similitud, sino que esta es una copia literal de la colgada versión por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (BVMC), lo cual no solo se prueba por el 100% de igualdad que se da entre el texto de LK y el de la BVMC, sino por una serie de innovaciones que se han originado en el texto de BVMC debido a errores del reconocimiento de caracteres (OCR) que se utilizó para convertir la edición originaria, la de JFL, en otra de digital para la BVMC.

¹⁷ Este último aparece en JFL (López de Ayala 1969: 156) como *cuencas* y bajo esta forma en BVMC y Linkgua.

Por lo tanto, ni la edición de la BVMC, ni la de LK, en cualquiera de sus versiones o formatos¹⁸, no son una digitalización de la de JGV, sino que son una copia exacta de la de José Fradejas Lebrero.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APOLLON, D.; BÉSLILE, C. & RÉGNIER, Ph. (2014). *Digital Critical Editions*. Urbana: University of Illinois Press.
- BARRÓN-CEDENO, A.; VILA, M. y ROSSO, P. (2014). "Detección automática de plagio: de la copia exacta a la práfrasis". En *Lingüística forense: la lingüística en el ámbito legal y policial*, Elena Garayzábal Heinze, Miriam Jiménez Bernal y Mercedes Reigosa Riveiros (eds.), 123–152. Madrid: Euphonía Ediciones.
- BAZÁN BONFIL, R. (2015). "Una constante. El sueño de una fonoteca digital". En *Textos, píxeles y bits. Reflexiones sobre la publicación digital*, I. Galina Russell (ed.). México: UNAM (disponible en <http://www.iib.unam.mx/files/Investigacion/Publicaciones/Textos-pixeles-y-bits.epub>).
- BIA, A. y PEDREÑO, A. (2001). "The Miguel de Cervantes Digital Library: the Hispanic Voice on the Web". *Literary and Linguistic Computing* 16/1, 161-177.
- BLACKWELL, S. (2012). "History of Forensic Linguistics". En *The Encyclopedia of Applied Linguistics*. Blackwell Publishing. DOI: 10.1002/9781405198431.wbeal0508.
- CASTRILLO BENITO, N. (1992). *Programas Tustep (TUEbinger System von TExtverarbeitungs-Programmen): aplicación del tratamiento de textos a la investigación*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- COTTERILL, J. (2012). "Corpus Analysis in Forensic Linguistics". En *The Encyclopedia of Applied Linguistics*. Blackwell Publishing. DOI: 10.1002/9781405198431.wbeal0238.
- COULTHARD, M. & JOHNSON, A. (2007). *An Introduction to Forensic Linguistics: Language in Evidence*. London: Routledge.
- DAIN, A. (1997). *Les manuscrits*. Paris: Diderot.
- DEARING, V. (1962). *Methods of Textual Editing. A Paper Delivered at a Seminar on Bibliography Held at the Clark Library, 12 May, 1962*. Los Angeles: William Andrews Clark Memorial Library University of California.

18 Hay otra versión más en línea, la de Miguel Garci-Gómez en el portal Cybertextos (<http://mgarci.aas.duke.edu/cibertextos/JUAN-MANUEL/LIBRO-CAZA/>) patrocinada por la Duke University. No declara la fuente de la que ha obtenido el texto, pero la comprobación de las variantes recogidas en la tabla 7 demuestran fehacientemente que se trata de una copia –sin tildes– de la de la BVMC. Lo único que hay que realmente achacarle a esta copia es el error grave de atribución: la presentan como el *Libro de la caza* de don Juan Manuel. Es evidente que el editor trató el texto como un mero objeto digital sobre el que construir unas concordancias y ofrecerlas en línea, no tuvo ningún interés filológico, lo cual abunda en la baja calidad de muchas bibliotecas virtuales o digitales.

- DIETRICK, D. A. y J. M. FRADEJAS RUEDA (2012). "Bases para una edición crítica del *Libro de la caza de las aves* de Pero López de Ayala". *Revista de Filología Española* 92/1, 43-79.
- FRADEJAS RUEDA, J. M. (1989). "Los manuscritos del *Libro de la caza de las aves*: intento de un censo y descripción del Ms. Krahe". *Epos: Revista de Filología* 5, 497-504.
- ____ (1991). *Introducción a la edición de textos medievales castellanos*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- ____ (2009). "La codificación XML/TEI de textos medievales". *Memorabilia: Boletín de Literatura Sapiencial* 12, 219-247.
- GREG, W. (1950). "The Rationale of Copy-Text". *Studies in Bibliography* 3, 19-36.
- GUTIÉRREZ DE LA VEGA, J. (1879). *Libros de cetrería de el príncipe y el canciller*. Madrid: M. Tello.
- HÍPOLA, P.; VARGAS-QUESADA, B. y SENSO, J. A. (2000). "Bibliotecas digitales: situación actual y problemas". *El Profesional de la Información* 9/9, 4-14.
- HOCKEY, S. (1980). *A guide to computer applications in the humanities*. London: Duckworth.
- ____ (2000). *Electronic texts in the humanities: principles and practice*. Oxford: OUP.
- HOLMES, D. I. (1998). "The Evolution of Stylometry in Humanities Scholarship". *Literary and Linguistic Computing* 13/3, 111-117.
- JAURALDE POU, P. (1981). *Manual de investigación literaria: guía bibliográfica para el estudio de la literatura española*. Madrid: Gredos.
- JIMÉNEZ BERNAL, M.; REIGOSA RIVEIROS, M. y GARAYZÁBAL HEINZE, E. (2014). "La lingüística forense: licencia para investigar la lengua". En *Lingüística forense: la lingüística en el ámbito legal y policial*, E. Garayzábal Heinze, M. Jiménez Bernal y M. Reigosa Riveiros (eds.), 27-47. Madrid: Euphonía Ediciones.
- LEONARD, R. A. (2005). "Forensic Linguistics: Applying the Scientific Principles of Language Analysis to Issues of the Law". *International Journal of the Humanities* 3/7, 65-70.
- LÓPEZ DE AYALA, P. (1869). *El libro de las aves de caza*. Madrid: SBE.
- ____ (1969). *Libro de la caza de las aves*. José Fradejas Lebrero (ed.). Madrid: Castalia.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. (2009). "La edición crítica hipertextual: hacia la superación del incunable del hipertexto". En *Lecturas y textos en el siglo XXI: Nuevos caminos en la edición textual*, C. Castillo Martínez y J. L. Ramírez Luengo (eds.), 11-74. Lugo: Axac.
- ____ (2012). *Elogio del texto digital: claves para interpretar el nuevo paradigma*. Madrid: Fórcola.
- O'KEEFFE, A.; MCCARTHY, M. & CARTER, R. (2007). *From Corpus to Classroom: Language Use and Language Teaching*. Cambridge: Cambridge University Press.
- OLSSON, J. (2004). *Forensic Linguistics: An Introduction to Language, Crime, and the Law*. London: Continuum.
- PECORARI, D. (2012). "Plagiarism". En *The Encyclopedia of Applied Linguistics*. Blackwell Publishing. DOI: 10.1002/9781405198431.wbeal0914.

- PÉREZ PRIEGO, M. Á. (2011). *La edición de textos*. Madrid: Síntesis.
- PHILBRICK, F. A. (1949). *Language and the Law: the Semantics of Forensic English*. New York: MacMillan.
- ROBINSON, P. M. W. (1989a). "The Collation and Textual Criticism of Icelandic Manuscripts (I): Collation". *Literary and Linguistic Computing* 4/2, 99–105
- (1989b). "The Collation and Textual Criticism of Icelandic Manuscripts (2): Textual Criticism". *Literary and Linguistic Computing* 4/3, 174–181.
- SHILLINGSBURG, P. (1999). *Scholarly Editing in the Computer Age: Theory and Practice*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- SVARTVIK, J. (1968). *The Evans Statements: A Case for Forensic Linguistics*. Göteborg: Elanders.
- TROVATO, P. (2014). *Everything you always Wanted to Know about Lachmann's Method: A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text*. Padova: libreriauniversitaria.it.
- TURELL, M. (2005). *Lingüística forense, lengua y derecho : conceptos, métodos y aplicaciones*. Barcelona: Institut Universitari de Lingüística Aplicada Universitat Pompeu Fabra.
- WEST, M. (1973). *Textual Criticism and Editorial Technique Applicable to Greek and Latin texts*. Stuttgart: B.G. Teubner.

NOTA: La revista *Signa*, tanto en este como en otros casos similares, publicará las réplicas bien fundamentadas que este artículo pudiese ocasionar.

Recibido el 22 de octubre de 2015.

Aceptado el 30 de octubre de 2015.

UN PARADIGMA CONCEPTUAL Y METODOLÓGICO DE LAS HUMANIDADES DIGITALES: LAS OBRAS TEATRALES DE CARÁCTER OPERÍSTICO DEL BARROCO Y EL BOCETO DE PROYECTO *PROCOB*

A NOTIONAL AND METHODOLOGICAL PARADIGM OF DIGITAL HUMANITIES: THE OPERATIC PLAYS OF BAROQUE PERIOD AND THE OUTLINE OF *PROCOB* PROJECT

Francisco Javier BRAVO RAMÓN

Doctor en Filología Hispánica (UNED)

javierbravoramon@gmail.com

Resumen: Descripción de las características principales de las Humanidades Digitales y su correspondencia conceptual y metodológica con el Proyecto PROCOB sobre las obras de carácter operístico del Barroco.

Abstract: Account of the main features of Digital Humanities and their notional and methodological relationship with Project PROCOB concerning operatic plays of Baroque period.

Palabras clave: Humanidades Digitales. Teatro. Obras de carácter operístico. Barroco.

Key Words: Digital Humanities. Theatre. Operatic plays. Baroque period.

1. INTRODUCCIÓN

Se suele nombrar al sacerdote jesuita Roberto Busa como padre de las Humanidades Digitales, al idear en 1949 un *índex verborum* sobre la obra de Santo Tomás de Aquino, el *Index Thomisticus*, que comenzó a registrar inicialmente en tarjetas perforadas¹ (Hockey, 2004: 3-4). Sin embargo, habría que esperar a 2004 para encontrar la combinación de lo humanístico y lo digital en el sintagma que daba título al ya clásico libro *A companion to Digital Humanities*, acuñado por John Unsworth, como recogía Matthew G. Kirschenbaum en un famoso artículo² (Kirschenbaum, 2010: 2-3).

En los últimos años del siglo XX y primeros del XXI tuvo lugar una eclosión de las Humanidades Digitales, que se reflejó en el florecimiento de grupos académicos y de investigación que plasmaron sus ideas iniciales sobre lo que debería ser la disciplina en una serie de manifiestos que combinaban los aspectos conceptuales y metodológicos con los puramente reivindicativos³.

-
- 1 Susan Hockey describe así el proceso metodológico seguido por el padre Busa: "A purely mechanical concordance program, where words are alphabetized according to their graphic forms (sequences of letters), could have produced a result in much less time, but Busa would not be satisfied with this. He wanted to produce a 'lemmatized' concordance where words are listed under their dictionary headings, not under their simple forms. His team attempted to write some computer software to deal with this and, eventually, the lemmatization of all 11 million words was completed in a semiautomatic way with human beings dealing with word forms that the program could not handle. Busa set very high standards for his work. His volumes are elegantly typeset and he would not compromise on any levels of scholarship in order to get the work done faster. He has continued to have a profound influence on humanities computing, with a vision and imagination that reach beyond the horizons of many of the current generation of practitioners who have been brought up with the Internet. A CD-ROM of the Aquinas material appeared in 1992 that incorporated some hypertextual features (*cum hypertextibus*) and was accompanied by a user guide in Latin, English, and Italian".
 - 2 Matthew G. Kirschenbaum recogía en su artículo "What Is Digital Humanities and What's It Doing in English Departments?" las palabras de John Unsworth sobre la acuñación del sintagma: "The real origin of that term [digital humanities] was in conversation with Andrew McNeillie, the original acquiring editor for the Blackwell *Companion to Digital Humanities*. We started talking with him about that book project in 2001, in April, and by the end of November we'd lined up contributors and were discussing the title, for the contract. Ray [Siemens] wanted 'A Companion to Humanities Computing' as that was the term commonly used at that point; the editorial and marketing folks at Blackwell wanted 'Companion to Digitized Humanities'. I suggested 'Companion to Digital Humanities' to shift the emphasis away from simple digitization".
 - 3 Entre los principales manifiestos habría que citar: *A Digital Humanities Manifesto*, que se hizo público en 2008 en un enlace de la página de <http://www.digitalhumanities.ucla.edu/>; *A Digital Humanities Manifesto 2.0*, publicado en 2009 a través de un enlace de la página web de UCLA, <http://manifesto.humanities.ucla.edu/>, y en formato pdf; *Manifiesto por unas Humanidades Digitales*, escrito programático surgido a partir del taller THATCamp celebrado en París en 2010; *Yes we Digital*, creado por los Jóvenes Investigadores en Humanidades Digitales en una reunión que tuvo lugar en el Instituto Histórico Alemán de París en 2013; y en el ámbito hispano el *Manifiesto* de la Asociación Argentina de Humanidades Digitales, también de 2013. Al margen de estos manifiestos, que tienen un carácter más global, podríamos citar escritos centrados en

En estos textos programáticos se exponía no solo lo que se suponía que constituía la base conceptual de la disciplina, sino también, y muy especialmente, lo que debería ser a efectos prácticos, para lo que se abogaba por un cambio procedimental por parte de las agencias presupuestarias y de evaluación.

Asimismo, fueron surgiendo una serie de publicaciones, a modo de compendio, en los principales núcleos académicos en los que se empezaba a desarrollar la disciplina que tenían unos planteamientos temáticos y una estructura similares, consistente en un inicio en el que se abordaba la definición terminológica y taxonómica de la nueva materia, un núcleo central en el que se exponían los recursos, instrumentos, proyectos y aplicaciones implementados en el campo de las Humanidades Digitales, y una última sección destinada a la proyección y los retos futuros⁴.

ámbitos como el archivístico, el de la documentación bibliotecaria o el del tratamiento y procesamiento de datos, caso del *Manifiesto on Open Access to Scholarly Literature* de 2003, de la Universidad de Tecnología de Sidney, a partir de los principios de la *Declaración de Glasgow*; del *Digital Library Manifesto*, conocido como *Delos Manifesto*, de 2007; el informe de gran interés realizado por el CRM SIG, uno de los grupos de trabajo del International Committee for Documentation (CIDOC), titulado *Realizing Lessons of the Last 20 Years: A Manifesto for Data Provisioning & Aggregation Services for the Digital Humanities (A Position Paper)* y que se publicó en Julio/Agosto de 2014 en *D-Lib Magazine*; así como otra serie de escritos, proyectos e informes del ámbito archivístico y de la Documentación bibliotecaria, como *Altmetrics: A manifesto*; *Crimea Open Access manifesto*; *Alexandria Manifesto on Libraries*; *The Denton Declaration: An Open Data Manifesto*; o *The Guerrilla Open Access Manifesto*. En este mismo ámbito podríamos ubicar declaraciones individuales, como la efectuada por Laura B. Cohen, *A manifesto for our times*; o la realizada por Yuk-Hui, *Archivist Manifesto*. De más difícil catalogación serían declaraciones como la realizada por Rosa Menkman, *Glitch studies Manifesto*, que es el que más se acerca a los manifiestos vanguardistas estética y hasta ideológicamente, podríamos decir, como se puede comprobar en el *blog de la autora*.

- 4 Son numerosas las publicaciones que, con carácter monográfico, han surgido en los últimos años sobre las Humanidades Digitales. Citaremos algunas de las más representativas. A pesar de no abordar el tema que nos atañe de forma directa, se suele resaltar la influencia que ejerció en el mundo digital el libro de Lev Manovich, *Software takes command*; destacan la primera de las compilaciones *A companion to Digital Humanities*, editado por Susan Schreibman, Ray Siemens y John Unsworth y publicado en 2004; el importante y muy interesante por su contenido y formato, *Debates in the Digital Humanities*, editado en 2012 por Matthew K. Gold; el también interesante *Defining Digital Humanities*, de 2013, editado por Melissa Terras, Julianne Nyhan y Edward Vanhoutte; o algunos otros como *Understanding Digital Humanities*, editado por David M. Berry en 2012, también de 2012 es *Digital Humanities Pedagogy: Practices, Principles and Politics*, editado por Bred D. Hirsch, *A companion to literary studies*, editado en 2013 por Ray Siemens y Susan Schreibman; del mismo año son también *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era*, editado por N. Katherine Hayles y Jessica Pressman, y *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History (Topics in the Digital Humanities)*, escrito por Matthew L. Jockers; de 2014 podemos citar *Digital Critical Editions*, editado por Daniel Apollon, Claire Bélisle y Philippe Régner. En el ámbito hispano es imprescindible citar tres libros aparecidos en 2014: *Ciencias Sociales y Humanidades Digitales*, editado por Esteban Romero Frías y María Sánchez González, y los dos volúmenes publicados en forma de Anexos en la revista Janus, *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*, editado por Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro, y *Humanidades Digitales: una aproximación transdisciplinar*, editado por Álvaro Baráibar.

Hemos tomado como base teórica de este artículo tanto los manifiestos como los artículos y libros de investigación mencionados para realizar un recorrido somero por los puntos más significativos que caracterizarían las Humanidades Digitales, con la finalidad de contextualizar el tema y establecer las comparaciones pertinentes con nuestro proyecto de investigación.

2. CARACTERÍSTICAS DE LAS HUMANIDADES DIGITALES

2.1. CONFLUENCIA DE LAS DISCIPLINAS HUMANÍSTICAS Y LOS RECURSOS DIGITALES

Desde el surgimiento de las nuevas tecnologías y su consecuente aplicación al campo de las Ciencias Sociales y Artísticas, se puso de manifiesto la importancia de las Tics en el resurgimiento de las Humanidades, sin que por ello la antigua disciplina perdiera peso frente a las técnicas innovadoras, antes al contrario, pues se valió de ellas para reconfigurar su nuevo espacio.

Terras, Nyhan y Vanhoutte (2013: 3) resaltaban el hecho de que en la primera publicación sobre Humanidades Digitales, *Computers and the Humanities*, aparecida en 1966, no se establecía distinción alguna entre lo digital y lo tradicional, más allá de los instrumentos empleados en las investigaciones:

We define humanities as broadly as possible. Our interests include literature of all times and countries, music, the visual arts, folklore, the non-mathematical aspects of linguistics, and all phases of the social sciences that stress the humane. When, for example, the archaeologist is concerned with fine arts of the past, when the sociologist studies the non-material facets of culture, when the linguist analyzes poetry, we may define their intentions as humanistic; if they employ computers, we wish to encourage them and to learn from them⁵.

Por su parte, Jeffrey T Schnapp (2013: 8) resalta en su artículo "Knowledge Design" la absorción de lo digital como término por la noción de Humanidades:

The word digital in the phrase digital humanities is, thus, in my view, destined to be absorbed into the word humanities over the course of coming decades and to seem like the relic of a transitional era. And, while the former term designates a

5 *Prospect*, extraído de Nyhan/Terrance/Vanhoutte (2013: 3).

transformation, that transformation builds upon and continues the developmental history of the human science disciplines themselves.

Hoy en día, no es posible hablar de prácticamente ninguna materia sin recurrir de un modo u otro a lo digital, o en terminología de Manovich (2008: 7), al software:

I think of software as a layer that permeates all areas of contemporary societies. Therefore, if we want to understand contemporary techniques of control, communication, representation, simulation, analysis, decision making, memory, vision, writing, and interaction, our analysis can't be complete until we consider this software layer. Which means that all disciplines which deal with contemporary society and culture – architecture, design, art criticism, sociology, political science, humanities, science and technology studies, and so on – need to account for the role of software and its effects in whatever subjects they investigate.

Por otro lado, también se ha resaltado el hecho de que no basta con la mera presencia de lo tecnológico para hablar de Humanidades Digitales, sino que es preciso avanzar hacia posturas más integrales, en las que se tengan en cuenta los instrumentos y las técnicas procedimentales pero también se profundice en la búsqueda de nuevos modelos y formas de interpretar lo humanístico. Nuria Rodríguez Ortega (2014: 14-15) expresa esta idea de una forma meridiana:

Contrariamente a lo que una aproximación superficial pudiera hacer pensar, las Humanidades Digitales van más allá de la aplicación y uso de una serie de tecnologías, recursos y sistemas digitales. Lo que define, pues, las Humanidades Digitales frente al conjunto de disciplinas humanísticas que 'utilizan' herramientas tecnológicas es la búsqueda de nuevos modelos interpretativos, nuevos paradigmas disruptivos en la comprensión de la cultura y del mundo. Corolario lógico: las Humanidades Digitales no implican hacer cosas de modo distinto con la asistencia de la tecnología, sino 'pensar' el mundo de manera diferente a través de las especificidades que definen el medio digital y el pensamiento computacional. Quedarnos en lo primero supondría estar avanzando hacia una tecnologización de las Humanidades, lo cual se encuentra en el polo inverso de lo que, según mi punto de vista, constituye su fundamento real y su relevancia como agente de transformación sociocultural y política: la inclusión crítica del pensamiento humanista en la construcción tecnológica y digital de nuestro mundo. Por tanto, el compromiso de las Humanidades Digitales y, por ende, del humanista digital no se establece con el desarrollo tecnológico, sino con el Hombre, materializando así una vuelta a la esencia del Humanismo.

2.2. LA PLURALIDAD DE LAS HUMANIDADES Y SU TRANSDISCIPLINAREIDAD

El concepto amplio de Humanidades hace que se piense en ellas desde perspectivas múltiples y no como expresión de una única disciplina, lo que refuerza la necesidad de analizar todo lo relacionado con el hombre desde múltiples aristas. Kathleen Fitzpatrick (2012), al hablar de la tensión entre formas opuestas de enfocar las Humanidades Digitales, afirma lo siguiente:

The state of things in digital humanities today rests in that creative tension between those who've been in the field for a long time and those who are coming to it today, between disciplinarity and interdisciplinarity, between making and interpreting, between the field's history and its future. Scholarly work across the humanities, as in all academic fields, is increasingly being done digitally. The particular contribution of the digital humanities, however, lies in its exploration of the difference that the digital can make to the kinds of work that we do as well as to the ways that we communicate with one another. These new modes of scholarship and communication will best flourish if they, like the digital humanities, are allowed to remain plural.

Esta pluralidad ha llevado a algunos especialistas como Romero Frías (2014: 31) a señalar la transdisciplinareidad, o multidisciplinareidad o interdisciplinareidad, como una de las características medulares de las Humanidades Digitales:

Desde el momento en que las tecnologías digitales adoptan un papel en las investigaciones en humanidades y ciencias sociales la colaboración entre investigadores de diversas áreas de conocimiento resulta ineludible. No es posible incorporar determinadas tecnologías sin la incursión de ingenieros informáticos, matemáticos, analistas de datos, etc. Si abordamos problemas de una manera amplia, es preciso contar con investigadores de disciplinas afines (filólogos, historiadores, historiadores del arte, filósofos, sociólogos, economistas, etc.). Si los proyectos generan un producto de acceso público es posible que se precise la participación de profesionales del campo de la gestión de organizaciones, el marketing y las finanzas.

De este modo, materias como la Literatura, la Historia, la Antropología, el Arte en cualquiera de sus manifestaciones, la Sociología, la Filosofía o la Pedagogía, caminarían de la mano, conectadas o enlazadas gracias al soporte digital. Pero, por otro lado,

esta interdisciplinareidad no sería más que un término vacío de significado si no se acompañara de cambios fundamentales en la metodología y los procedimientos⁶, lo que, a su vez, lleva aparejado un inevitable cuestionamiento de las fases de toda investigación.

2.3. EL PROCESO COMO PROTAGONISTA

El proceso se erige en el nuevo dios en las Humanidades Digitales, como se afirma en los Manifiestos de la universidad de UCLA, en detrimento del producto⁷. Un proceso con un sentido gnoseológico de búsqueda intrínseca y permanente cuestionamiento de cada una de sus fases, en el que deberían primar los acercamientos que no tuvieran un carácter invasivo, frente a los métodos tradicionales en los que se opera a partir de fórmulas establecidas que condicionan los resultados de antemano⁸.

La importancia que se le otorga al proceso hace imprescindible una nueva forma de abordar los problemas que puedan surgir en la investigación, a través de métodos que no destierren el error, sino que lo conviertan en la forma de superar los obstáculos, de forma similar a como se opera en las disciplinas científicas, y ofreciendo soluciones creativas que en no pocas ocasiones entran en colisión con las políticas académicas oficiales. Así lo señala, por ejemplo, Nuria Rodríguez (2014: 15-16), al resaltar la contradicción entre los planteamientos anti-academicistas de algunos postulados de las Humanidades Digitales y el espacio académico en el que surgen:

Las Humanidades Digitales, que nacen precisamente en un contexto académico, llevan en sí el germen de su propia contradicción, al participar en la elaboración de un pensamiento y de una actitud que son por naturaleza anti-académicos. Esta circunstancia provoca una tensión no resuelta, que convierte al humanista digital en un equilibrista que trata de vivir al mismo tiempo en dos mundos que se rigen por

6 En *The Digital Humanities Manifesto 2.0* se afirma lo siguiente: "Interdisciplinarity/transdisciplinarity/multidisciplinarity are empty words unless they imply **changes in language, practice, method, and output**".

7 En el mismo *Manifiesto*, ampliado y matizado respecto al primero que surgió de algunos profesores de la universidad de UCLA, se hace esta declaración de principios sobre el proceso: "**Process is the new god**; not product. Anything that stands in the way of the perpetual mash-up and remix stands in the way of the digital revolution. Digital Humanities means iterative scholarship, mobilized collaborations, and networks of research. It honors the quality of results; but it also honors the steps by means of which results are obtained as a form of publication of comparable value. Untapped gold mines of knowledge are to be found in the realm of process".

8 Alejandro Piscitelli denomina a este tipo de proceso *laparoscópico*, en clara oposición a las técnicas de investigación invasivas. Se puede apreciar esta idea en la siguiente presentación de prezi: <https://prezi.com/hligjocvmcz3/humanidades-digitales-introduccion/>.

lógicas de funcionamiento distintas. Por otra parte, la creciente institucionalización de las Humanidades Digitales, si bien necesaria para su legitimación y visibilidad, puede acabar provocando un nuevo academicismo en su seno, que al final subvierta el espíritu que las anima. Quizá, la única solución posible sea esta que tomo de Fernando Marías: "... mirar con ojos nuevos, con todo el riesgo que ello pueda suponer, casi funambulismo sin la red del grupo de autoridad, la realidad que en cada momento y a cada generación se nos presenta". Esto es: asumir, sin más, el riesgo de romper nuestras ataduras con el sistema.

Lo que subyace en esta reivindicación del proceso se sitúa en la órbita de lo psicológico, y lleva aparejado, de algún modo, la transformación del conocimiento, que Fiormonte y Pusceddu (2006) aplicaban a la crítica textual:

The idea of writing as an activity of 'knowledge transforming', and the conception of the text as a 'step' in a process, lead us to the reflections of modern philologists. Modern textual criticism, apart from exhibiting a certain resistance to the recognition of Information and Communication Technologies (ICTs) as the privileged ground for the expression, modelling and study of signs, should be a 'cognitive science' par excellence and the psychology of composition should constitute its natural achievement (and complement). We might almost say that the latter achieves the prophecy contained in the former: they both assume a diachronic viewpoint – psychology as experimental science, textual criticism as historical science – proceeding in opposite directions along the same path.

2.4. NECESIDAD DE LO COLABORATIVO

Las características interdisciplinares de las Humanidades Digitales y la importancia otorgada al proceso hacen necesaria la colaboración de todos los implicados en las distintas fases de los trabajos. Como señala Lisa Spiro (2012):

The digital humanities community promotes an ethos that embraces collaboration as essential to its work and mission (even as it recognizes that some work is better done in solitude). In part, that emphasis on collaboration reflects the need for people with a range of skills to contribute to digital scholarship. As Martha Nell Smith explains, "By its very nature, humanities computing demands new models of work, specifically those that exploit the technology of collaboration, for humanities computing projects cannot be realized without project managers, text encoders, scanners, visionaries, and others with a variety of responsibilities to produce effective multimedia projects." Often

collaborations in the digital humanities are interdisciplinary, linking together the humanistic and computational approaches (Siemens, Unsworth, and Schreibman). Yet collaboration isn't just about being more productive but also about transforming how the humanities work. Instead of working on a project alone, a digital humanist will typically participate as part of a team, learning from others and contributing to an ongoing dialogue. By bringing together people with diverse expertise, collaboration opens up new approaches to tackling a problem, as statistical computing is applied to the study of literature or geospatial tools are used to understand historical data.

Y esa colaboración tiene un carácter marcadamente social y procedimentalmente digital, pues algunos de los instrumentos de los que se valen los especialistas son los mismos que se emplean en las redes Sociales, y en las Ntics aplicadas a la educación (twitter, Google+, slideshare, wikis, blogs, foros...).

2.5. ACCESO LIBRE

Íntimamente conectado con el punto anterior se encuentra el tema del acceso a la información y el conocimiento, que para los humanistas digitales debe tener un carácter libre y compartido.

En primer lugar, en relación al libre acceso a los datos y a su gestión; en segundo término, respecto a las fuentes y los recursos necesarios en las investigaciones, que deben estar a disposición de quien los necesite; y en última instancia, en referencia a las licencias, accesos y formatos en la fase de difusión de los trabajos.

En la página web *Definición del Conocimiento Abierto* se apunta lo siguiente:

*La definición de Conocimiento Abierto aporta precisión al significado del término "abierto" (open) cuando se aplica al conocimiento y promueve un procomún robusto en el que cualquiera puede participar, maximizando su interoperabilidad. [...] Una **obra** abierta debe satisfacer los siguientes requisitos cuando se distribuye:*

1.1 licencia abierta.

*La **obra** debe estar disponible bajo una **licencia** abierta (tal y como se define en la sección 2. Cualesquiera términos adicionales que acompañen a la obra (como términos de uso o patentes en posesión del licenciataria) no deben contradecir los términos de la licencia.*

1.2 Acceso.

*La **obra** debe estar disponible como un todo y a no más de un coste razonable de reproducción, preferiblemente descargable de manera gratuita a través de Internet.*

Cualquier información adicional necesaria para aplicar la licencia (como los nombres de aquellos que han contribuido en ella y que sean necesarios para cumplir los requisitos de reconocimiento) deben acompañar también a la obra.

1.3 Formato abierto.

*La **obra** debe proporcionarse en forma conveniente y modificable, de manera que no haya obstáculos tecnológicos innecesarios para la eficaz aplicación de los derechos otorgados por la licencia. Concretamente, los datos deben poder ser leídos automáticamente, estar disponibles de una sola vez y proporcionarse en un formato abierto (es decir, un formato que tenga sus especificaciones disponibles pública, libre y gratuitamente, que no imponga restricciones, económicas o de otro tipo sobre su uso) o, al menos, que puedan ser procesados con una herramienta de software libre⁹.*

2.6. TRANSFERENCIA A LA SOCIEDAD

Uno de los argumentos que se utilizan con frecuencia para justificar la divulgación en abierto de las investigaciones, tanto de sus datos y sistemas como de los resultados obtenidos en los procesos, es la transferencia a la sociedad de una inversión previa, dado el carácter público que suelen tener los trabajos que se realizan en el marco de las Humanidades Digitales, al menos en el ámbito europeo.

El intercambio de recursos y conocimientos entre los miembros de las distintas comunidades de humanistas digitales y su entorno más cercano de consumidores parece evidente, como señala Neil Fraistat (2012):

Through their own in-house research, digital humanities centers have produced important new digital resources and tools that benefit the humanities community as a whole. Equally important, digital humanities centers are key sites for bridging the daunting gap between new technology and humanities scholars, serving as the crosswalks between cyberinfrastructure and users, where scholars learn how to introduce into their research computational methods, encoding practices, and tools and where users of digital resources can be transformed into producers. Centers not only model the kind of collaborative and interdisciplinary work that will increasingly come to define humanities scholarship; they also enable graduate students and faculty to learn from each other while working on projects of common intellectual interest. The lectures, symposia, and workshops hosted by centers benefit those at other institutions without centers themselves but who are able to attend in person or virtually. Centers, in short, can be invaluable community resources.

⁹ <http://opendefinition.org/od/2.0/es/>.

Lo que no resulta tan evidente en algunas ocasiones es la transferencia entre los distintos centros, que, a pesar de la transdisciplinariedad y el trabajo colaborativo del que se suele hacer gala, estos principios no se aplican siempre desde la filosofía de lo abierto, sino en forma de posturas restrictivas y endogámicas, bien debido a políticas departamentales o institucionales, bien por simple soberbia o recelo a compartir determinados logros o descubrimientos.

2.7. VINDICACIÓN DE LAS HUMANIDADES A TRAVÉS DE LO DIGITAL

Frente al tópico altamente esgrimido por los utilitaristas de que las Humanidades no aportan a la Sociedad beneficios reales o prácticos, la irrupción de lo digital supone una oportunidad inigualable para reivindicar el lugar que les debe corresponder en un momento de cambio social. En este sentido, lo digital se puede convertir no solo en el instrumento para rediseñar un nuevo espacio, sino también en el vehículo que transporte a las Humanidades al presente y les guíe hacia el futuro, sin que haya que renegar del pasado. Como señala Nuria Rodríguez (2014: 16-17):

La reflexión, los cuestionamientos críticos y las posibles alternativas que se propongan en el seno de las comunidades de Humanidades Digitales para lograr una mayor equidad e integración de las diferencias y las idiosincrasias culturales, o para alcanzar una mayor transparencia y ejercicio democrático, o una mayor horizontalidad en la distribución del conocimiento, pueden ser importantes para la definición de líneas de actuación y de pensamiento extrapolables a otros contextos y escenarios. Es por ello que el discurso crítico, el desvelamiento de los intereses subyacentes, la reflexión sobre las nuevas formas de la desigualdad y el desequilibrio, sobre los nuevos regímenes de la exclusión, sobre las nuevas modalidades del poder... en el contexto de las Humanidades Digitales y en el ámbito de la sociedad digital en general, también han de formar parte de las responsabilidades del humanista digital en su compromiso con el hombre y el mundo.

En un mundo como el actual regido por lo digital en el que son necesarias una serie de capacidades para moverse con soltura entre las redes de las nuevas tecnologías, se impone con mayor motivo el cultivo de una humanidad, que Martha C. Nussbaum (2005) focaliza en tres habilidades fundamentales:

La primera es la habilidad para un examen crítico de uno mismo y de las propias tradiciones, que nos permita experimentar lo que, siguiendo a Sócrates, podríamos

llamar ‘vida examinada’. Es decir, una vida que no acepta la autoridad de ninguna creencia por el solo hecho de que haya sido transmitida por la tradición o se haya hecho familiar a través de la costumbre; una vida que cuestiona todas las creencias y sólo acepta aquellas que sobreviven a lo que la razón exige en cuanto a coherencia y justificación. Esta disciplina requiere el desarrollo de la habilidad de razonar lógicamente, de poner a prueba lo que uno lee o dice desde el punto de vista de la solidez del razonamiento, de la exactitud de los hechos y la precisión del juicio.

[...] Los ciudadanos que cultivan su humanidad necesitan, además, la capacidad de verse a sí mismos no sólo como ciudadanos pertenecientes a alguna región o grupo, sino también, y sobre todo, como seres humanos vinculados a los demás seres humanos por lazos de reconocimiento y mutua preocupación. El mundo a nuestro alrededor es ineludiblemente internacional.

[...] Pero los ciudadanos no pueden reflexionar bien sobre la sola base del conocimiento factual. La tercera destreza que debe poseer el ciudadano, estrechamente relacionada con las dos primeras, se puede llamar imaginación narrativa. Esto significa la capacidad de pensar cómo sería estar en el lugar de otra persona, ser un lector inteligente de la historia de esa persona, y comprender las emociones, deseos y anhelos que alguien así pudiera experimentar.

2.8. LO COMPARATIVO/RELACIONAL COMO EJE MEDULAR DE LAS HUMANIDADES DIGITALES

Estas características que hemos apuntado, junto a alguna más que podríamos añadir, constituirían los principios conceptuales y metodológicos de las Humanidades Digitales. Sin embargo, en la mayoría de los estudios críticos que se han realizado sobre la disciplina no se suele citar, quizá por motivos obvios o por considerar que ya se incluye implícitamente en alguna de las categorías mencionadas, el que para nosotros es el elemento basilar de las Humanidades Digitales. Nos referimos al componente comparatista, presente de un modo u otro tanto en las múltiples perspectivas desde las que se enfocan las investigaciones como en las diversas fases de los procesos.

Existe comparatismo entre disciplinas, entre datos y fuentes, entre manifestaciones textuales y entre estas y sus diversas materializaciones artísticas, entre obras y épocas históricas, entre expresiones humanísticas locales y transnacionales, entre autores y movimientos o corrientes... Y este comparatismo está en la base de cualquier investigación que se realice en Humanidades Digitales porque tanto la disciplina como el método de interpretación de los materiales artísticos basan sus principios gnoseológicos

en el concepto de relación, o en lo que el Materialismo Filosófico denomina *symploké*. Veamos cómo expresa Jesús G. Maestro (2014: 403-405) esta idea:

La esencia de la Literatura Comparada, atendiendo a su núcleo primigenio, a su cuerpo en constante transformación y a su curso desarrollado históricamente, se ha fundamentado siempre en la Idea de Comparación. Esta idea, que resulta plenamente operativa en la relación como figura gnoseológica y en el relator como instrumento científico y como sujeto operatorio, remite al concepto de symploké dado entre los materiales literarios. Es en la symploké, como relación comparativa, racional y lógica, donde se objetiva operativamente la esencia de la Literatura Comparada como disciplina académica, como metodología literaria y como crítica gnoseológica de la literatura. [...] El núcleo de la Literatura Comparada es, pues, la comparación, pero no como figura retórica, sino como figura gnoseológica, esto es, como relación. Ha de hablarse, pues, de relator, para designar, desde criterios gnoseológicos, aquella figura que, de forma específica, permite al intérprete o comparatista actuar como un sujeto operatorio al relacionar entre sí términos o referentes literarios, con objeto de compararlos críticamente, y con el fin de construir interpretaciones sintéticas entre ellos que hagan posible un conocimiento útil, y por supuesto crítico, conceptual y lógico, de los materiales literarios. En definitiva, la relación será la figura gnoseológica fundamental y específica de la Literatura Comparada, como metodología destinada al conocimiento científico y crítico de la literatura.

El concepto platónico de *symploké*, como algo entrelazado, y al que Gustavo Bueno otorgó un uso técnico en el Materialismo filosófico¹⁰, tiene mucho en común con la concepción de las bases de datos relacionales, con la finalidad de los lenguajes de marcado como XML, con la conservación y difusión de los archivos públicos de bibliotecas y museos...

Pero, ¿sucede lo mismo con las obras de carácter operístico del Barroco? Pasemos a comprobarlo.

10 Gustavo Bueno lo explica en este vídeo de la Fundación que lleva su nombre: <http://www.fgbueno.es/med/tes/t034.htm>.

3. OBRAS TEATRALES DE CARÁCTER OPERÍSTICO DEL BARROCO

3.1. UNA MÍNIMA ACLARACIÓN TERMINOLÓGICA

No entraremos aquí, por cuestiones obvias, a justificar la utilización de un término como *operístico* que, aplicado a las obras teatrales del periodo Barroco, supone un anacronismo evidente. Remitimos a estudios nuestros anteriores para aclarar el uso del vocablo (Bravo, en prensa).

Sí que intentaremos, al menos para fijar el ámbito de nuestro estudio, ofrecer una aproximación al concepto de obras teatrales de carácter operístico, que podemos definir como (Bravo, e.p.):

Un tipo de obras en las que el tratamiento de la música difería del utilizado en las comedias compuestas para los corrales comerciales, pues se erigía en un elemento trascendental en la composición y desarrollo de las tramas, e implicaba además la participación más o menos cualificada de especialistas musicales, tanto instrumentales como vocales, y con unas características especiales en el plano de la recepción de los espectáculos, con perspectivas y niveles diversos. La clave del tratamiento musical en lo operístico, por tanto, desde el punto de vista de la composición poética, radicaría por un lado en la trascendencia de la música en la elección y composición de las tramas, que condicionarían tanto el tipo de fábulas escogidas, como los espacios donde se desarrollaban y los personajes que las llevaban a cabo; y por otro, en la justificación a partir de la cual los dramaturgos construirían sus historias, con la finalidad de que no infringieran el principio de verosimilitud que regía el teatro español del siglo XVII.

3.2. LOS PILARES DE LO OPERÍSTICO

Las obras teatrales de carácter operístico se asientan en tres pilares fundamentales: el textual, el musical y el escenográfico. La presencia de los dos primeros es necesaria para su categorización, y dependerá de la importancia otorgada a un elemento o al otro para acercarnos más al género literario-teatral o al musical¹¹. Respecto al tercer pilar de lo operístico, tiene una relevancia diferente, determinada por el espacio en el que se

11 Como ya expusimos en otro lugar (Bravo, e.p.), en el caso de Italia se podría hablar del surgimiento de un nuevo género musical, mientras que en España sería más apropiado categorizarlo como un nuevo subgénero teatral, al menos en el periodo del reinado de Felipe IV. Por otro lado, el hecho de que existieran

llevaban a cabo las representaciones, y que en algunos casos dieron lugar al nacimiento de subgéneros como la zarzuela.

Junto a estos tres pilares, habría que mencionar un cuarto elemento, de trascendental importancia y que operaba en diversos niveles de interpretación. Nos referimos a los aspectos pragmáticos, relacionados con las representaciones y sus diversas circunstancias, la finalidad de muchos de los textos, no solo de tipo político o socio-económico sino también en no pocas ocasiones con un marcado componente educativo, o de adoctrinamiento religioso, así como el carácter de documento histórico que se puede rastrear en bastantes de las obras escritas durante un periodo como el analizado, decisivo en la conformación del espacio europeo.

3.3. LAS HUMANIDADES DIGITALES EN EL MARCO DE LA INVESTIGACIÓN DE LAS OBRAS DE CARÁCTER OPERÍSTICO DEL BARROCO

Un tema tan poliédrico como el de las obras teatrales de carácter operístico exige un tratamiento que combine su carácter integral, como amalgama de elementos dispares, con el análisis de elementos puntuales que contribuyen de forma independiente a conformar las características de un género que, desde un punto de vista textual, no se ha estudiado lo suficiente, a pesar de que en los últimos años han aparecido estudios y ediciones críticas de gran valor que han contribuido a acrecentar el interés de los especialistas.

A partir de las investigaciones realizadas sobre este tipo de obras y que se centraban en el periodo del reinado de Felipe IV se creó una base de datos que llegaba al Barroco tardío, en torno a mediados del siglo XVIII, y que estaba compuesta por un corpus aproximado de 450 referencias de obras españolas que podían entrar de inicio en la categoría de operísticas.

Surgió desde entonces la necesidad de crear un grupo de investigación que pudiera desarrollar una labor de sistematización y análisis comparado, en el que, a partir de los documentos textuales y gráficos existentes, se llevara a cabo un estudio integral de carácter multidisciplinar, relacional, abierto e inclusivo en el que se integraran profesionales con intereses variados. El proyecto se denominaría *PROCOB*, acrónimo de Proyecto Relacional de Obras de Carácter Operístico del Barroco, y sus características metodológicas constituirían un paradigma conceptual y procedimental de las Humanidades Digitales, como veremos a continuación.

espectáculos en los que la música tuviera una mayor o menor presencia en el cómputo total de los versos, ni determina en sí mismo ni invalida el carácter operístico de este tipo de obras.

3.4. LO HUMANÍSTICO-DIGITAL

Cualquier investigación en el campo de las Humanidades que se realice hoy en día deberá recurrir, de un modo u otro, a lo digital. Este hecho es algo más que una realidad constatable en las distintas fases del proceso de trabajo, desde la búsqueda y recopilación de información, con su consiguiente acceso a las gestión de las bases de datos y su interconexión, hasta la forma de hacer visibles los resultados a través de los distintos formatos de edición que se escojan, pasando por el núcleo central del trabajo.

Otra cuestión es el grado de responsabilidad que el humanista tenga sobre lo digital y que variará dependiendo de sus competencias técnicas, aunque en ningún caso podrá desvincularse de esa fase del trabajo, como señala Sagrario López Poza (2014: 8), porque no deja de ser parte hoy en día de su capacitación profesional:

El papel del humanista como agente social y cultural, que tanta importancia tuvo en el pasado, bien influyendo en la formación de élites y gobernantes o en la creación de una concienciación crítica en la sociedad, sólo podría mantenerse si el humanista actual es capaz de dominar las técnicas digitales y crear sus propias herramientas, sin esperar que otros no capacitados las desarrollen.

Podríamos decir, de un modo excesivamente reduccionista quizá, aunque no exento de sentido, que hoy en día un proyecto sobre Humanidades o es digital o no se puede considerar proyecto. Y más aún en el caso de las investigaciones filológicas, con una base ineludiblemente textual, en las que es imprescindible trascender lo puramente técnico o metodológico para acceder a lo epistemológico, o lo que es lo mismo, en las que es necesario partir de la edición crítica digital de los textos para procesar el ingente caudal de datos que nos rodea con las pautas que sigue nuestro cerebro para organizar la información, pues como señala José Manuel Lucía (2011: 22):

El texto digital (aprovechando esa capacidad de multiplicar sus secuencias de lectura gracias a los enlaces, a las posibilidades hipertextuales) permiten plantear un camino de innovación, que vaya más allá de la simple reproducción digital de objetos analógico (fundamento de las bibliotecas digitales virtuales, ya sea de tipo patrimonial o generalista), o de modelos textuales que copian los modelos de transmisión del libro analógico, como proponen los procesadores de textos que utilizamos habitualmente. Estas dos modalidades de la digitalización de la información que nuestra sociedad ha generado hasta el momento es un paso necesario para poder contar en el nuevo medio digital con nuestro pasado, con el conocimiento que nos permita seguir profundizando y aprendiendo ; poner "on-line" lo que está "off-line" por tratarse

de dos tecnologías incompatibles (la digital y la analógica) es ya una realidad, y mucho más con las grandes inversiones públicas y privadas que se están haciendo, pero además se hace necesario que estos datos digitalizados se universalicen, se relacionen, se permita al nuevo medio organizarse de una manera que intente imitar los comportamientos de nuestro cerebro, en que hay, dentro de una determinada organización (los dos hemisferios que intentan controlarse mutuamente creando un equilibrio que conforma la esencia de nuestra personalidad y comportamiento, o de muchas de nuestras patologías), también la capacidad de asociar información procedente de diferentes fuentes, siendo la memoria todavía un misterio científico.

En el caso de *PROCOB* seguimos, por convicción, una metodología que cumple con las características fundamentales de las Humanidades Digitales que hemos visto en la primera parte del artículo y que pasamos a exponer brevemente.

3.5. MULTIDISCIPLINAREIDAD

Como ya hemos comentado, las obras teatrales de carácter operístico surgen a partir de la confluencia de diversas artes, que las sustentan a modo de pilares. Así, junto al componente basilar del texto, que encuadraríamos en el campo de lo filológico, nos encontramos con otras materias como la Música; la escenografía como parte de la arquitectura y elemento fundamental del espacio escénico; la pintura y la escultura, como fuente argumental en muchas ocasiones, y asuntos temáticos en no pocos casos; la Historia, que en el marco de nuestra investigación no sitúa en un momento crucial en el devenir de la época moderna para las naciones europeas; la mitología y la tradición clásica, y el particular tratamiento que desde los planteamientos católicos se realizó de las historias paganas de los dioses de la gentilidad; las disciplinas pedagógicas y socioculturales...

El carácter multidisciplinar de las obras de carácter operístico no adquiere desde nuestra perspectiva un tratamiento de confluencia de artes o materias sin más, pues en el estudio filológico y crítico de la literatura siempre se ha atendido a los aspectos que rodean y conforman los textos, desde planteamientos sincrónicos o diacrónicos, sino que intentamos analizar en qué medida un componente determina al resto, o por qué una obra partía conceptualmente de una disciplina mientras que en otras ocasiones se fundamentaba una representación en los principios formales de otra.

¿Qué hace que en las obras escritas en Florencia, Roma o Venecia durante dos tercios del siglo XVII prime el elemento musical sobre el textual, mientras que en España sucede lo contrario? ¿Qué papel jugaban los intérpretes musicales y teatrales para que los autores se decantasen por la primacía de un elemento sobre otros? ¿De qué modo determinaba

una composición literaria un lugar como el palacio de la zarzuela, tanto estructural como argumentalmente?

Si cualquiera de estas preguntas y otras tantas de corte similar no se respondieran desde perspectivas multidisciplinares las investigaciones siempre adolecerían de conclusiones inevitablemente parciales.

3.6. LOS DISTINTOS DIOS DEL PROCESO

Las obras teatrales de carácter operístico están conformadas por diversas piezas, a modo de rompecabezas, por lo que lo importante en un estado inicial de la investigación es dar forma a cada uno de los elementos para que, con posterioridad, puedan casar entre sí. Creemos decididamente en el proceso como protagonista porque si conseguimos reproducir en el análisis los pasos que se llevaron a cabo en la composición de este tipo de creaciones artísticas estaremos más cerca de comprender sus múltiples esencias.

Por otro lado, estamos convencidos de que no existe un solo proceso, sino muchos, o tantos como perspectivas y búsquedas se puedan realizar, y todas ellas son válidas si los objetivos que nos marquemos desde las distintas disciplinas siguen una misma metodología y una filosofía común, en las que se prime el proceso por encima del producto y en las que el error se considere como un acierto y no como un obstáculo insalvable.

No creemos en las investigaciones o en los estudios críticos cerrados, por muy completos que sean o por muy bien documentados que estén, porque siempre es posible analizar cualquier tema, con el rigor más cercano posible a los métodos científicos, desde aristas y vertientes diversas que aporten nuevas miradas, y más aún en el caso de obras como las que nos ocupan, cuyas premisas no se sostienen desde planteamientos unívocos o reduccionistas.

3.7. CARÁCTER COLABORATIVO Y ACCESO LIBRE

Una investigación como la de *PROCOB* solo es posible realizarla desde la colaboración de especialistas de las diversas disciplinas implicadas en el proceso, a través de un trabajo colectivo que parta de la generosidad e intente dejar a un lado algunas de las deficiencias más comunes en los ámbitos académicos, sin por ello obviar el rigor que se le debe exigir a todo trabajo científico.

Experiencias como la realizada por Matthew Gold como editor del *Debates in the Digital Humanities* o *Paragogy* marcan de algún modo el camino a seguir en las investigaciones en las que el proceso se somete a la revisión y comentarios que puedan enriquecer los estudios desde múltiples perspectivas.

No obstante, lo colaborativo no se sustenta en sí mismo, pues no basta con anunciar como metodología a seguir la creencia en la participación colectiva sin más, sino que esta deberá ir acompañada en todo momento de una serie de principios pedagógicos y de una correcta gestión de los recursos materiales y humanos con que se cuente.

Algo similar sucede con el acceso abierto. Es evidente que es necesario poder acceder a los datos y que esos datos se puedan gestionar y compartir, pero eso no supone que no deban existir una serie de normas o principios, que no sean impuestos por intereses puramente económicos o especulativos, que regulen la correcta gestión de la información.

Asimismo, sigue existiendo la idea, bastante enraizada en determinados círculos académicos, de que las investigaciones no deben abandonar sus espacios elitistas para llegar al gran público. Y por mucho que se intente justificar esta postura no existen motivos de peso que avalen estos planteamientos, más allá de la defensa de los espacios personales, que además suelen tener, en los países europeos al menos, una entidad pública.

Quizá la solución, como expone Kathleen Fitzpatrick (2010), no esté en los extremos, sino en los términos medios:

I do not mean to suggest that everything we do should be done in public, or that everything we do needs to be universally accessible. There is a time and a place for experts to engage with one another, in formats and languages that are peculiarly their own. But there is also good reason for us to think seriously about doing more of our work in public, and even more importantly with the public, to understand that some portion of what we do not only can be but must be popular.

En el caso de PROCOB, toda aquella información que no esté protegida por los derechos de autor, propiedad de editoriales, tendrá un carácter libre y abierto y se podrá completar, puntualizar o variar a través de formatos como el de la wiki del proyecto o el blog de investigación en el que se vayan volcando los avances de la investigación.

3.8. TRANSFERENCIA A LA SOCIEDAD

En la entrada de su blog *Planned Obsolescence*, titulada “*The Unpopular*”, Kathleen Fitzpatrick se hace estas preguntas:

*Need scholarship be unpopular? What kind(s) of popularity might scholarship attain? What might popularity do for scholarship? And what might such a scholarship do for our notions of the popular?*¹².

¹² <http://www.plannedobsolescence.net/the-unpopular/>.

De alguna forma, lo que Fitzpatrick plantea en su artículo es si el mundo académico debe vivir a espaldas de la popularidad pública, encerrado en su particular torre de marfil, sin cuestionarse lo que cada investigación puede aportar no solo en el ámbito desde el que surge y con el que tiene en bastantes casos una particular retroalimentación, sino también con la Sociedad que la nutre de recursos y sostiene sus estudios.

La mayoría de los proyectos de investigación vienen a llenar espacios de análisis no lo suficientemente cubiertos desde un punto de vista académico, por lo que el sentido que adquieren, al menos de inicio y antes de ser engullidos por la maquinaria burocrática y de evaluación, se justifica plenamente a partir de esa carencia científica.

Algo distinto sucedía antes con el tipo de proceso que se llevaba a cabo en las distintas investigaciones y que en la actualidad tiene, por lo general, un carácter cada vez más abierto, colaborativo y contrastado, lo que redundaría en la mayor calidad de los estudios que se realizan. Sin embargo, sigue faltando en la mayoría de las ocasiones una mirada más allá de lo académico que otorgue un valor añadido al trabajo desarrollado y que posibilite la transferencia de información convertida en conocimiento a través del análisis y la labor científica. En esta línea, Paul Spence (2014: 126) apunta lo siguiente:

Los estándares de marcación y los sistemas para captar metadatos que han sido una parte importante de la historia en las humanidades digitales facilitan la preservación y el intercambio, y suponen una oportunidad —si no un deber— para hacer accesible los frutos de nuestra investigación a nuevos públicos, pero hasta ahora estas visiones ambiciosas de comunidades científicas conectadas digitalmente no se han materializado, y a pesar de los avances importantes en el desarrollo de herramientas y marcos para facilitar la interoperabilidad, no está claro que la investigación en Humanidades esté más ‘conectada’ que antes como resultado de estos ‘giros digitales’.

El carácter multidisciplinar de PROCOB posibilita por un lado que los resultados de la investigación se transmitan a través de medios muy distintos, como los textuales, los digitales o los audiovisuales, y se puedan consumir a su vez bajo formatos diversos, que amplíen la oferta de la recepción, como lecturas lineales o hipertextuales, conferencias y coloquios, grabaciones sonoras, conciertos, representaciones escénicas, exposiciones gráficas e interactivas...

Por otro lado, este amplio abanico de ofertas, con un carácter doblemente académico y público, contribuye plenamente a una revalorización de las Humanidades como conjunto de disciplinas que ayuden a las personas a desarrollar su juicio crítico y contribuyan al cultivo y la crianza, en el sentido primario que el término *cultura* tiene, de la Sociedad.

3.9. LO COMPARATIVO-RELACIONAL Y SU APLICACIÓN DIGITAL

Desde la propia denominación del proyecto el concepto de relación se establece como principio metodológico que guiará el proceso en cada una de sus fases. Entendemos la literatura comparada no como una disciplina sino como un método, en el que, en palabras de Jesús G. Maestro (2014: 406):

La comparación o relación entre materiales literarios, esto es, entre Ideas objetivadas formalmente en ellos (crítica literaria), a partir de Conceptos categoriales previamente identificados (teoría literaria), procederá por analogía, por paralelismo o por dialéctica, según las relaciones postuladas se verifiquen finalmente como semejantes, idénticas o antinómicas.

Pero para proceder a la comparación o relación antes es preciso fijar los términos o datos sobre los que se operará, que en el caso de nuestra investigación parten del estudio textual de las obras teatrales de carácter operístico categorizado en dos tipos de ítems, los literarios y los espectaculares, sin que ello suponga ninguna distinción de los elementos que conforman el hecho teatral, sino una pura división metodológica.

En la categoría literaria se analizan los siguientes ítems de las obras: Autores, denominación, materia, estructura, número de versos, personajes y espacios de la trama. Mientras que en la categoría espectacular se abordan: Fechas de estreno, lugares de representación, actores, promotor, escenografía y música.

El volumen de datos era tal que desde el principio de la investigación se hizo necesaria la utilización de recursos digitales, en forma de bases de datos simples al comienzo del estudio y con la incorporación de instrumentos cada vez más complejos y diversificados que pudieran atender las necesidades de cada fase de la investigación. Estamos hablando de un corpus aproximado de 450 obras teatrales que abarcaría todo el siglo XVII y llegaría a la etapa del Barroco tardío, a mediados del siglo XVIII, con diversas fases históricas de gran complejidad.

Realizada la primera de las investigaciones, que sentó las bases del trabajo futuro, y presentadas las conclusiones, llegó el momento de fijar las necesidades y establecer la hoja de ruta, que dará lugar a la creación del grupo de investigación *PROCOB*, que a partir de las premisas de trabajo de las Humanidades Digitales y tomando como modelo proyectos ya consolidados en la disciplina, como *ReMetCa*, desarrollará una labor interdisciplinar estructurada en las siguientes fases:

Elaboración de una base de datos relacional del corpus de obras objeto de estudio, que tendrá un carácter necesariamente de *work in progress*, a medida que avancen las investigaciones y se completen y amplíen las categorías. (Investigación realizada en parte).

Análisis comparado de las obras de carácter operístico de las siguientes etapas históricas y publicación de las conclusiones:

Reinado de Felipe IV (investigación ya realizada).

Regencia de la reina Mariana de Austria (en proyecto).

Reinado de Carlos II (en proyecto).

Periodo de la guerra de sucesión (en proyecto).

Reinado de Felipe V (en proyecto).

Reinado de Fernando VI (en proyecto).

Y que tendrá como soporte instrumental la combinación de un sistema de gestión de bases de datos relacionales como MySQL con el lenguaje de marcado XML, cuyas funcionalidades explican las profesoras responsables del proyecto ReMetCa, aplicadas a su investigación (González-Blanco/ Martínez/ Martos/ Del Río, 2014: 215) :

Los sistemas de MySQL (RDBMS) ofrecen la posibilidad de crear formularios con campos de tipo texto en los que se puede insertar marcado XML que puede luego ser recuperado mediante programas transformacionales. El almacenamiento de campos XML permite superar el tratamiento plano de los datos propio de los RDBMS, y abordar la modelización de nuestro caso de estudio, en particular, la métrica medieval castellana, con profundidad y jerarquización. Se supera la entidad relacional para situarnos en el paradigma de la orientación a objetos. La superación de lo relacional, al menos para el campo que nos ocupa, reduce los costes de tratamiento y recursos, al evitar las onerosas operaciones de combinación de tablas, tanto a la hora de la consulta como de la introducción de datos. Esto se consigue por la posibilidad, inherente al lenguaje de marcación XML, de anidar elementos. Así, un determinado elemento junto con los que a él se anidan, será traducido a un solo campo de la base de datos. Para su manipulación, por lo tanto, se recurrirá sólo a una tabla.

En el caso de *PROCOB* se introducirían también, con carácter colaborativo con los grupos de investigación que trabajen los componentes musicales de las obras de carácter operístico, el lenguaje de marcado con formato de archivo XML o XSLT que sigue las directrices de MEI (Music Encoding Initiative).

Los instrumentos digitales que se utilizarán en el proyecto se complementarán además con todo tipo de recursos relacionados con la difusión de las investigaciones durante el proceso (blog de *PROCOB*, wiki colaborativa de las obras de carácter operístico, enlaces a noticias difundidas a través de las Redes Sociales...) y con la edición crítica

digital y en abierto de aquellos textos que no estén publicados, que suman un número importante.

4. CONCLUSIONES

Como hemos podido apreciar, un proyecto de la entidad de *PROCOB* solo puede llevarse a cabo desde planteamientos que supongan un paradigma conceptual y metodológico de las Humanidades Digitales y que se sustenten en la multidisciplinareidad, el trabajo colaborativo, el libre acceso a los datos y a su gestión, y en la labor comparativo-relacional de cada uno de los aspectos que componen una investigación que tiene en el propio proceso su elemento basilar.

Asimismo, ese peculiar sentido fronterizo o de mixtura que tienen las obras de carácter operístico se amplía al espacio de influencia de un proyecto que, aunque parte del ámbito académico y tiene en él su soporte científico, nace con una vocación pública que le posibilite romper las barreras, a veces infranqueables, de las Humanidades entendidas como un conjunto de disciplinas anquilosadas y ancladas en un pasado estático y no como una serie de prácticas en constante movimiento que busquen en lo digital algo más que un soporte instrumental que facilite un cambio de paradigma, en consonancia y sintonía con los cambios de una sociedad como la actual, dinámica y multiforme.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APOLLON, D.; BÉLISLE, C.; RÉGNIER, PH. (eds.) (2014). *Digital Critical Editions*. Urbana-Chicago-Springfield: University of Illinois Press.
- BARÁIBAR, Á. (ed.) (2014). *Humanidades Digitales: una aproximación transdisciplinar*. <http://www.janusdigital.es/anexo.htm?id=6>.
- BERRY, D. M. (ed.) (2012). *Understanding Digital Humanities*. Londres: Palgrave MacMillan.
- BRAVO, F. J. (en prensa). *Obras teatrales de carácter operístico del reinado de Felipe IV*. Vigo: Academia Editorial del Hispanismo.
- FIORMONTE, D. & PUSCEDDU, C. (2006). "The Text as Product and Process. History, Genesis, Experiments". En *Manuscript, Variant, Genese/Genesis*, E. Vanhoutte & M. de Smedt (eds.), 109-128. Gent: KANTL.
- FITZPATRICK, K. (2012). "The Humanities, Done Digitally". En *Debates in the Digital Humanities*, M. H. Gold (ed.). Minneapolis-London: University of Minnesota Press (Y en <http://dhdebates.gc.cuny.edu/debates>).
- _____. (2010). "Planned Obsolescence: Publishing, Technology, and the Future of the Academy". *ADE Bulletin*, number 150, 41-54. http://www.ade.org/bulletin/frames_browse.htm.

- FRAISTAT, N. (2012). "The Function of Digital Humanities Centers at the Present Time". En *Debates in the Digital Humanities*, M. H. Gold (ed.). Minneapolis-London: University of Minnesota Press (Y en <http://dhdebates.gc.cuny.edu/debates>).
- GONZÁLEZ-BLANCO, E.; MARTÍNEZ CANTÓN, C. I.; MARTOS PÉREZ, M. D. y RÍO RIANDE, M. G. del (2014). "Una propuesta de integración del sistema de formularios de bases de datos MSQl con etiquetado TEI: ReMetCa, Repertorio digital de la métrica medieval castellana". En *Humanidades digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*, S. López Poza y N. Pena Sueiro (eds.), 209-220. <http://www.janusdigital.es/anexo.htm?id=5>.
- HAYLES, N. K. & PRESSMAN, J. (eds.) (2013). *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press.
- HIRSCH, B. D. (ed.) (2012). *Digital Humanities Pedagogy: Practices, Principles and Politics*. <http://www.openbookpublishers.com/product/161>.
- HOCKEY, S. (2004). "The History of Humanities Computing". En *A companion to Digital Humanities*, S. Schreibman, R. Siemens and J. Unsworth (eds.), 3-19. Malden-Oxford-Victoria: Blackwell Publishing.
- JOCKERS, M. L. (2013). *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History (Topics in the Digital Humanities)*. Urbana-Chicago-Springfield: University of Illinois Press.
- KIRSCHENBAUM, M. G. (2010). "What Is Digital Humanities and What's It Doing in English Departments?". ADE Bulletin, number 150, 55-61. (También en http://www.ade.org/bulletin/frames_browse.htm).
- LÓPEZ POZA, S. (2014). "Presentación". En *Humanidades digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*, S. López Poza y N. Pena Sueiro (eds.), 7-10. <http://www.janusdigital.es/anexo.htm?id=5>.
- LÓPEZ POZA, S. y PENA SUEIRO, N. (eds.) (2014), *Humanidades digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*. <http://www.janusdigital.es/anexo.htm?id=5>.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. (2011). "Elogio del texto: de la oralidad a la era digital". *Tipofilologia. Rivista internazionale di studi filologici e linguistici sui testi a stampa* (Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore) 4, 11-24.
- MAESTRO, J. G. (2014). *Contra las Musas de la Ira. El Materialismo filosófico como Teoría de la Literatura*. Oviedo: Pentalfa Ediciones.
- MANOVICH, L. (2008). *Software takes command*. http://softwarestudies.com/softbook/manovich_softbook_11_20_2008.pdf. NUSSBAUM, M. (2005). *El cultivo de la humanidad: una defensa clásica de la reforma en la educación liberal*. Barcelona: Paidós.
- RODRÍGUEZ ORTEGA, N. (2014). "Prólogo: Humanidades Digitales y pensamiento crítico". En *Ciencias Sociales y Humanidades Digitales: técnicas, herramientas y experiencias de e-Research e investigación en colaboración*. Tenerife: CAC (Cuadernos Artesanos de Comunicación) (Y en <http://www.cuadernosartesanos.org/2014/cac61.pdf>).

- SCHNAPP, J. (2013). "Knowledge Design". http://jeffreyschnapp.com/wp-content/uploads/2011/06/HH_lectures_Schnapp_01.pdf.
- SIEMENS, R. & SCHREIBMAN, S. (eds.) (2013). *A companion to literary studies*. Malden-Oxford: Wiley-Blackwell.
- SPENCE, P. (2014). "La investigación humanística en la era digital: mundo académico y nuevos públicos". En *Humanidades Digitales: una aproximación transdisciplinar*. Á. Baraibar (ed.). <http://www.janusdigital.es/anexo.htm?id=6>.
- SPIRO, L. (2012). "'This Is Why We Fight': Defining the Values of the Digital Humanities". En *Debates in the Digital Humanities*, M. H. Gold (ed.). Minneapolis-London: University of Minnesota Press. (Y en <http://dhdebates.gc.cuny.edu/debates>).
- TERRAS, M.; NYHAN, J. & VANHOUTTE, E. (2013). "Introduction". En *Defining Digital Humanities*, M. Terras-J. Nyhan-E. Vanhoutte (eds.), 1-10. Surrey: Ashgate.
- TERRAS, M.; NYHAN, J. & VANHOUTTE, E. (eds.) (2013). *Defining Digital Humanities*. Surrey: Ashgate.

Recibido el 19 de octubre de 2015.

Aceptado el 30 de octubre de 2015.

EL ARCHIVO DIGITAL VALLE-INCLÁN: *CORPUS* IMPRESO

VALLE-INCLÁN DIGITAL ARCHIVE: PRINTED *CORPUS*

Carmen E. VÍLCHEZ RUIZ

Universidad de Santiago de Compostela

c.vilchez@usc.es

Resumen: Este artículo pretende ofrecer una panorámica sobre el proceso de creación de un ambicioso archivo digital de autor que contempla no sólo el *corpus* manuscrito e impreso, sino también la recepción crítica e iconográfica contemporánea de Valle-Inclán, llevado a cabo por el *Grupo de Investigación Valle-Inclán* de la USC, que a lo largo de más de dos décadas de trabajo, ha recabado un rico y amplio fondo documental y bibliográfico del que se nutre este *Archivo Digital*, en cuya parte impresa se centra esta contribución.

Abstract: This article tries to show a panoramic view of the creation process of an ambitious project: The Valle-Inclán Digital Archive. It contains not only a printed and handwritten *corpus* but also Valle-Inclán contemporary critical and iconographic reception, carried out by the Research Group on Valle-Inclán from USC. After more than two decades of research, they have gathered a rich and extensive documentary and bibliographic collection, which is the source of this Digital Archive. This contribution is mainly focused on the printed *corpus* in it.

Palabras clave: Archivo Digital Valle-Inclán. *Corpus* impreso. Humanidades Digitales. Base de datos.

Key Words: Valle-Inclán Digital Archive. Printed *corpus*. Digital Humanities. Data Base.

1. ORIGEN Y ANTECEDENTES

El *Archivo Digital Valle-Inclán* es el fruto de más de veinte años de trabajo realizado por el Grupo de Investigación Valle-Inclán de la Universidad de Santiago de Compostela (GIVIUS) dirigido por Margarita Santos Zas, e integrado por tres profesores de la USC, cuatro doctores —tres de ellos colaboradores externos— y cinco doctorandas, cuyo fondo documental y bibliográfico constituye el origen y la base sobre la que se fundamenta este *Archivo Digital*¹.

Uno de los principales objetivos del GIVIUS a lo largo de su historia ha sido el acopio de la bibliografía primaria² y secundaria del escritor, material fundamental para desarrollar las líneas de investigación llevadas a cabo por el Grupo: ediciones críticas, estudios bibliográficos, biográficos, temáticos y estético-estilísticos. A este repertorio bibliográfico se suma el fondo documental resultado de una persistente indagación hemerográfica en bibliotecas tanto locales y nacionales como europeas y americanas, que ha permitido recopilar una extensa tipología de material textual —múltiples versiones de las obras del escritor aparecidas en la prensa, colaboraciones periodísticas, entrevistas, conferencias, discursos, epistolario, traducciones y recepción crítica contemporánea—, pero también material iconográfico y gráfico —caricaturas, retratos, fotografías e ilustraciones que acompañan los textos publicados—, fundamental para reconstruir las etapas biográficas menos conocidas de don Ramón, el peculiar proceso de escritura y publicación de sus obras, así como trazar la trayectoria y posición de la producción valleinclaniana en el campo literario de su tiempo.

Además de este *corpus* impreso, el GIVIUS disponía de un reducido patrimonio de autógrafos donados y adquiridos al que se sumó en noviembre de 2009 el desconocido Legado manuscrito de Valle-Inclán, depositado en la USC por voluntad de sus propietarios³. El archivo familiar Valle-Inclán Alsina cuenta con más de 5000 páginas de puño y letra del escritor, así como de los traslados que su esposa, Josefina Blanco, hacía

-
- 1 En origen este trabajo constituyó mi participación en una mesa redonda sobre archivos personales en el I Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de Manuscritos Hispánicos (AIEMH): *La creación literaria a través de los Archivos Personales*, celebrado en Valladolid el pasado febrero, que ha sido ampliamente desarrollada y completada para su publicación en este monográfico de Humanidades Digitales.
 - 2 En el fondo de la Biblioteca de la USC se conservan más de 195 ediciones publicadas entre 1895 y 1936 —se incluyen en este cómputo emisiones de diversas obras—, en formato de libro o folletos de colecciones populares, financiadas en buena parte por los sucesivos Proyectos de Investigación concedidos tanto por el MEC y MICINN, como por la Xunta de Galicia.
 - 3 Para la historia de este Legado, su proceso de transmisión a la USC y la descripción de sus contenidos véase Santos Zas (2008, 2012 y 2013).

para la imprenta —14.682 imágenes digitalizadas en verso y recto. Estos valiosísimos autógrafos permiten adentrarse por primera vez en el taller del escritor, abriendo nuevas vías a la investigación valleinclaniana, entre otras razones:

porque significa contar con el primer eslabón de la cadena genética de algunas obras editadas, cuyas galeradas también se conservan, así como —y es su principal novedad— los borradores de obras inéditas, de cuya existencia no se tenía noticia (Santos Zas, Martínez Rodríguez y Mascato Rey, 2014: 437)⁴.

Tan voluminoso y complejo fondo bibliográfico y documental —manuscrito e impreso— requería ser digitalizado y catalogado para su preservación, consulta y estudio. Y así se hizo en ambos casos. La digitalización profesional del *corpus* manuscrito se financió con un proyecto del MICINN (FFI2011-24130), dirigido por Margarita Santos Zas, en cuyo marco también se ha diseñado una base de datos siguiendo las pautas y herramientas apropiadas para este tipo de materiales, que contempla además de la catalogación, la transcripción diplomática de cada documento y el marcado en TEI que permitiría en un futuro su edición digital⁵. Por lo que respecta al *corpus* impreso, al que voy a ceñirme a partir de ahora, constituido por 4500 documentos aproximadamente, de los que más del ochenta por ciento se derivan de la prensa de la época y de los que casi unos doscientos se corresponden con las sucesivas ediciones de las obras del autor (1895-1936), fue digitalizado íntegramente —80.000 imágenes— en el marco de un proyecto financiado por la Xunta de Galicia y dirigido por Javier Serrano Alonso (INCITE09 263 078PR), en el que, asimismo, fue implementada una base de datos que perseguía la sistematización de este vasto *corpus* impreso para su consulta en línea, que se encargó a una empresa informática cuyo resultado final distó de satisfacer los objetivos pretendidos, entre otras cosas, por la falta de normalización de la base de datos y porque no permitía la incorporación del *corpus* manuscrito del escritor.

4 A este respecto, véanse los estudios hasta ahora publicados sobre materiales del Legado: Santos Zas y Oliva (2010); Martínez Rodríguez (2011); Santos Zas (2011, 2013, 2014a, 2014b, 2015); Juan Bolufer (2013, 2014); Abalo Gómez (2014); Alonso Morais (2014); Núñez Sabarís (2015); Vilchez Ruiz (2015), Vauthier y Santos Zas (e. p.), así como la edición facsimilar con estudio introductorio del inédito *Cuaderno de Francia* realizada por la profesora Santos Zas, también en prensa.

5 Para una información más detallada al respecto véase Santos Zas, Martínez Rodríguez y Mascato Rey (2014: 442-448). Sobre el proyecto internacional *Text Encoding Initiative* (TEI), que ha establecido un estándar para la codificación de textos en formato electrónico expresado en lenguaje XML, véanse la monografía de Burnard (2014) y la página web de TEI (<http://www.tei-c.org/index.xml>); para la edición académica digital basada en XML-TEI, puede consultarse el artículo de Pierazzo (2014).

2. CREACIÓN DEL ARCHIVO DIGITAL VALLE-INCLÁN

Tras el intento fallido de este primer archivo, el GIVIUS no cejó en su propósito y a finales de octubre de 2013 comenzó una nueva andadura, esta vez, en colaboración con el *Laboratorio de Bases de Datos* de la Universidad de A Coruña (LBD, <http://bd.udc.es>) —integrado por profesorado y personal investigador del Área de Lenguajes y Sistemas Informáticos de la UDC—, que atesora una amplia experiencia en la creación de bases de datos y sistemas de información así como de bibliotecas digitales y recuperación de la información en el campo específico de las Humanidades, para crear una base de datos relacional *ad hoc* que incorporase no sólo el *corpus* impreso y manuscrito, sino también la recepción crítica e iconográfica contemporánea de Valle-Inclán, y que aspira a constituir un modelo de Archivo Digital de Autor, cuyo objetivo final es su puesta en abierto paulatina, condicionada por la vigencia de los derechos de los herederos de Valle-Inclán.

Este nuevo proyecto de *Archivo Digital Valle-Inclán* es una realidad gracias a la financiación del Proyecto del MICINN anteriormente mencionado y a las ayudas concedidas al GIVIUS en dos convocatorias consecutivas del programa *Grupos de Consolidación e Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia* —actualmente en vigor la correspondiente al período 2014-2016, GPC2014-PG078.

La puesta en marcha del nuevo *Archivo Digital* giró en torno a un objetivo principal: explotar al máximo la información que ofrecía el vasto fondo documental compilado por el GIVIUS, hasta ahora infrautilizado en formato papel. El procesamiento informático del material, previamente digitalizado, permitiría visualizar ostensiblemente la información contenida y optimizar el trabajo y los resultados de investigación. De este modo, se conseguía que la documentación hablase por sí misma y respondiese a todo tipo de cuestiones relacionadas con la vida y obra de Valle-Inclán. La herramienta web desarrollada cumple con este propósito inicial pues permite responder a cuestiones como: ¿Qué títulos se editaron en la *Opera Omnia*? ¿En qué publicaciones periodísticas y ediciones se editó el relato “El miedo”? ¿Quién tradujo a Valle-Inclán? ¿Con qué destinatarios se carteó en una fecha determinada? ¿Qué textos fueron incluidos en antologías? ¿Qué entrevistas concedió a periodistas y escritores? ¿Qué textos fueron traducidos? ¿Qué cartas remitió a su esposa y amigos? ¿Qué publicaciones argentinas recogen textos del escritor en un arco de fechas determinado? ¿Qué textos y con qué frecuencia aparecieron en la página literaria de *El Imparcial*? ¿Dónde y qué conferencias impartió? Y un largo etcétera.

Ahora bien, la consecución de esta meta ha implicado recorrer un laborioso proceso de creación en el que pueden distinguirse tres etapas fundamentales⁶:

6 El equipo investigador que ha llevado a cabo este proyecto está dirigido por Margarita Santos Zas e integrado por Rosario Mascato Rey, Francisca Martínez Rodríguez y yo misma, quien ha realizado las labores de coordinación con el equipo informático dirigido por Ángeles Saavedra Places y Eduardo Rodríguez

2.1. DISEÑO Y CONSTRUCCIÓN DE UNA NUEVA BASE DE DATOS

Para el diseño del *Archivo Digital Valle-Inclán*, se ha seguido la metodología propuesta por el equipo de desarrollo del LBD que, por otra parte, es la habitual en la creación de bases de datos: análisis del dominio; modelado conceptual de datos, formalizado en un diagrama Entidad-Relación (Chen, 1976) que, por el momento, describe el fondo bibliográfico y documental impreso del autor; diseño lógico; e implementación de la base de datos que soporta dicho modelo en PostgreSQL, un Sistema Gestor de Bases de Datos (SGBD) de código abierto, que en los últimos años se ha consolidado como una de las mejores alternativas para la implementación profesional de bases de datos de envergadura media.

Sin duda, esta etapa ha sido la más complicada pues, aunque el GIVIUS estableció el análisis del dominio —*id est*, qué información es necesario catalogar, su naturaleza y la relación entre los datos, qué tipo de información arrojan los análisis que se van a realizar y qué información se quiere extraer—, la definición final del modelo conceptual ha resultado muy laboriosa debido al complejo sistema de publicación del escritor y a las múltiples relaciones que se han establecido con otras entidades —*Organismos, Agentes, Epistolario, Entrevistas y Oratoria*— que si bien carecen de naturaleza literaria, constituyen un elemento fundamental para conformar la poliédrica figura del escritor. Además, la actual base de datos ha sido diseñada para almacenar toda la información, no sólo datos de catalogación, sino también datos del análisis realizado por los miembros del equipo de investigación, y recursos multimedia —textos e imágenes—, resultado de un proceso de digitalización de los documentos en formato papel, consistente en el escaneado, reconocimiento óptico de caracteres (OCR), corrección, y maquetación digital (PDF).

2.2. ALIMENTACIÓN DE LA BASE DE DATOS

En un primer momento se realizó una importación semiautomática de la información que se tenía compilada en formato digital con el objetivo de evitar tener que introducirla de nuevo manualmente. Para ello fue preciso adaptar la estructura de los archivos existentes —*Word* y *Excel*— a la nueva estructura del modelo de datos. Posteriormente, la implementación de la herramienta de gestión de datos ha permitido almacenar nueva información, depurar la existente y subir los recursos —PDF, TXT y JPG.

López. Asimismo, debo indicar que este *Archivo Digital* se nutre en buena parte del trabajo personal de investigación bibliográfica desarrollado por Javier Serrano Alonso.

2.3. DESARROLLO DE LA HERRAMIENTA WEB DE ADMINISTRACIÓN

Para acceder y gestionar la base de datos se ha construido una herramienta web de administración de uso interno para los miembros del equipo —con acceso restringido: *login* y *password*—, que permite trabajar en la introducción de información de forma colaborativa y completamente autónoma. Está organizada en distintas secciones que permiten una navegación intuitiva por las distintas entidades del dominio —*Obras*, *Ediciones*, *Unidades creativas*, *Libros ajenos*, *Obras traducidas*, *Epistolario*, *Entrevistas*, *Oratoria*, *Agentes* y *Organismos*— y sus relaciones, e incorpora funcionalidades de búsqueda que facilitan la localización de la información ya introducida para su edición, así como una sección de búsquedas complejas que permite recuperar información agregada.

A continuación, se describe cada una de las secciones de la herramienta de gestión correspondiente a una de las diez entidades que contempla el modelo de datos diseñado:

2.3.1. *Obras*

Compila los datos básicos de título y género y permite almacenar la relación de las obras contenidas en otra, pues, como es sabido, Valle-Inclán concibió algunas de sus obras en trilogías como *La Guerra Carlista* o las *Comedias Bárbaras* e, incluso, proyectó una trilogía de trilogías, *El Ruedo Ibérico*, inconclusa a su muerte; o bien, agrupó algunas de ellas por géneros como las tres farsas que integran *Tablado de Marionetas* (1926); tres de los cuatro esperpentos compilados en *Martes de Carnaval* (1930); o sus tres poemarios en *Claves Líricas* (1930) (*vid.* Imagen 1). Desempeña, además, un papel fundamental pues interrelaciona el conjunto de la producción literaria del autor contemplada en otras dos entidades: *Ediciones* y *Unidades creativas*.

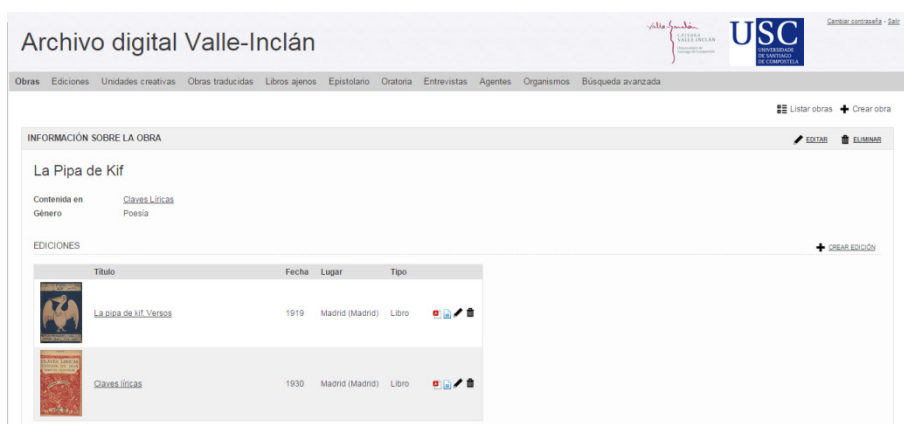


Imagen 1. Obra: La Pipa de Kif

2.3.2. Ediciones

Almacena la obra de creación del escritor atendiendo al soporte de publicación clasificado en tres tipos: en libro, por entregas en periódicos y revistas, o en colecciones populares. Debe recordarse el papel fundamental que desempeña la prensa —segundo eslabón del proceso creativo—, en el sistema de publicación del escritor, pues, como indica la profesora Santos Zas, constituyó el

banco de pruebas de muchas de sus producciones, que antes de convertirse en libro se editaron fragmentariamente o por entregas en las páginas de los periódicos. En todas esas fases se advierten cambios que afectan a la configuración de los personajes, a la estructura del texto y, finalmente, al estilo: una palabra cambiada, una frase retocada, una descripción suprimida, el reajuste de un pasaje [...] Ningún texto es exactamente igual al siguiente (1998: 41).

E, incluso, una vez editadas, presentan variantes de mayor o menor calado entre las ediciones y emisiones de una misma obra, de lo que se infiere no sólo un afán de perfección estética, sino también una moderna concepción de la obra literaria como pieza inconclusa y abierta a posteriores reformulaciones y, a su vez, obliga a hacer acopio de múltiples versiones para su estudio⁷. Casos paradigmáticos son la *Sonata de Primavera*, que, además de contar con publicación previa en la prensa, sus últimas ediciones presentan variantes con rasgos esperpénticos; o las emisiones de la primera edición de *El*

⁷ La compleja problemática editorial valleinclaniana ha sido abordada por Margarita Santos Zas en “Editar a Valle-Inclán: del manuscrito al impreso” (2013).

Resplandor de la Hoguera (1909) que, entre otras variantes, presentan ejemplares de 243 páginas de texto y, otras, de 248⁸. Sirvan como muestra, en este caso, las ediciones de *Farsa y Licencia de la Reina Castiza* (vid. Imagen 2) que vio primero la luz en las páginas de la revista madrileña *La Pluma* entre agosto y octubre de 1920; posteriormente, publicada en libro en 1922, y recogida en la colección popular *La Farsa*, en julio de 1931.

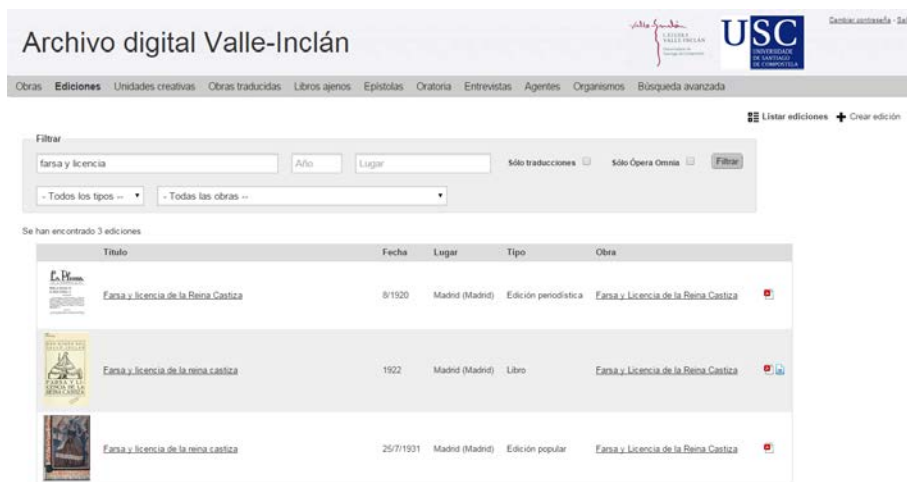


Imagen 2. Ediciones: *Farsa y Licencia de la Reina Castiza*

2.3.3. Unidades creativas

El complejo sistema de publicación anteriormente mencionado y el mecanismo de reutilización de materiales propios que caracteriza el proceso creativo valleincliniano hizo necesario diseñar una entidad que permitiese relacionar las unidades mínimas de creación⁹ y sus posteriores reformulaciones, entre sí y con las ediciones en las que se incluyeron y/o con las obras en las que sirvieron como pretexto, con el objetivo de obtener el listado completo de publicaciones de una unidad mínima de creación y su vinculación con una *Obra* y/o *Edición* determinada y/o *Libro ajeno*, para facilitar el estudio de su proceso de creación y de su recepción contemporánea mediante su historia textual,

8 Véase al respecto el reciente y modélico estudio bibliográfico realizado por el profesor Luis Iglesias Feijoo en el que ha revisado más de cuarenta ejemplares de la primera edición de *El Resplandor de la Hoguera* (2015).

9 Entiéndase por unidad mínima de creación el texto tanto de carácter ficcional —narrativa breve, narrativa, teatro, poesía, ensayo— como no ficcional —artículos y prólogos—, publicado, generalmente, en prensa, pero también impreso en ediciones del escritor, colecciones populares, o libros ajenos.

que a su vez, proporciona información relevante sobre el sistema de publicación de la prensa y la existencia de agencias literarias¹⁰.

La conceptualización de la entidad se hizo, por tanto, atendiendo a la naturaleza de la unidad mínima de creación y su relación con *Obra* y/o *Edición*, pudiendo definirse una triple casuística: por un lado, la correspondencia entre una unidad y una obra de la que forma parte indisolublemente (vid. Imagen 3); por otro, la vinculación entre una unidad con entidad propia y una edición, como es el caso de las unidades autónomas recogidas en ediciones concretas, *id est*, colecciones de cuentos o poemas (vid. Imagen 4); y, por último, la relación de una unidad autónoma no sólo con una edición sino también con una obra de cuya génesis es germen, como es el caso del relato “¡Malpocado!” publicado por primera vez en el periódico madrileño *El Liberal* —recogido, posteriormente, en las colecciones *Jardín Umbrío*, *Jardín Novelesco* y *Flores de Almendro*—, cuyas huellas textuales se advierten notoriamente en *Flor de Santidad* (vid. Imagen 5).

The screenshot shows the 'Archivo digital Valle-Inclán' interface. At the top, there's a navigation bar with links like 'Obras', 'Ediciones', 'Unidades creativas', etc. The main content area is titled 'INFORMACIÓN SOBRE LA UNIDAD CREATIVA' and features the title 'El baile es el símbolo del Sol'. Below this, there are fields for 'Tipo' (Ficcional) and 'Género' (Ensayo). A section 'OBRAS CON LAS QUE SE RELACIONA (COMO PRETEXTO O FRAGMENTO)' shows a table with one entry: 'La lámpara maravillosa' by 'Ensayo'. At the bottom, a 'PUBLICACIONES EN PRENSA' table lists three publications:

Título	Publicación	Lugar	Fecha	Tomo	Número	Páginas
Batallas Anales. Ensayo: El baile es el símbolo del Sol	Revista de libros	Madrid (Madrid)	2/1914	II	8	79-80
Ensayo: El baile es el símbolo del sol	El Progreso	Lugo (Lugo)	7/7/1915		3-4	
Ensayo: El baile es el símbolo del Sol	El Diario de Pontevedra	Pontevedra (Pontevedra)	9/7/1915		1	

Imagen 3. Unidades creativas: “El baile es el símbolo del Sol”

10 Como he tenido oportunidad de comprobar en la tesis doctoral que ultimo a propósito del proceso de creación de *La Lámpara Maravillosa*.

Archivo digital Valle-Inclán

Otras Ediciones Unidades creativas Obras traducidas Libros ajenos Epistolero Oratoria Entrevistas Agentes Organismos Búsqueda avanzada

Unidades creativas + Crear unidad creativa

INFORMACIÓN SOBRE LA UNIDAD CREATIVA

Mi hermana Antonia

Tipo: Ficcional
Género: Narrativa breve

OBRAS CON LAS QUE SE RELACIONA (COMO PRETEXTO O FRAGMENTO)

PUBLICACIONES EN PRENSA

Título	Publicación	Lugar	Fecha	Tomo	Número	Páginas
Mi hermana Antonia	Cuentos y Cuentos	Buenos Aires (Argentina)	21/9/1909	XII	568	[75-76]

LIBROS EN LOS QUE APARECE

Título en la edición	Edición	Fecha	Lugar	Tomo	Número	Páginas
Mi hermana Antonia	Cuentos de Valdeón	1909	Madrid (Madrid)		95-141	
Mi hermana Antonia	Cuentos de Valdeón	1909	Madrid (Madrid)		95-141	
Mi hermana Antonia	¡Jardin secreto. Historias de cuentos de otros en forma de cuentos y lecturas	1920	Madrid (Madrid)		107-140	
Mi hermana Antonia	Cuentos de Valdeón	1909	Madrid (Madrid)		97-72	

EDICIONES POPULARES EN LAS QUE APARECE

Título en la edición	Edición	Fecha	Lugar	Tomo	Número	Páginas
Mi hermana Antonia	Mi hermana Antonia	17/4/1913	Madrid (Madrid)	2	[5-14]	
Mi hermana Antonia	Mi hermana Antonia	21/2/1918	Madrid (Madrid)	477	[5-18]	
Mi hermana Antonia	Cuentos de Valdeón	8/12/1902	Buenos Aires (Argentina)	1	13-22	
Mi hermana Antonia	Cuentos de Valdeón	10/12/1903	Madrid (Madrid)			

EDICIONES PERIODÍSTICAS EN LAS QUE APARECE

Título en la edición	Edición	Fecha	Lugar	Tomo	Número	Páginas
Mi hermana Antonia	Mi hermana Antonia	8/10/1909	Madrid (Madrid)			

Imagen 4. Unidades creativas: "Mi hermana Antonia"

Archivo digital Valle-Inclán

Otras Ediciones Unidades creativas Obras traducidas Libros ajenos Epistolero Oratoria Entrevistas Agentes Organismos Búsqueda avanzada

Unidades creativas + Crear unidad creativa

INFORMACIÓN SOBRE LA UNIDAD CREATIVA

¡Malpocado!

Tipo: Ficcional
Género: Narrativa breve

OBRAS CON LAS QUE SE RELACIONA (COMO PRETEXTO O FRAGMENTO)

Título: **¡Malpocado!** Género: Narrativa

PUBLICACIONES EN PRENSA

Título	Publicación	Lugar	Fecha	Tomo	Número	Páginas
¡Malpocado!	Concurso de cuentos. ¡Malpocado!	Murcia (Murcia)	28/11/1902		3	
¡Malpocado!	El Liberal	Madrid (Madrid)	30/11/1902		1	
¡Malpocado!	El Liberal	Sevilla (Sevilla)	2/12/1902		1	
¡Malpocado!	El Liberal	Murcia (Murcia)	2/12/1902		1	

LIBROS EN LOS QUE APARECE

Título en la edición	Edición	Fecha	Lugar	Tomo	Número	Páginas
¡Malpocado!	¡Jardin secreto	s.1 [1903]	Madrid (Madrid)		13-24	
¡Malpocado!	¡Jardin secreto. Historias de cuentos de otros en forma de cuentos y lecturas	1920	Madrid (Madrid)		13-24	
¡Malpocado!	¡Jardin secreto. Historias de cuentos de otros en forma de cuentos y lecturas	1909	Barcelona (Barcelona)		7-14	
¡Malpocado!	¡Jardin secreto	s.1 [1903]	Barcelona (Barcelona)		7-15	
¡Malpocado!	Cuentos de Valdeón	1909	Madrid (Madrid)		221-224	

EDICIONES POPULARES EN LAS QUE APARECE

Título en la edición	Edición	Fecha	Lugar	Tomo	Número	Páginas
¡Malpocado!	¡Malpocado!	31/9/1913	Madrid (Madrid)	15	15-15	

Imagen 5. Unidades creativas: "¡Malpocado!"

Asimismo, las unidades mínimas de creación pueden aparecer como partes de *Libro ajeno*, normalmente, prólogos y artículos, pero también puede tratarse de unidades de carácter ficcional, recogidas en antologías o colectáneas. Sirva como ejemplo, el artículo “Modernismo” publicado en prensa (*vid.* Imagen 6), que también sirve de prólogo a un libro ajeno y a las ediciones del escritor de *Corte de Amor* (1908, 1914).

Archivo digital Valle-Inclán

Obras Ediciones Unidades creativas Obras traducidas Libros ajenos Epistolario Oratoria Entrevistas Agentes Organismos Búsqueda avanzada

LISTAR unidades creativas + Crear unidad creativa

INFORMACIÓN SOBRE LA UNIDAD CREATIVA

Modernismo

Tipo: No ficcional
Serie: ---

OBRAS CON LAS QUE SE RELACIONA (COMO PRETEXTO O FRAGMENTO)

PUBLICACIONES EN PLENIA

Título	Publicación	Lugar	Fecha	Tomo	Número	Páginas
Modernismo	La Ilustración Española y Americana	Madrid (Madrid)	22/2/1902	XLVI	7	114
Un libro y un prólogo	El Imparcial	Madrid (Madrid)	28/5/1903			3
El Modernismo en literatura	Album Iberoamericano	Madrid (Madrid)	22/8/1903	XXI	31	363-364
Del libro: Corte de amor	Apolo, Revista de Arte	Montevideo (Uruguay)	agosto-septiembre de 1911	VI	54-55	132-134

LIBROS EN LOS QUE APARECE

Título en la edición	Edición	Fecha	Lugar	Tomo	Número	Páginas
Breve noticia acerca de mi estética cuando escribí este libro	Corte de amor. Florilegio de honestas y nobles damas	1908	Madrid (Madrid)		11-30	
Breve noticia acerca de mi estética cuando escribí este libro	Corte de amor. Florilegio de honestas y nobles damas	1914	Madrid (Madrid)		17-32	

EDICIONES POPULARES EN LAS QUE APARECE

EDICIONES PERIODÍSTICAS EN LAS QUE APARECE

LIBROS AJENOS EN LOS QUE APARECE

Título	Publicación	Fecha	Tomo	Número	Páginas
«Prólogo» a Melchor Almagro San Martín, Sombras de vida	Sombras de vida	s.f. [1903]	IX-XXII	prólogo	

Imagen 6. Unidades creativas: “Modernismo”

Por último, cabe indicar que esta entidad compila también las traducciones de las unidades mínimas de creación publicadas en prensa o libro ajeno. Es el caso del conocido pasaje “Toledo y Compostela” (1913), publicado en la prensa en más de una ocasión y traducido al francés como “Tolède et Santiago” en el periódico parisino *Figaro Artistique Illustré* (1931), que reformulado se inserta en dos capitulillos distintos de “El Quietismo Estético” de *La Lámpara Maravillosa* (*vid.* Imagen 7).

Archivo digital Valle-Inclán

Obras Ediciones Unidades creativas Obras traducidas Libros ajenos Epistolero Oratoria Entrevistas Agentes Organismos Búsqueda avanzada

Crear unidad creativa + Crear unidad creativa

INFORMACIÓN SOBRE LA UNIDAD CREATIVA

Toledo y Compostela

Tipo: Poemario
Género: Ensayo

OBRAS CON LAS QUE SE RELACIONA (COMO PRETEXTO O FRAGMENTO)

Título: La Llamada Maravillosa
Género: Ensayo

PUBLICACIONES EN PRENSA

Título	Publicación	Lugar	Fecha	Tomo	Número	Páginas
La Llamada Maravillosa (Ensayo espiritual)	La Correspondencia Gallega	Porto (Porto)	9/1/1913		1	
Toledo y Compostela	Diario de Galicia	Santiago de Compostela (A. Coufía)	11/1/1913		1	
Toledo y Compostela	El Heraldo Gallego	Santiago de Compostela (A. Coufía)	12/3/1919	II	83	2
Toledo y Compostela	El Diario de Pontevedra	Pontevedra (Porto)	22/3/1919		1	
Toledo y Santiago	El Arte y el Arte	París (Francia)	1/1921	VIII	19-22	Introducción

Imagen 7. Traducción de Unidad creativa: "Toledo y Compostela"

2.3.4. Libros ajenos

Compila la bibliografía ajena al escritor que contiene tanto unidades mínimas de creación y sus traducciones, como entrevistas, cartas, conferencias, discursos, y ediciones originales de las obras traducidas por Valle-Inclán. Participa, por tanto, de información contenida en otras entidades para sumar nuevos datos relevantes sobre la obra del escritor y su posición en el campo literario del momento: libros que prologó, antologías y colactáneas que incluyeron sus textos, títulos y autores que tradujo al español, o monografías que recogieron en vida del escritor sus declaraciones en entrevistas, conferencias, discursos o cartas, generalmente de carácter público, ofreciendo información sobre la recepción contemporánea del escritor. Sirvan como ejemplo el poemario *Anuarí* de la escritora chilena Teresa Wilms Montt, que Valle-Inclán prologó (vid. Imagen 8), o la antología *La pintura vasca (1909-1919)* que recoge un artículo del escritor sobre la materia (vid. Imagen 9).

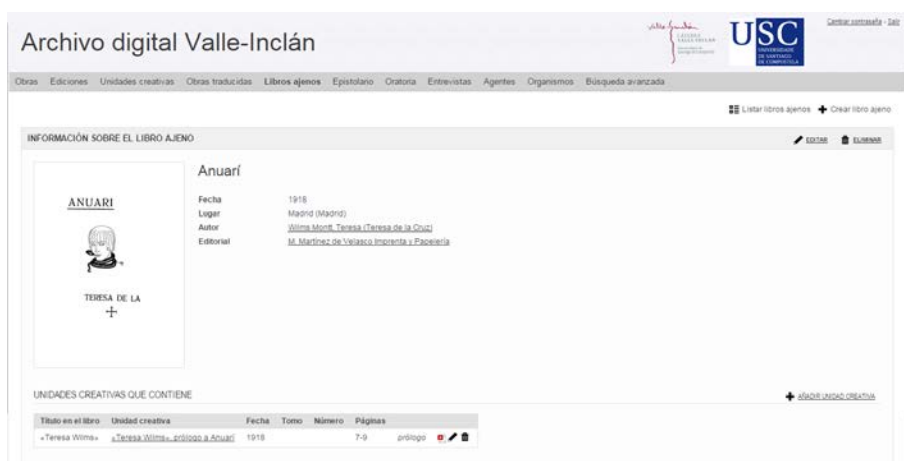


Imagen 8. Libro ajeno: Anuari



Imagen 9. Libro ajeno: La pintura vasca 1909-1919. Antología

2.3.5. Obras traducidas

Estrechamente vinculada con la anterior, registra las traducciones realizadas por Valle-Inclán y sus reediciones en vida del escritor, entre otras, *El crimen del Padre Amaro*, *La reliquia*, y *El primo Basilio*, de Eça de Queiroz (vid. *infra* Imagen 10).

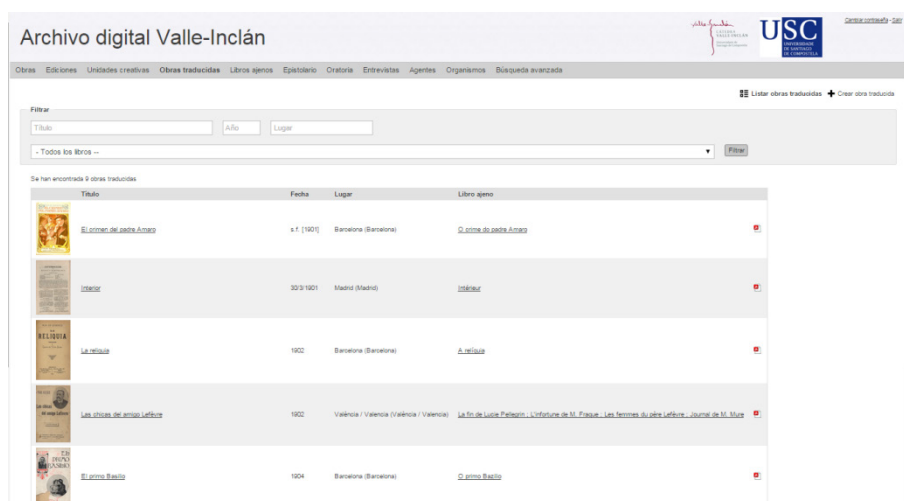


Imagen 10. Obras traducidas

2.3.6. Epistolario, Oratoria y Entrevistas

Estas entidades recogen información sobre otro tipo de documentos relevantes para el estudio de la vida y obra del escritor: cartas, telegramas, manifiestos, recibos, escritos institucionales —memorias, informes, oficios— redactados durante su etapa como Director de la Academia de Bellas Artes de Roma (1933-1936), discursos, conferencias, y entrevistas, reseñados y publicados en la prensa de la época que contienen abundantes reflexiones sobre estética y poética, así como declaraciones sobre cuestiones políticas, sociales, y culturales, que permiten aproximarnos más fielmente al pensamiento del escritor.

El modelo de datos clasifica el *Epistolario* entre privado y público, pues, además del numeroso intercambio epistolar privado del que se conservan 150 cartas en el Legado Valle-Inclán Alsina y del que se registran datos como el destinatario, membrete, archivo de procedencia, lugar y fecha de escritura, los fondos del GIVIUS contienen también las misivas que el escritor remitió a las redacciones de los periódicos para aclarar encendidas polémicas, como, por ejemplo, el caso del estreno de *El Embrujo* o la acusación del incumplimiento de sus funciones como Director de la ABAR, así como los manifiestos que firmó y las iniciativas de homenaje que apoyó publicados habitualmente en la prensa, pero también en libros ajenos; razón por la que se recogen todas las publicaciones en vida localizadas del epistolario público y otro tipo de agente que participa de esta información, el firmante de carta conjunta, ya que para futuros trabajos de investigación puede ser útil conocer quienes se sumaron a las reivindicaciones políticas, sociales o culturales que don Ramón firmó. Sirvan como botón de muestra, la carta dirigida a *Corpus*

Por su parte, *Oratoria* compila las conferencias y discursos ofrecidos por el escritor de los que tenemos constancia a través de las recensiones exhumadas de la prensa¹¹, y recaba información sobre lugar y sede del evento, periódico y fecha en que se publica la reseña, y el periodista que la firma; mientras que la última de estas entidades contiene las *Entrevistas* que Valle-Inclán concedió a la prensa, registrando información relativa a las publicaciones periodísticas o libros ajenos donde se imprimen y el entrevistador que las realiza. En las imágenes *infra* pueden verse las fichas de la conferencia sobre ocultismo pronunciada en el Recreo de Artesanos de Pontevedra en 1892 (vid. Imagen 13), y de la entrevista realizada para *La Esfera*, por *El Caballero Audaz*, pseudónimo de José María Carretero, que posteriormente será editada en una compilación de entrevistas (vid. Imagen 14).

Archivo digital Valle-Inclán

Obras Ediciones Unidades creativas Obras traducidas Libros ajenos Epistolario **Oratoria** Entrevistas Agentes Organismos Búsqueda avanzada

INFORMACIÓN SOBRE LA CONFERENCIA/DISCURSO

Velada en Artesanos [Ocultismo]

Tipo: Conferencia
 Evento: ---
 Fecha del evento: 8/2/1892
 Sede: Recreo de Artesanos
 Lugar del evento: Pontevedra (Pontevedra)
 Reproducciones: ---
 Bibliografía secundaria: La recensión de *La Unión Republicana* fue ofrecida en primera y parcialmente por Garitz en "Valle-Inclán y el ocultismo: la conexión gallega". Félix Castro y Margarita Santos Zas reproducen íntegramente la versión de *El Anunciador* y *La Unión Republicana*, respectivamente, en las actas del Congreso Said Armesto (2014), a la sazón, en prensa.

PUBLICACIONES

Título	Publicado en	Lugar de publicación	Fecha de publicación	Tomo y/o volumen	Número	Páginas	Periodista
En Artesanos	Prensa (<i>La Unión Republicana</i>)	Pontevedra (Pontevedra)	8/2/1892	I	6	3	Said Armesto Véliz
En el Recreo de Artesanos	Prensa (<i>El Anunciador</i>)	Pontevedra (Pontevedra)	8/2/1892				
Noticias de la provincia. En Artesanos	Prensa (<i>La Correspondencia Gallega</i>)	Pontevedra (Pontevedra)	8/2/1892				
Velada en Artesanos	Prensa (<i>El Diario de Pontevedra</i>)	Pontevedra (Pontevedra)	8/2/1892				

Imagen 13. *Oratoria: Conferencia sobre ocultismo*

11 Javier Serrano Alonso prepara una edición anotada de las conferencias del escritor tras una persistente indagación en la prensa de ámbito local, nacional e hispanoamericano.

2.3.7. Agentes y Organismos

© UNED Revista Signa 25 (2016), págs. 247-270

Archivo digital Valle-Inclán

USC Universidad de Sevilla

Obras Ediciones Unidades creativas Obras traducidas Libros ajenos Epistolario Oratoria Entrevistas Agentes Organismos Búsqueda avanzada

Listar agentes + Crear agente

EDITAR ELIMINAR

INFORMACIÓN SOBRE EL AGENTE

Martínez Ruiz, José

Pseudónimos Azorín

EDICIONES EN LAS QUE PARTICIPA

Título	Fecha	Lugar	Tipo	Otra	Rol	Firma
 Ensalaimo (Historia de amores)	1997	Madrid (Madrid)	Libro	Ensalaimo	Dedicatario	

EPÍSTOLAS QUE RECIBE

Título	Tipo de epístola	Lugar de publicación	Fecha de publicación	Tomo y/o volumen	Número	Páginas	Institución y cargo
 Carta a Azorín	Privada						

EPÍSTOLAS QUE FIRMA

Título	Tipo de epístola	Lugar de publicación	Fecha de publicación	Tomo y/o volumen	Número	Páginas	Firma
 A la opinión pública	Pública	Madrid (Madrid)	1935			5-6	Azorín 

Imagen 15. Agente: José Martínez Ruiz, Azorín

Archivo digital Valle-Inclán

USC Universidad de Sevilla

Obras Ediciones Unidades creativas Obras traducidas Libros ajenos Epistolario Oratoria Entrevistas Agentes Organismos Búsqueda avanzada

Listar organismos + Crear organismo

EDITAR ELIMINAR

INFORMACIÓN SOBRE EL ORGANISMO

Gregorio Pueyo, Editor

Lugar Madrid (Madrid)

Tipo Editorial

Notas Aparece también con la siguiente denominación: Pueyo

EDICIONES EN LAS QUE PARTICIPA

Título	Fecha	Lugar	Tipo	Otra	Función
 El Marqués de Bradomín. Coloquios románticos	1907	Madrid (Madrid)	Libro	El Marqués de Bradomín	Editorial 
 El Yermo de las almas. Episodios de la vida íntima	1908	Madrid (Madrid)	Libro	El Yermo de las Almas	Editorial
 Los cruzados de la Causa. La guerra carlista	1908	Madrid (Madrid)	Libro	Los Cruzados de la Causa	Editorial 
 Romance de lobos. Comedia bárbara dividida en cinco jornadas	1908	Madrid (Madrid)	Libro	Romance de Lobos	Editorial 
 El resplandor de la hoguera. La guerra carlista. Vol. II	1909	Madrid (Madrid)	Libro	El Resplandor de la Hoguera	Editorial 
 Serfites de antaño. La guerra carlista. Vol. III	1909	Madrid (Madrid)	Libro	Serfites de Antaño	Editorial 
 Cuento de abril: escenas rimadas en una manera extravagante	1910	Madrid (Madrid)	Libro	Cuento de Abril	Editorial 

Imagen 16. Organismo: Editorial Gregorio Pueyo

2.3.8. Recuperación de la información

Por último, cabe detenerse en la recuperación de información ofrecida por la herramienta web de administración que puede obtenerse, bien desde el navegador simple que incorpora filtros sobre los datos que se visualizan en cada entidad — título, año, lugar, género, tipo, traducción, *Opera Omnia*, antologías o colectáneas— y permite resolver cuestiones como, por ejemplo: ¿Quiénes prologaron sus obras? o ¿Qué publicaciones argentinas recogen textos del escritor entre 1910 y 1925? (vid. Imagen 17), o bien, desde el buscador avanzado que permite explotar la información textual de los recursos —vía texto OCR— y su relación con *Agentes* y *Organismos* de los que participan, obteniendo información agregada que no es visible en un primer término. Este buscador textual permite la introducción de comodines (*/?), así como ofrece el número de página del documento en el que el texto se encuentra. Además, la herramienta permite exportar los resultados de la búsqueda de forma parcial o completa en un documento CSV, que permite trabajar con los datos de forma autónoma. Sirvan como botón de muestra, la búsqueda textual por el término *caldeo* en todas las entidades (vid. Imágenes 18-21); o la búsqueda por texto literal *Juan Ruiz* en un organismo concreto, la revista *Suevia* (vid. Imágenes 22 y 23).

Archivo digital Valle-Inclán

Obras Ediciones Unidades creativas Obras traducidas Libros ajenos Epistolario Oratoria Entrevistas Agentes Organismos Búsqueda avanzada

Centros asociados - Datos

Unir organismos + Crear organismo

Filtrar

Nombre: Publicación:

Argentina - país. 1910 1925

Se han encontrado 11 organismos

Nombre	Lugar	Tipo
A Terra, órgano del Centro Galego	Córdoba (Argentina)	Publicación
Claros y Caras	Buenos Aires (Argentina)	Publicación
Cáliz	Buenos Aires (Argentina)	Publicación
Coro de Galicia	Buenos Aires (Argentina)	Publicación
Crus. Revista mensual	Buenos Aires (Argentina)	Publicación
El Debate	Mendoza (Argentina)	Publicación
El Ocaso Español	Buenos Aires (Argentina)	Publicación
Ídolos y Escudos	Buenos Aires (Argentina)	Publicación
La Noche. Revista Semanal	Buenos Aires (Argentina)	Publicación
Nautilus	Buenos Aires (Argentina)	Publicación
Subita	Buenos Aires (Argentina)	Publicación

Imagen 17. Búsqueda por filtros incorporados en el navegador: Organismos

Imagen 18. Consulta textual en el buscador avanzado

Tipo de publicación	Título de publicación	Fecha de publicación	Lugar de publicación
[2] Unidad creativa	Los senderos místicos	5/6/1915	Varios
Edición libro	La limpieza maravillosa. Ejercicios espirituales	1916	Madrid (Madrid)
Edición libro	Cuartetos, estética y poemas	1919	México, D. F. (México)
Edición libro	La pipa de kil. Versos	1919	Madrid (Madrid)
Edición libro	Trance Banderas. Novela de Tierra Caliente	1926	Madrid (Madrid)
Edición libro	Trance Banderas. Novela de Tierra Caliente	1927	Madrid (Madrid)
Edición libro	Claves líricas	1930	Madrid (Madrid)

Imagen 19. Resultados de la búsqueda textual anterior

Lista de apariciones

Páginas y párrafos donde se encontró **caldeo***.

Página 129

TRANCE SON LAS veredas estéticas, aun cuando de antiguo solamente dos fueron declaradas y seguidas: Caminos contrarios, que sin embargo conducen a un mismo final, porque todos los caminos prolongados hasta el infinito, fatalmente en el infinito se encuentran. De estos dos veredas la una es gineceo y la otra desangelada: La una descubre el pecado en todo el entender carnal de los sentidos, y la otra un feliz desdoblamiento en el seno de todas las rosas. Por la una oye el alma las místicas penurias, por la otra sólo alcanza descomulgada soledad, y en toda la largura de estas dos veredas tan contrarias, se percibe el ondular sutil de la serpiente: En la ortodoxia cristiana, panteísmo y quietismo proyectan una sombra de herejía, porque las almas nunca peregrinan por sus tránsitos sin quebrantar el Enigma Ternario de Dios. Panteísmo y quietismo son aquellas dos columnas simbólicas que estaban a uno y otro lado de la magna puerta, en el templo cabalístico de Salomón: Estas dos columnas representaban en la doctrina oculta de los magos caldeos, los misterios del antagonismo, y la lucha entre el hombre y la mujer, porque según la interpretación hermética, la mujer debe resistir al hombre y el hombre debe fascinarla, para someterla. El principio de acción busca al principio de negación, y así la serpiente del símbolo quiere morderse la cola, y al girar sobre sí misma se hoye y se persigue. Quietismo y panteísmo, son las dos claves místicas, representadas en Bohas y Jaki.

Imagen 20. Lista de apariciones del término consultado en el segundo de los resultados recuperado

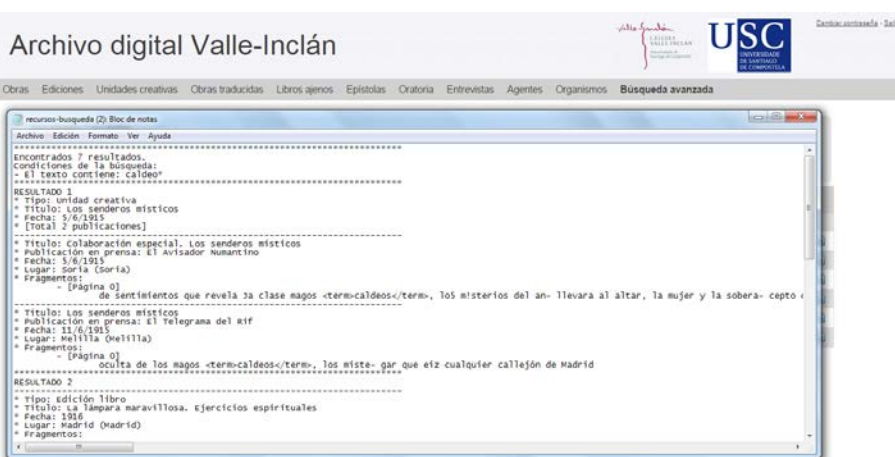


Imagen 21. Documento CSV que permite exportar los resultados de la búsqueda



Imagen 22. Búsqueda por cadena de texto literal combinada con Organismo



Imagen 23. Resultado de la consulta anterior

El desarrollo del buscador avanzado ha obligado a indagar reiteradamente, hasta encontrarla, la fórmula técnica precisa que permitiese responder a todas las necesidades

de explotación de información de un dominio tan complejo como este. Finalmente, se ha conseguido desarrollar un completo buscador avanzado que permite combinar diferentes criterios de consulta, incluida la búsqueda textual en el cuerpo de los documentos, así como integrar en la herramienta de gestión otras funcionalidades de búsqueda más concretas para permitir recuperar diferentes elementos de otras entidades como *Obras*, *Organismos* y *Agentes*.

Asimismo, una dificultad habitual en las búsquedas textuales es la falta de fiabilidad que ofrece el reconocimiento óptico de caracteres de los documentos digitalizados, porque mientras en los materiales impresos en formato libro o coleccionables no se registran apenas errores de lectura, en las publicaciones periodísticas el porcentaje de error es muy alto a pesar de contar con las últimas versiones de software de reconocimiento de textos: *Abby Fine Reader 12*. Y la solución no es otra más que la corrección manual, laboriosa y lenta tarea en la que participa todo el equipo, para optimizar los resultados de búsqueda.

3. OBJETIVOS FUTUROS

Finalmente, tras este recorrido por el proceso de creación del *Archivo Digital Valle-Inclán*, cabe señalar que nuestro inmediato propósito es abordar el diseño e implementación de las entidades que restan: *Iconografía* —fotografías, retratos, caricaturas—, *Ilustraciones*, *Recepción* y *Manuscritos* hasta completar este ambicioso proyecto. El paso último, que da sentido pleno a este ingente trabajo es poner esta base de datos al servicio de un usuario externo al GIVIUS, mediante el diseño de la interfaz *ad hoc* que sin duda constituirá una eficaz herramienta de trabajo para los investigadores y de consulta para un público más amplio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABALO GÓMEZ, A. (2014). "La muerte bailando' y el proyecto inconcluso de *El Ruedo Ibérico*: diálogo intertextual". *Anales de la Literatura Española Contemporánea / Anuario Valle-Inclán XIII* 39.3, 9-32.
- ALONSO MORAIS, A. (2014). "La anotaciones autógrafas de Valle-Inclán a Una tertulia de antaño (1909)". *Anales de la Literatura Española Contemporánea / Anuario Valle-Inclán XIII* 39.3, 99-126.
- BOURDIEU, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- BURNARD, L. (2014). *What is the Text Encoding Initiative? How to add intelligent markup to digital resources*. Marseille: OpenEdition Press, <http://books.openedition.org/oep/426> [15/05/2015].

- CHEN, P. (1976). "The Entity-Relationship Model. Toward a Unified View of Data", *ACM Transactions on Database Systems* 1.1, 9-36.
- IGLESIAS FEIJOO, L. (2015). "La primera edición de *El Resplandor de la Hoguera*. Un estudio bibliográfico". *Anales de la Literatura Española Contemporánea / Anuario Valle-Inclán XIV. Homenaje a Luis T. González del Valle* 40.3, 103-142.
- JUAN BOLUFER, A. (2013). "Primera aproximación a los manuscritos relacionados con *El Ruedo Ibérico*". En *Perspectivas críticas para la edición de textos de literatura española*, E. Penas Varela (ed.), 309-346. Santiago: Servizo de Publicacións da Universidade.
- ____ (2014). "*El Beato Estrellín*. Un proyecto manuscrito de *Tragedia Sacramental* de Ramón del Valle-Inclán". En *La retaguardia literaria en España (1900-1936)*, Á. Ceballos Viro (ed.), 231-253. Madrid: Visor Libros.
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, F. (2011). "El manuscrito inédito de *La Cabeza del Bautista*". *Anales de la Literatura Española Contemporánea / Anuario Valle-Inclán XI*, 36.3, 53-73.
- NÚÑEZ SABARÍS, X. (2015). "Los borradores manuscritos de *Femeninas* en el Archivo Valle-Inclán-Alsina". *Anales de la Literatura Española Contemporánea / Anuario Valle-Inclán XIV. Homenaje a Luis T. González del Valle* 40.3, 201-216.
- PIERAZZO, E. (2014). "Digital Documentary Editions and the Others". *Scholarly Editing: The Annual of the Association for Documentary Editing* 35, <http://www.scholarlyediting.org/2014/essays/essay.pierazzo.html> [15/05/2015].
- SANTOS ZAS, M. (1998). *Valle-Inclán*, Madrid: Publicaciones Unión.
- ____ (2008). "Los manuscritos de Valle-Inclán, existen". *Anales de la Literatura Española Contemporánea / Anuario Valle-Inclán VIII*, 32.3, 5-10.
- ____ (2011). "La ciudad en *La Media Noche*, de Valle-Inclán: cartografías de la destrucción y el miedo". En *Literatura, espaço, cartografías*, Antonio A. Lourenço y O. M. Silvestre (coords.), 227-251. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras Universidad de Coimbra.
- ____ (2012). "Los manuscritos de Valle-Inclán: el taller del escritor". En *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*, B. Vauthier y J. Gamba Corradine (eds.), 159-175. Salamanca: Universidad.
- ____ (2013). "Editar a Valle-Inclán: del manuscrito al impreso". En *Perspectivas críticas para la edición de textos de literatura española*, E. Penas Varela (ed.), 275-312. Santiago: Servizo de Publicacións da Universidade.
- ____ (2014a). "Archivos de autor: O Legado Valle-Inclán Alsina: manuscritos e impresos". *Minerva. Repositorio Institucional de la Universidad de Santiago de Compostela*, <http://hdl.handle.net/10347/10044> [20/05/2015].
- ____ (2014b). "Participar del secreto de la creación: los archivos de autor—El Legado Valle-Inclán Alsina". *El toro celeste* 9, 31-38, <http://www.eltorocelste.com/etc9/#20> [20-05-2015].

- _____. (2015). "El autógrafo de *Las Mujeres de Sálvora. Tragedia griega* (Legado Valle-Inclán Alsina)". *Anales de la Literatura Española Contemporánea / Anuario Valle-Inclán XIV. Homenaje a Luis T. González del Valle* 40.3, 235-262.
- SANTOS ZAS, M. y OLIVA, C. (2010). "Romance de Lobos: un proyecto dramático inédito". *Anales de Literatura Española Contemporánea / Anuario Valle-Inclán X*, 35.3, 57-109.
- SANTOS ZAS, M.; MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, F. y MASCATO REY, R. (ed.) (2014). "La creación y gestión del archivo digital valleincliniano: corpus manuscrito e impreso". En *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*, S. López Poza y N. Pena Sueiro (eds.), *Janus*, Anexo 1, 435-457, <http://www.janusdigital.es/anexos/contribucion.htm?id=39> [20-05-2015].
- SERRANO ALONSO, J. y JUAN BOLUFER, A. (1995). *Bibliografía general de Ramón del Valle-Inclán*. Santiago: Servizo de Publicacións da Universidade.
- VAUTHIER, B. y SANTOS ZAS, M. (e.p.). "La Media Noche visión estelar de un momento de guerra (1917) de Valle-Inclán. Génesis de un relato escrito desde la «vanguardia»". *Romanische Forschungen*.
- VÍLCHEZ RUIZ, C. (2015). "Análisis de las fuentes documentales de *La Lámpara Maravillosa* de Valle-Inclán a través de los autógrafos del Legado Valle-Inclán Alsina". *Anales de la Literatura Española Contemporánea / Anuario Valle-Inclán XIV. Homenaje a Luis T. González del Valle* 40.3, 323-347.

Recibido el 8 de octubre de 2015.

Aceptado el 30 de octubre de 2015.

ARTÍCULOS

HISTORIA ORAL, MEMORIA COLECTIVA Y COMUNIDAD EN EL TEATRO DEL MUNDO: EL CASO DEL TEATRO VERBATIM¹

ORAL HISTORY, COLECTIVE MEMORY AND COMMUNITY THEATRE: THE CASE OF VERBATIM THEATRE

Anxo ABUÍN GONZÁLEZ

Universidad de Santiago de Compostela

anxo.abuin@usc.es

Resumen: El teatro *verbatim*, que resurgió a partir del documental en Gran Bretaña, Estados Unidos o Australia durante los años 90 con una clara intención política, ha proliferado además por toda Europa incluso en los escenarios más comerciales, donde han conocido el éxito piezas como *Nuremberg* (1997), *The Colour of Justice* (1999), *Justifying War* (2003), *Bloody Sunday* (2005) y *Called to Account* (2007), de Richard Norton-Taylor; *Guantanamo* (2004), de Victoria Brittain y Gillian Slovo; *The Permanent Way* (2003) y *Stuff Happens* (2004), de David Hare, quizás el más reconocido entre todos estos dramaturgos; *Talking to Terrorists* (2005), de Robin Soans; *Gladiator Games* (2005), de Tanika Gupta; *Black Watch* (2006), de Gregory Burke; y *Frost/Nixon* (2006), de Peter Morgan. Las razones de este auténtico *boom* están por estudiar: la desconfianza en los gobiernos y en las versiones de los hechos transmitidas por los medios; la necesidad de acceder, mediante la palabra directamente ofrecida a un público, a los casos reales que se refieren a los momentos más relevantes de nuestra historia. Se presentan así materiales para el conocimiento del público esperando una respuesta activa por su parte o incluso su participación como co-creadores. En este sentido, el teatro *verbatim* se conecta también con la tradición de la “contemporary oral history”, como disciplina que se encarga de la grabación y transcripción de los relatos de los testigos de los acontecimientos históricos, que se constituye en la colección y archivo de los testimonios de las personas alrededor de sus experiencias. La existencia de una historia oral es especialmente relevante en el caso de los refugiados y de los inmigrantes obligados a abandonar sus territorios y a vagar en búsqueda de asilo, como se verá con el estudio de algunos casos concretos.

1 Con la colaboración del Proyecto “Narrativas cruzadas: hibridación, transmedia y performatividad en la era digital”. Referencia: FFI 2012-35296. Ministerio de Economía y Competitividad.

Abstract: *Verbatim* theatre, which reemerged from the documentary genre in Great Britain, the United States and Australia in the 1990s with a clear political intention, has also spread throughout Europe, even on the most commercial stages, where plays such as the following have been a success: *Nuremberg* (1997), *The Colour of Justice* (1999), *Justifying War* (2003), *Bloody Sunday* (2005) and *Called to Account* (2007), by Richard Norton-Taylor; *Guantanamo* (2004), by Victoria Brittain and Gillian Slovo; *The Permanent Way* (2003) and *Stuff Happens* (2004), by David Hare, perhaps the best known of these playwrights; *Talking to Terrorists* (2005), by Robin Soans; *Gladiator Games* (2005), by Tanika Gupta; *Black Watch* (2006), by Gregory Burke; and *Frost/Nixon* (2006), by Peter Morgan. The reasons for this veritable boom have yet to be studied: distrust in governments and in the versions of the facts transmitted by the media; the need to access directly, through words offered directly to the audience, the real cases that refer to the most relevant moments of our history. Materials are presented for the audience's knowledge, with the expectation of an active response on their part or even their participation as co-creators. In this sense, *verbatim* theatre also connects with the tradition of "contemporary oral history", as a discipline that takes on the recording and transcription of the accounts of witnesses of the historical events, which becomes the collection and the archive of the testimonies of the people around their experiences. The existence of an oral history is particularly relevant in the case of refugees or immigrants obliged to abandon their land and wander seeking asylum, as we will see with the analysis of certain concrete examples.

Palabras clave: *Verbatim* teatro. Autenticidad. Documental. Identidad. Refugiados. Memoria. Oralidad.

Key Words: *Verbatim* theatre. Authenticity. Documentary. Identity. Refugees. Memory. Orality.

1. EL TEATRO Y EL OTRO: YO HABLO

“Au théâtre, l'essentiel est l'Autre”, afirma el dramaturgo Daniel Meguisch (2006: 30). El tema del teatro es el enfrentamiento con el Otro, en un interminable juego de identidades tan atractivas como imprevistas, como sucede en la realidad, mejor que en la realidad. Nada hay más cierto que el escenario, añade Meguisch, el dispositivo donde todas y cada una de las verdades acaban por desvelarse. El teatro consistiría en volver manifiesto lo que está latente, en mostrar la alegría o el sufrimiento de un rostro que se oculta detrás de una máscara. El público podría ser también la representación de la humanidad entera, que debe acceder a los secretos a través de la acción dramática puesta en escena y del ejercicio de la palabra teatral, que se revive cada noche en un tiempo fugaz e inaprehensible, que proyecta el pasado hacia el futuro en el presente. La palabra es la escucha que habla para nosotros y, concluiría el director francés, nos descubre lo que está detrás de la cortina. La palabra es urgencia, porque, si es auténtica y necesaria, debe llegar a su destino con la velocidad de un cometa que ilumina el firmamento sobre nosotros.

El teatro es por tanto encuentro con el Otro en un espacio y tiempo determinados, *in vivo*, una experiencia «aurática» de copresencia, una propuesta de formación de subjetividades alternativas en contra de la homogeneización-trivialización de la realidad y del pensamiento en esta época de globalización, como dirían Jorge Dubatti (el “convivio” teatral) o, entre nosotros, José Sanchis Sinisterra. Ahí radica la especificidad de lo teatral. Este entendimiento del teatro como encuentro nos remite sin duda al trabajo abierto e interdisciplinar y a una filosofía ética que se basa en la categoría de la Otredad, y no sólo en la categoría del Yo, de Bajtín a Lévinas. Bajtín ya sustituía la monología de la identidad por la dialogía de la alteridad que pone ahora de evidencia las contradicciones de nuestro fin de siglo, pero también la voluntad incansable de compromiso con el Otro a través de la expresión verbal como vehículo de comunicación intersubjetiva. Dentro de los *géneros discursivos*, el teatro ocupa un lugar peculiar, pues su naturaleza se encuentra a medio camino entre lo simple y lo elaborado, lo primario y lo secundario en términos de Bajtín. El género teatral, entendido por supuesto en su vertiente espectacular, es especialmente dado a configurar un material oral primario según modelos preestablecidos. Pero el teatro no aspira tampoco a la reproducción literal de una palabra que fue escrita, sino que, siempre manteniéndose en los márgenes de lo efímero, sabe ajustarse a la situación de una oralidad que debe presentarse como naciente. En *Cuando la palabra se hace carne* (2003), Paolo Virno se acerca a una definición del teatro como “actividad sin obra”, como todas las acciones privadas de un objetivo extrínseco:

No apuntan a un producto perdurable, teniendo como único resultado su propio desarrollo. No construyen nuevos objetos, pero dan vida a un evento contingente e irrepetible [...]. Al finalizar el concierto o la representación teatral, no queda nada. La del pianista y la del actor es una actividad sin obra. O, si se prefiere, una actividad cuyo fin coincide por completo con la propia ejecución (2003: 42).

Al teatro le resulta indispensable la presencia de otros:

la lábil performance existe sólo si es vista o escuchada, por lo tanto, sólo en presencia de un "público". Ambas características están íntimamente correlacionadas: el virtuoso requiere de espectadores precisamente porque tras de sí no deja un objeto que permanezca dando vueltas por el mundo al concluir la ejecución. La actividad sin obra implica siempre, por motivos estructurales, la exposición del agente a la mirada y, tal vez, a las reacciones severas, de su prójimo (ibid.).

Como el lenguaje, el teatro se presenta como potencia actualizada a través de una puesta en escena, convertido en un acto material a través de su realización oral. Yo hablo, dice Óscar Cornago, se constituye en el "enunciado performativo absoluto, una acción que remite a sí misma, que se crea y se agota en el acto de su pronunciación [...]. Lo primero que alguien dice –hace– cuando habla es afirmarse a sí mismo, en un sentido físico, pero también social y político: yo hablo quiere decir *yo puedo hablar*" (2008: 102). He aquí la expresión del habla como potencia de actuación, íntimamente ligada a la presencia del Otro como condición de felicidad. Añadiríamos, volviendo a Virno: "el acto de romper el silencio es el *inicio de la revelación*. El mero pronunciamiento, de por sí privado de contenidos, procura sin embargo la máxima visibilidad a todo lo que el locutor dirá o hará: a sus relatos llenos de matices como también a sus gestos mudos" (2005: 56).

2. TEATRO, MEMORIA Y ORALIDAD

Desde la perspectiva de la oralidad, el teatro es también lugar de memoria, como veremos. La denominación *lieux de mémoire* fue acuñada por Pierre Nora (1989) definiéndola como "los restos" de una sabiduría espontánea o ritualizada por la que hay que organizar celebraciones, levantar "actas del pasado" (de los elogios fúnebres a los archivos) con el fin de iluminar la verdad a través del testimonio. El teatro ofrece una oportunidad insuperable de reestablecer la responsabilidad "memorial" en el sentido de Nora, que fue abandonada en beneficio de la conciencia más histórica o macrohistórica, y lo hace a través de una gran variedad de voces que emergen polifónicamente contra

el depósito pasivo y perezoso de los hechos. El teatro se constituye en un acto resistente de oralidad que restituye el pasado a la vez que fundamenta una estructura escénica que implica irremediabilmente al espectador en el presente. La memoria es el recuerdo pero también puede articularse como la invocación subjetiva e inmediata de un pasado vivido o imaginado. Por esa razón, la memoria siempre es mantenida por grupos que experimentaron los hechos desde una perspectiva afectiva y emotiva y que proceden a su actualización necesaria (Schweitzer, 2007). La memoria es siempre, como el teatro, un fenómeno colectivo, aunque sea psicológicamente vivida como individual, frente a la historia, que Nora define como una reconstrucción incompleta a partir de los rastros o huellas de lo que ya no existe. Y, como memoria, la oralidad constituye una nueva faceta del giro *hauntológico* propuesto por Jacques Derrida: el pasado se aparece y asedia (en fr. *hanter*, el verbo que define el modo de existir de los fantasmas) y vuelve siempre para estar con nosotros, y esta presencia inevitable obliga a escuchar al “fantasma”, a “entregarnos” a su voz. Ese es el duelo, que “consiste siempre en intentar ontologizar restos, en hacerlos presentes” (Derrida, 1998: 23).

El teatro, relacional y transitivo, ha de formar parte del conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico las interacciones humanas en un contexto social. Toda obra de arte produce un modelo de sociedad, que traspone el ámbito de lo real o que de algún modo proyecta hacia el futuro. Se trata de aceptar o de crear dispositivos que definan de algún modo nuevas relaciones sociales. La oralidad, que se manifiesta primariamente en el teatro, es sin duda uno de esos dispositivos, pero justo es decir que en las últimas décadas esta dimensión se ha visto transformada, por no decir exacerbada, desde la existencia de determinados modelos argumentativos, entre los que se incluye el teatro *verbatim*.

3. DEL TEATRO DOCUMENTAL AL TEATRO *VERBATIM*

Verbatim: adverbio latino, “palabra a palabra”, “al pie de la letra”. Podríamos definir el teatro *verbatim* como un tipo de ejercicio documental en la que los personajes repiten sin alterarlas lo más mínimo las palabras exactas de testigos de acontecimientos traumáticos, grabadas previamente en entrevistas magnetofónicas. El origen de esta forma de teatro documental o teatro de testimonio puede remontarse a los años 30 en Estados Unidos, cuando el programa federal Living Newspaper Project promovía la creación de espectáculos a partir de la lectura de los periódicos del día. Luego se añadiría la influencia de Bertolt Brecht, Augusto Boal o Joan Littlewood, representante del llamado “social documentary theatre” (Schweitzer, 2007: 15). El teatro documental de los 60, también llamado *theatre of fact*, no fue seguramente generoso en la calidad

de sus resultados, con excepciones tan notables en la tradición alemana como *El vicario* (*Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel*, 1963), de Rolf Hochhuth, que explicaba la complicidad del Vaticano en el Holocausto; *El caso Oppenheimer* (*In der Sache J. Robert Oppenheimer*, 1964), de Heinar Kipphardt, la historia del científico nuclear acusado de traición en Estados Unidos; o *La indagación* (*Die Ermittlung*, 1965), de Peter Weiss, la reconstrucción de los juicios de Frankfurt dramatizando los documentos existentes, que simplemente se ponían en escena, a la manera de los experimentos de Erwin Piscator, con la intención de hacer reflexionar al público sobre los efectos de la Shoah, un nuevo apocalipsis constituido de fragmentos de realidad, de informes *verbatim* reunidos en un *collage* escénico de cuatro horas y media (Favorini, 1994). Este modelo ha servido a otras experiencias más recientes, como las de la compañía ruandesa Groupov, dirigida por Dorcy Rugamba, cuando se enfrentaron al genocidio sucedido en su país en los 90: así nació *Rwanda 94*, pieza representada por toda Europa en el año 2000, un espectáculo proteico de siete horas de duración que ponía en escena el genocidio tutsi de 1994 por parte de los Hutus as an “attempt at symbolic reparation to the dead, for use by the living” (Biet, 1050; cf. Thompson, 2009: 80-110).

En rigor, el teatro *verbatim* se puso en circulación en los años 70, tras la popularización del *tape-recorder*, como una mera reproducción dramatizada de las palabras de los testigos. La expresión es atribuida al dramaturgo británico Clive Barker, pero es en un artículo pionero, “*Verbatim Theatre*”: Oral History and Documentary Techniques” (1987), de Derek Paget, donde aparece por primera vez. Paget consideraba como condición necesaria que existiera una transcripción real de las grabaciones, el único material del que dispondrían los actores, que habrían de conectar la palabra con su propia corporalidad en el transcurso de la performance. Los ejemplos citados se referían a experiencias muy variadas, que se aferraban muchas veces a los sucesos locales de una comunidad (el cierre de una fábrica, por ejemplo), protagonizadas por John Cheeseman, Chris Honer, Rony Robinson, David Thacker o Ron Rose, en la línea de las “radio ballads” de los 50, que culminarían en la pieza de Joan Littlewood *Oh What A Lovely War* (1963).

Pero el teatro *verbatim* resurgió con total plenitud en Gran Bretaña, Estados Unidos o Australia durante los 90 con una clara intención política (Anderson y Wilkinson, 2007; Taylor, 2011). En *Get Real: Documentary Theatre* (2009), los editores Alison Forsyth y Chris Megson rastrean su amplia variedad de estilos, las ideas clave (oralidad, cuerpo, archivo, memoria, autobiografía, identidad nacional...) y los modos de intervención que practica, dibujando un mapa que incluye además Canadá o Sudáfrica. El teatro *verbatim* ha proliferado además por toda Europa incluso en los escenarios más comerciales, donde han conocido el éxito piezas como *Nuremberg* (1997), *The Colour of Justice* (1999), *Justifying War* (2003), *Bloody Sunday* (2005) y *Called to Account* (2007), de Richard Norton-Taylor; *Guantanamo* (2004), de Victoria Brittain y Gillian Slovo; *The Permanent*

Way (2003) y *Stuff Happens* (2004), de David Hare, quizás el más reconocido entre todos estos dramaturgos; *Talking to Terrorists* (2005), de Robin Soans; *Gladiator Games* (2005), de Tanika Gupta; *Black Watch* (2006), de Gregory Burke; y *Frost/Nixon* (2006), de Peter Morgan. Las razones de este auténtico *boom* están por estudiar: la desconfianza en los gobiernos y las administraciones públicas; y en las versiones de los hechos transmitidas por los medios; la necesidad de acceder, mediante la palabra ofrecida directamente a un público, a los casos reales que se refieren a los momentos más relevantes de nuestra historia.

4. VARIACIONES DEL TEATRO *VERBATIM*

Si, inicialmente, los materiales previos estaban grabados, hoy en día el teatro *verbatim* trabaja con materiales más diversos, como en *My Name is Rachel Corrie* (2005), del actor Alan Rickman y la periodista Katharine Viner, basado en diarios, anotaciones, correos electrónicos, testimonios grabados en vídeo y diversos elementos inventados alrededor de la figura de una joven americana que fue aplastada por un *bulldozer* de la Israeli Defense Force (IDF), cuando quería impedir la destrucción de una casa palestina. Con todo, la expresión “teatro *verbatim*” siempre ha querido enfatizar su dimensión más puramente oralizada, la idea de que accedemos a una historia “palabra a palabra”, reproduciendo los testimonios auténticos de quienes participaron en los acontecimientos. Véase por ejemplo, la importancia concedida a los testigos en la serie de piezas de Richard Norton-Taylor rotuladas como ‘tribunal plays’, todas ellas dirigidas por Nicholas Kent para el Tricycle Theatre, una profunda denuncia de los mecanismos de la justicia británica. *The Colour of Justice* se presentaba por ejemplo como un informe sobre el asesinato policial de Stephen Lawrence en los suburbios londinenses, un crimen racista que quedó sin resolver y que se cuenta a partir de la transcripción respetuosa de las once mil páginas del proceso, reducidas finalmente a un centenar. *Guantanamo* ponía en escena las historias de los cinco detenidos británicos en la base militar de Cuba, a partir de entrevistas realizadas entre marzo y abril de 2004 y de otros materiales como cartas o las intervenciones públicas de personajes como Donald Rumsfeld o Jack Straw.

Las variaciones del teatro *verbatim* son notables. Las piezas de David Hare, por ejemplo *The Permanent Way*, en donde se argumentan los terribles efectos de la privatización del ferrocarril en Gran Bretaña, que culminaron en el accidente de Hatfield, se ofrecía como material documental, especialmente entrevistas (realizadas previamente por los nueve actores de Out of Joint Company), que no ha sido integrado en una historia ficcional propiamente dicha, seguramente bajo la influencia del *performance art* de raíz más autobiográfica. En *Stuff Happens* se recreaban los prolegómenos de la invasión del Irak de Saddam Hussein por las tropas de la coalición encabezada por George Bush y Tony

Blair, a los que acompañaban otros personajes de primer nivel internacional, como Dominique de Villepin o Koffi Annan, enfrentados sin reparo a las víctimas anónimas de sus decisiones. En la nota de autor que acompaña la edición de 2004, Hare definió la obra como una pieza histórica creada a partir de materiales autenticados por múltiples fuentes, tanto privadas como públicas, declaraciones reales de los testigos, presentadas presuntamente sin manipulación alguna, sin actuar tampoco sobre las características lingüísticas particulares de cada una de las intervenciones. La narración *verbatim* puede definirse como un dispositivo muy básico. Se trata de recoger el testimonio de algunas personas y reproducirlo en una sala para crear algún tipo de reacción de orden político. Se presentan materiales para el conocimiento del público esperando una respuesta activa por su parte o incluso su participación como co-creadores. En ese sentido, el teatro *verbatim* requiere de una atención especial, pues el espectador se muestra como parte del universo que está siendo exhibido como "Historia oral". Pero críticos como Stephen Bottoms (2006) han criticado a Hare por no reconocer las dosis de manipulación y retórica que se combinan en sus obras hasta crean un discurso absolutamente "authoritative" desde una perspectiva política, en lo que Philip Auslander calificaría, refiriéndose a los espectáculos musicales en directo, como "inauthentic authenticity" (1999: 90-91).

Out of Joint Theatre Company, dirigida por Max Stafford-Clark, responsable de algunos de los mejores montajes de textos de David Hare, trabaja de diferente modo, pues, además de realizar grabaciones, los actores entran en contacto con los testigos e improvisan en los ensayos a partir de sus palabras, de una forma más abierta y libre. Existe también el llamado "recorded delivery *verbatim* theatre" o "headphone *verbatim*", representado por la compañía de Alecky Blythe, modalidad en la que se reproducen directamente las grabaciones en escena a través de unos actores que llevan puestos unos auriculares, de manera que se pretende recoger no sólo el vocabulario y la sintaxis del lenguaje de la persona en cuestión sino también su tonalidad, sus giros fonéticos o los ruidos corporales (soplidos, toses, tics), como en *Come Out Eli* (2003), *All the Right People Come Here* (2005), *Cruising* (2006) o *The Girlfriend Experience* (2007). Blythe, que define sus piezas como "caleidoscopio de historias" (en Hammond y Steward, eds., 2008: 95), también ha creado el "musical *verbatim*" o la "comedia musical *verbatim*", que añade música a una especie de recitado, como en *London Road*, obra sobre el asesinato de cinco prostitutas en un barrio de Ipswich (2011; cf. Taylor, 2013). Para ella, *autenticidad* es la palabra clave, pues sus espectáculos derivan "from the exact reproduction of recorded sound (and not just language) that is channelled and embodied from documentary source material through the actors to the audience" (Taylor, 2013: 369). La autenticidad se corresponde con el respeto al material primario y por la imitación absolutamente precisa de los actores en escena:

Actors would have done training in voice work [...] they know about how to use their mouths to make sounds. [...] As they copy the voice more precisely they have to put their faces into the shape that is actually how the person's face is, because in order to make that sound... they become them physically by becoming them vocally (en Taylor, 2013: 370-371).

Una última modalidad, más extrema y arriesgada, la elegida por la compañía Quarantine, dirigida por Richard Gregory y Renny O'Shea, consiste en poner a los propios protagonistas en escena para que allí nos abran las puertas de su experiencia más cotidiana. Los chicos de *White Trash* (2004) juegan una partida de billar, la familia de *Butterfly* (2004) nos invita a una particular fiesta o los personajes homónimos de *Susan y Darren* (2006) bailan mientras degustamos los sandwiches con los que han obsequiado al público. En estos casos nos acercamos al modelo del *non-acting*, pues "the performers are themselves; they are not portraying characters. They are in the theatre, not in some imaginary or represented place. What they say is certainly true" (Kirby, 2007: 43). En la misma línea, pero ya fuera de lo puramente *verbatim*, de trabajo podríamos situar otras compañías, como el colectivo alemán Rimini Protokoll y sus exploraciones documentales en ámbitos muy cotidianos: en *Call Cutta in a Box* (2008, Premio Ars Electronica 09 en la categoría Arte interactivo) los "expertos" son operadores telefónicos que llaman a los espectadores, situados en una habitación individual, para explicarles sus experiencias personales en la India. Sitúese en esa misma línea de trabajo a la serbia Sanja Mitrovic y sus "*docu-tales*"; como *Will you ever be happy again?* (2008), que pone en juego narrativas personales sobre los valores *bueno-malo* o *víctima-verdugo* en el contexto de unas Alemania y Serbia en guerra; o *A short history of crying* (2010), una "stand-up tragedy" sobre la manifestación de las emociones en relación a la clase o al género.

Los espectáculos de éxito han sido frecuentes también en Estados Unidos (Fernández Morales, 2002), como lo demuestra el impacto de *The Laramie Project* (2000), pieza sobre el asesinato homofóbico de Matthew Sephard en un pueblo de Wyoming, o, sobre todo, la trayectoria hipernaturalista de Anna Deavere Smith (Forsyth, 2009), especializada en escenificar el trauma de algunas experiencias autobiográficas, en lo que algunos han llamado la creación de una post-memoria (memorias que permanecen vivas en el presente después de pasar de generación en generación, según la definición de Marianne Hirsch), especialmente en piezas como *Fires in the Mirror* (sobre los disturbios raciales de Crown Heights, Nueva York, en 1991), compuesta por veinticinco monólogos, o *Twilight: Los Angeles*, cuya autora describe como "the search for the character of Los Angeles in the wake of the initial Rodney King verdict" ("*Twilight Los Angeles: The Shades of Loss*")

en 1992²; Emily Mann, autora multipremiada por un teatro documental que transcribe las entrevistas con los protagonistas de los sucesos, como en *Execution of Justice* (1986); o *The Exonerated* (2002), de Jessica Blank y Erik Jensen, compuesto de fragmentos de entrevistas, cartas, transcripciones varias, archivos, grabaciones públicas alrededor de la vida de seis personas condenadas al Corredor de la Muerte por crímenes que no cometieron: "Moving between first-person monologues and scenes set in courtrooms and prisons, the six interwoven stories paint a picture of an American criminal justice system gone horribly wrong and of six brave souls who persevered to survive it" (<http://www.theexonerated.com/>)³. En *Still Life* (1982) Emily Mann da voz a tres personajes que hablan de la Guerra de Vietnam desde muy diferentes puntos de vista (Fernández Morales, 2002), basados en tres personas reales a quienes Mann entrevistó en Minnesota durante el verano de 1978. La apelación a los sentimientos del público es un recurso muy utilizado en esta pieza, en diálogo con los actores, o como cuando el veterano Mark muestra imágenes patéticas del conflicto:

These are some pictures of more or less dead bodies and things. (*He snaps on pictures of mass graves, people half blown apart, gruesome pictures of this particular war.*) I don't know if you want to see them. (*Five slides. Last picture comes on of a man, eyes towards us, the bones of his arm exposed, the flesh torn, eaten away. It is too horrible to look at. Mark looks at the audience, or hears them*) Oh, Jesus. Yeah... We have to be patient with each other (1982: 80).

Mann busca, como ha señalado Fernández Morales, "una forma efectiva de concienciación y de educación, extrapolable a otro tipo de temáticas igualmente polémicas y dolorosas (2002: 6).

2 Smith realizó entrevistas con docenas de personas, antes de convertirlas en monólogos: "*Twilight* is a document of what I, as an actress, heard in Los Angeles. In creating a 'social drama,' I am not proposing a specific solution to social problems. I turn that over to activists, scholars, legislators, and most importantly, to you, the audience" ("*Twilight Los Angeles: The Shades of Loss*"). David Savran define *Fire in the Mirror* en los siguientes términos: "Having interviewed most of the principals (and many others) whose opinions and points of view both dispute the chain of events and illuminate what is at stake in Crown Heights, she lets these contestants, in effect, sit down and talk with each other for the first time. By focusing on the deployment of language by each of her subjects – the avowals, evasions and circumlocutions – she holds a mirror up to the persons and the events, foregrounding the powerful, and indeed tragic, emotions produced in all those affected by the double homicide and the relationship between these emotions and the uneasy coexistence of two radically dissimilar cultures on the same streets" (1999: 238-239). Véase Jay (2007).

3 *The Exonerated* fue dirigida en Los Angeles por Tim Robbins, se representó en Broadway seiscientos veces bajo la dirección de Bob Balaban y giró por Estados Unidos durante veintisiete semanas.

5. NARRATIVAS PERSONALES E HISTORIA ORAL

Estamos en el terreno de las narrativas personales, aquellas que Frederick Corey define como “one way of disturbing the master narrative, and through the performative dimensions of the personal narrative, the individual is able to disrupt –and, dare I say *rewrite*– the master narrative” (1998: 250). Frente a la historia normativa (pública y hegemónica), estas narraciones contadas por sus protagonistas, aunque sea por voz prestada, generan nuevos significados, desafían las actitudes y creencias dominantes y abren nuevas vías de integración social. La historia oral se convierte así en *living history* (Pollock, 2005), un proceso transformacional que traslada los acontecimientos recordados a memoria corporeizada, a una *performance* que libera y transforma a quienes la practican y a quienes la escuchan, contrastando lo que fue, lo que pudo ser, lo que debería haber sido. Se trata de alcanzar “the utopian performative”, tal y como lo define Jill Dolan:

I go to theatre and performance to hear stories that order, for a moment, my incoherent longings, that engage the complexity of personal and cultural relationships and that critique the assumptions of a social system I find sorely lacking (2001: 456).

Para conseguir este efecto, la oralidad se vuelve la mejor estrategia para envolver a los espectadores en un contexto de seducción y extrañamiento, de cuestionamiento de lo establecido, de reflexión sobre su responsabilidad en el mundo (Graham, 2009).

Por otra parte, el teatro *verbatim* se une desde sus orígenes al *community theatre* en el deseo de incorporar a sus estrategias la defensa de la cultura oral y en la puesta en marcha de procesos que suponen la implicación de un colectivo que a veces está amenazado. Incluso en el caso de una artista tan singular como Anna Deavere Smith ese objetivo es muy claro:

I actually tried to heighten the sense of inclusion for everybody by using the pronouns “us” and “we” in relation to everybody. I address the text like a poem. I work on “us” and “we” whenever anybody, regardless of race, says them. I don’t want to confront the audience or make them feel that it’s you and me. My experience of the interviews I included was that there was an “us” before I left (cit. en Martin y Schechner, 2007: 337).

El trabajo de Smith alcanza ese sentido de inclusión, por ejemplo en *Fires in the Mirror*, una pieza sobre el antisemitismo, no a través del ejercicio de *acting* sino, como señala Richard Schechner, *incorporating*, esto es, a la manera de los ritualistas, a través

de una mimesis profunda que de aleja del fingimiento y experimenta con la idea de apertura al Otro, de posesión por el Otro, recreada a partir de estructuras multiétnicas y multivocales (la adaptación muy marcada del lenguaje a los gestos de cada personaje) y acronológicas (Jay, 2007). En *Twilight*, parte del proyecto “On the Road: A Search for American Character”, iniciado en 1983, entrevista a doscientas personas para crear un texto que se abre hacia el público, como subraya uno de los personajes, Homi Bhabha, en la intervención que da título a la obra: “We have to interpret more in/ twilight,/ we have to make ourselves/part of the act,/ we have to interpret,/ we have to project more./ But also the thing itself/ in twilight/ challenges us/ to/ be aware of how we are projecting on the event itself./ We are part of/producing the event” (233). La historia es en cierto modo subjetiva, una construcción variable según quien la realice, desde el punto de vista de su vivencia (recordada) particular. Incluso teniendo las imágenes del acontecimiento (como en este caso, el vídeo de la agresión a Rodney King), no es suficiente, como señala Josie Morales, una mujer testigo, porque el vídeo “no te lo dice todo” (67-68; Bernstein, 2000). La obra de Smith fue nominada al Pulitzer, pero su candidatura fue desestimada por considerarse que no se trataba de un texto ficcional⁴.

6. DEL VERBATIM AL TEATRO COMUNITARIO

Tal y como ha indicado Eugene van Erven, “community theatre yields grass roots performances in which the participating community residents themselves perform and during the creative process of which they have substantial input” (2001: 2). Cada comunidad tiene su propia historia que debe ser contada. En *Local Acts*, Jan Cohen-Cruz subraya cómo “the source of community-based performance is not the singular artist but a ‘community’ constituted by virtue of a shared primary identity based in place, ethnicity, class, race, sexual preference, profession, circumstances, or political orientation” (2005: 2). En su resistencia a la macdonaldización del teatro, este tipo de prácticas se ancla en historias orales como una forma de *contrahistoria* que ponga en cuestión los relatos oficiales, que invierta el papel de los villanos y de los héroes. Como *devised theatre* o creación colectiva, el *community theatre* rehúye el texto preestablecido o la existencia de un guión al que seguir para experimentar en el ámbito de la improvisación y del juego. Las teorías de Augusto Boal, sobre el Teatro de los Oprimidos, una adaptación de la Pedagogía de los Oprimidos de Paulo Freire, sirvieron de guía para estas experiencias. Se trataba de comprometer al público en la discusión acerca de su rol social y de sus

4 En *Let Me Down Easy* (2008) Smith se enfrenta a los testimonios de enfermos terminales a los que da la espalda el sistema médico norteamericano, “allowing a hopeful dialogue of difference that may lead to a more compassionate sense of common humanity” (Dolan, 2005: 68).

deseos de cambio político o de movilización. En el llamado *teatro fórum* (Boal, 2008: 117), el último grado de su propuesta teatral, cada persona oprimida cuenta su historia particular ante un público que se identifica con esas situaciones y que no tardará en convertirse en *espect-actor*, tomando el papel de protagonista y proponiendo soluciones a los problemas planteados. Boal describe este proceso con claridad:

Los participantes que intervengan tienen obligatoriamente que continuar las acciones físicas de los actores que son sustituidos; no se les permite que, simplemente, entren en escena y se pongan a hablar y hablar y hablar: tienen que continuar el mismo trabajo o las mismas actividades de los actores que estaban en su lugar. La actividad teatral debe seguir igual, en escena. Uno puede proponer cualquier solución, pero en escena, trabajando, actuando, haciendo cosas, y no desde la comodidad de su butaca. Muchas veces, uno es muy revolucionario cuando en un foro pronostica y sugiere actos revolucionarios y heroicos; en cambio a menudo advierte que las cosas no son tan fáciles cuando tiene él mismo que practicar lo que sugiere (2009: 43).

El personaje del “comodín” moderará el consiguiente debate preguntándose: “Can anyone imagine anything the protagonist might do to ameliorate the situation?” (Cohen-Cruz, 2005: 137-140; Boal, 2008: 154-168). Si la respuesta es positiva (siempre lo es), la escena se interpreta de nuevo acompañada de los comentarios de los asistentes, que interrumpen el transcurso de la representación para introducir sus opiniones o para incorporar posibles acciones improvisadas a favor de la justicia, que ayuden a emprender la lucha contra los dominadores o la ideología dominante. La historia traumática de cada persona deja de ser única o estrictamente personal para convertirse en una fracción de un destino común, en un testimonio que revela en el ritual del teatro todo su poder al ser acogido por la comunidad como parte sustancial de una indestructible memoria colectiva. El teatro sirve así al noble propósito de la *communitas*, configurando un contexto intersubjetivo y compartido por los miembros de la audiencia.

7. ORALIDAD Y RESISTENCIA

El teatro se convierte en un acto político de compromiso con el Otro, de búsqueda de la verdad y del conocimiento, de resistencia ante la imparable colonización de las pantallas o los medios a través de la palabra: “No word can just drop out of my mouth when I am on stage; each one has to be potent”, señala Anne Deavere Smith (en Weber, 2006: 126), poderosa para crear una escucha reflexiva, la condición necesaria de un teatro auténtico y vivo en una cultura saturada por los medios. Hay algo de vuelta al punto de partida en esta reivindicación de la oralidad en el teatro, en este trabajo de depuración

estilística que pone en marcha el teatro *verbatim* como en un intento de alcanzar un lenguaje desprovisto de su contaminación mediática o una epifanía del presente, que desvela por fin su verdadera cara ante nosotros.

Las formas del teatro documental, a las que a veces se puede reprochar su evidente didacticismo, se mueven en la tensión global/local en lo que afecta al desarrollo y alcance de las historias contadas, celebrando además el protagonismo de grupos y comunidades marginadas, a las que se da voz (Paget, 2009: 224). El medio *aural* se refiere por tanto no sólo a las voces de los actores, que actúan como “real-life originals”, sino también a las de los verdaderos participantes en el evento, que en ocasiones complementan las intervenciones escénicas. En su conocido trabajo sobre teatro documental, que introducía un monográfico de *The Drama Review*, Carol Martin (2006: 12-13) diferenciaba seis funciones en el teatro documental: la crítica a la justicia (de ahí la continua presencia de salas de juicio), la reconstrucción del evento, la implicación autobiográfica en el relato de experiencias de dolor o daño, que catalizan las reacciones del público y aspiran a provocar una especie de solidaridad social, cuando no un marcado activismo; el cuestionamiento de la separación entre documento y ficción y la introducción del teatro en el ámbito de la cultura oral. Los participantes en teatro *verbatim* están particularmente preocupados por los idiomas locales, por los tics individuales o por las marcas lingüísticas que singularizan a los testigos y deben respetarse escrupulosamente en las transcripciones. Pero la inscripción de lo oral alcanza a todas las vertientes del hecho teatral, tanto a lo fenomenológico como a lo semiótico, tal y como se puede observar en el siguiente cuadro, propuesto por David Grant (2009: 65):

O R A L I T Y	PREDOMINANT ASSOCIATIONS		L I T E R A C Y
	EAR	EYE	
	PHENOMENOLOGY	SEMIOTICS	
	ACTION	WRITER	
	PERFORMER	CHARACTER	
	EMBODIMENT	TEXT	
	INTERIORITY	EXTERIORITY	
	PHONETIC	LEXICAL	
	LORE	LAW	

La perspectiva fenomenológica no alcanza el nivel interpretativo de la semiótica y se mantiene en la percepción y el reconocimiento de los fenómenos de la experiencia de la realidad circundante, en donde nos las vemos con personas más que con personajes. El ojo sólo alcanza la exterioridad de la imagen, mientras que el oído absorbe las

vibraciones interiores y fonéticas de la voz. Todo el peso recae en una acción llevada a cabo por personas próximas a lo real, con un habla específica que se quiere respetar. La dimensión oral de este tipo de teatro da relevancia a la irregularidad radical de lo real frente a la oralidad "ficticia", pues se acentúan las disfunciones y se opta por un discurso más fragmentario y repetitivo, discontinuo y multilineal, absolutamente performativo, *deconstructivo* en el sentido que da Auslander (1997) al término. Las piezas *verbatim* pueden incluir en su seno la propia situación comunicativa de la que parten, como en *The Laramie Project*, pieza en la que el proceso de escritura y puesta en escena se entremezcla con las intervenciones de los testigos:

ANDY PARIS: Moisés called saying he had an idea for his next theater Project. But there was a somberness to his voice, so I asked what it was all about and he told me he wanted to do a piece about what's happening in Wyoming.

NARRATOR: Stephen Belber:

STEPHEN BELBER: Leigh told me the company was thinking of going out to Laramie to conduct interviews and that they wanted me to come. But I'm hesitant. I have no real interest in prying into a town's unraveling.

Las 'condiciones de habla' se reflejan en la interpelación al entrevistador, invisible para el público, como una marca de veracidad que ancla el relato en el plano de la realidad, como en este ejemplo de *The Permanent Way*:

I can't imagine why you want to write a play about the railways. It's an incredibly boring subject. I'm sure, as you say, there are a lot of people eager to talk, but are they actually the kind of people you want to talk to? People who want to talk about railways are by definition nerds. If there's a play in there I'm amazed (Hare, 2003: 10).

O en este otro:

David, I would like to see a drama of people who make things work. If Hatfield is in a play, I'd like it to be mentioned as a town of determined people. The town will regenerate and rebuild and rise up out of all this (Hare, 2003: 57-58).

Nunca vemos al David mencionado por el Vicario de Hatfield, aunque lo intuimos como un participante silencioso, como ha señalado Deirdre Heddon (2007: 131), controlando todo el proceso. Todo ello supone la privilegización de la palabra hablada, de los aspectos enunciativos del discurso oral, el deseo de conservar la literalidad de cada intervención, pues sólo así el testimonio mantendrá su veracidad/autenticidad, en un ejercicio de pura yuxtaposición de turnos de palabra.

8. HISTORIA ORAL: LA PRESENCIA DE LOS REFUGIADOS

En este sentido, el teatro *verbatim* se conecta decididamente con la tradición de la “contemporary oral history”, como disciplina que se encarga de la grabación y transcripción de los relatos de los testigos de los acontecimientos históricos, que se constituye en la colección y archivo de los testimonios de las personas alrededor de sus experiencias. La existencia de una historia oral es especialmente relevante en el caso de los refugiados y de los inmigrantes obligados a abandonar sus territorios y a desplazarse penosamente en búsqueda de asilo. Muchas compañías se rebelan contra la negativa de los estados a aceptar refugiados, a considerar sus peticiones de ayuda de acuerdo con los principios de justicia (el *ius migrandi*), a tratarlos con la debida humanidad, manteniéndolos en condiciones de indigencia, miedo, hostigamiento o maltrato. Ése es el tema de trabajos dramáticos de gran interés, como los realizados por Banner Theatre, una de las *community theatre companies* más estables en Gran Bretaña, con casi treinta y cinco años de trabajo con los sindicatos y los grupos más marginalizados. Banner Theatre usa una combinación de teatro, música, canción y grabaciones de testimonios en video y audio para crear un teatro basado en la vida real de las comunidades más silenciadas. Puede contrastarse asimismo el proyecto *Exodus Greater Manchester Refugee Arts Partnership*, un programa de tres años lanzado en marzo de 2005 que implica el archivo de los testimonios de refugiados o de *asylum seekers*. Entre noviembre y diciembre de 2006, durante tres semanas se mostraron hasta veinte producciones en Manchester con el título de *Exodus Onstage*, entre ellas *Crocodile Seeking Refuge*, de Sonja Linden, obra que se basaba en las vidas reales de cinco demandadores de asilo.

También podríamos citar *I've got something to show you*, pieza de escritura colectiva en un prólogo y siete escenas que relata el malhadado destino de Esrafil Tajaroghi, refugiado iraní que se quemó vivo a los veintisiete años en las oficinas de Refugee Action de Manchester en 1993, tras habersele negado el asilo en Gran Bretaña (Jeffers, 2009). Las últimas palabras del protagonista, que dan título a la pieza, dan fe de la necesidad de transmitir el mensaje, de luchar contra el olvido de la injusticia:

I was leaning over the desk as I was confronted by him. He said to me “I've got something to show you” and I said “What is it?” expecting him to produce a letter or other documentation. At this Esrafil lit the left side of his vest top. It is only at this point that I noticed the spark in his hand. The vest went up in flames immediately and engulfed him from his groin area up to his head. The flames were so intense I could feel the heat and I could not see his head for the fire. He was screaming and people in

the waiting area were shouting and screaming. It sounded like he said "Oh my god"
(relato del Refugee Action Worker 3, escena sexta).

La obra combina los documentos recuperados y los fragmentos poéticos, con la intención de romper con la 'anestesia cultural' que rodea el tema de los refugiados, caracterizados socialmente como usurpadores y expulsados hacia la más absoluta invisibilidad. El tema de la desterritorialización de los refugiados, enfrentados a todo tipo de trabas políticas, legales y sociales, condenados a una espera sin fin, se reencuentra en piezas como la de Mireille Astore *Tampa* (2003), una *performance* que tuvo lugar en Sydney y que mostraba a los refugiados enjaulados durante ocho horas diarias en una reproducción a escala del carguero noruego que salvó a cuatrocientos treinta y cuatro indonesios en las costas australianas.

Las piezas sobre el tema de los refugiados (como en general el teatro *verbatim*) remite a la noción levinasiana de alteridad y de encuentro, que hacen referencia a la responsabilidad absoluta que tiene todo sujeto por el otro, una responsabilidad obligatoria e inexcusable; el otro con rostro, con particularidad, que es diferente y único, que no se puede invisibilizar; el otro como mirada, reconocimiento, deseo de proximidad; el encuentro como acogida y hospitalidad, como nuevo y abierto humanismo (Lévinas, 1974; Begrich, 2007), según aquella frase de *Los hermanos Karamazov*, que Lévinas no se cansaba de citar: "cada uno de nosotros es culpable ante todos por todo y yo más que todos los demás".

El número creciente de piezas sobre el asilo, como han señalado Helen Gilbert y Jacqueline Lo (2009: 191), despliega fórmulas muy diversas (dramas ficcionales, monólogos autobiográficos, *agit-prop performances*...), pero lo más común es que estas piezas tomen como punto de partida el texto *verbatim* construido con los documentos que rodean la experiencia de los refugiados, desde cartas o entrevistas hasta la misma propaganda gubernamental: "Presenting the 'back-stories' behind individual requests for asylum, they variously describe experiences of persecution, torture and subjugation, along with the emotional anguish of being forced into exile" (Gilbert y Lo, 2009: 191).

En la escena europea no es escasa la presencia de este tema, como muy bien puede verse en el espectáculo del Théâtre du Soleil *Le Dernier caravansérail (Odyssees)* (The Last Halting Sitek, 1993; cf. Gilbert y Lo, 2009: 205-206; Singleton, 2010). Aun respetando los valores sensoriales de la compañía, que podríamos calificar como interculturales u orientalistas (Miller, 2007: 58), con una visualidad colorista muy marcada, la naturaleza narrativa del espectáculo se asienta en la inmediatez del momento del encuentro y en una dimensión absolutamente dialógica, por la que "chaque personnage contient tous les autres" (en Féral, 1995: 17). A ello se añade la defensa de un *communautarisme* que enlaza con el pensamiento ilustrado en la defensa del principio fundamental de

la igualdad entre los hombres y las mujeres del mundo, en este caso frente a las leyes discriminatorias de inmigración aprobadas por el ministro conservador Charles Pasqua:

J'ai eu envie de voir en scène les odyssees terribles de ces hommes et de ces femmes qui errent sur la planète. Sauf que ces Ulysse-là ne reviennent pas dans leur pays, ils le fuient pour un endroit où vivre. Ils traversent des forêts pleines de loups, de fleuves en crue, ils se font détrouser. Ils s'aiment, ils se séparent (Mnouchkine, 2005: 62).

Con ese fin la directora inició una serie de grabaciones de entrevistas, alrededor de una cincuentena, a los refugiados en Sangatte y en otros campos de Australia e Indonesia. El material *verbatim* manejado por Mnouchkine parte de una concepción del personaje como *porteur du récit* para convertir a la audiencia en testigo directo de una realidad cotidiana muy alejada de las comodidades europeas, la de los campos de refugiados en los que se agolpan miles de personas, en condiciones degradantes de extrema precariedad. La pieza está compuesta por acumulación de "narraciones de vida" leídas, fragmentos de cartas o entrevistas también proyectadas en escena, extractos de filmes, intermedios musicales y secuencias improvisadas. Todo en ella gira alrededor del triste destino, imprevisible y caótico, de esos exiliados que se desplazan lenta pero permanentemente, también alrededor de la soledad terrible de estas existencias:

C'était mon premier voyage, et c'était un long voyage.

Tout était nouveau à mes yeux, et quelque peu terrifiant.

Car j'étais seul, j'étais un enfant.

Je n'avais en ma compagnie aucun membre de ma famille, je n'avais aucun ami qui me donne du coeur.

Tout était halètement (relato de Mansour, refugiado afgano).

Los protagonistas de *Le Dernier caravansérail (Odyssees)* son "ceux que l'on nomme réfugiés, clandestins, migrants, et qui, entre eux, s'appellent plus noblement les voyageurs"⁵. Con ellos se crea una suerte de *forma-trayecto* que encadena tiempos y espacios a través de un imaginario marcadamente nómada. Las dos partes, *Le Fleuve cruel* y *Origines et destins*, se desarrollan fundamentalmente en los países que los refugiados abandonan (Irán, Afganistán o Iraq) y en los lugares de espera, como Sangatte, el centro puesto en funcionamiento por la Cruz Roja en septiembre de 1999, en donde se aguarda el paso a Inglaterra. Estos espacios están impregnados del espíritu mítico de la epopeya

5 Nota de Ariane Mnouchkine para el filme sobre el espectáculo, rodado en mayo de 2005 en la célebre Cartoucherie.

y a veces por una heroicidad sombría. La primera parte es el comienzo del largo viaje y comienza con los personajes que atraviesan un río, arriesgando sus vidas, una frontera entre dos territorios de Asia central, que separa también las familias y las etnias. La segunda parte, *Origines et destins*, se abre con el mismo grado de espectacularidad, con una escena inspirada en el caso del Tampa, el carguero noruego que recogió en el mar a cuatrocientos treinta y tres refugiados para conducirlos hasta Nueva Zelanda. La frontera está ahora en el mar, la tierra de nadie, el lugar del abandono. Luego vienen las infinitas historias contadas en la enfermería de Sangatte, en la caravana donde Timour y Claudia organizan su tráfico miserable, la casa iraní, el cine de Afganistán, el taller en Inglaterra, la plaza de Kabul, las cabinas telefónicas en cualquier lugar del mundo... Las escenas que se desarrollan en el Eurotúnel, mostrando cómo la gente desesperada intenta colarse para acceder a un tren en marcha, son especialmente significativas para conocer las pesadumbres de los refugiados, y crean en los espectadores cierta ansiedad por el reconocimiento de una implicación efectiva en la suerte de estos seres desesperados (Graham, 2009: 116-138). Espectáculo coral y polifónico, *Le Dernier caravansérail* nos enfrenta a la actualidad a través de la simultaneidad de distintos tiempos presentes, creando una sensación de ucronía gigantestca para el espectador, que rememora un pasado perdido y nebuloso, la belleza amarga de otros tiempos que no volverán.

El teatro intercultural de Mnouchkine pone en escena el deseo de formas alternativas de ciudadanía, basadas en la idea de lo híbrido y de la mezcla, en la de encuentro e intercambio (Singleton, 2010). En muchos casos, se aspira a lo transcultural y se insiste en la posibilidad de alcanzar un teatro de raíces universales, que simplemente dé cuenta de la condición humana, desechando todo localismo, pensando más en lo común que en lo diferencial. En el acercamiento al teatro intercultural, entra en juego la oposición entre el principio de la unidad de la humanidad y el principio del relativismo cultural, que entiende que cada cultura se ordena según una lógica particular, sólo a partir de la cual habrá de ser valorada (Agiman, 2004). No basta con incluir acentos extranjeros o con mostrar la atracción esteticista por el Otro. Un teatro verdaderamente intercultural debe crear una relación crítica y dialógica con la identidad ajena, que ha de modificar la propia; promover el diálogo y el intercambio, estimular el cuestionamiento (el desbordamiento enriquecedor) no sólo de las fronteras geográficas sino también socioculturales.

9. CONCLUSIONES: ALGUNOS ASPECTOS ÉTICOS

El teatro *verbatim* pone en escena permanentemente el poder de la palabra, pero queda por ver, según cada caso, cuáles son las implicaciones éticas de trabajar con ese tipo de materiales: ¿hasta qué punto se puede desposeer a un testigo de su voz para poner sus palabras en boca de otro?, ¿mantienen esos testigos el poder de decidir

sobre lo que se muestra en escena?, ¿cuál es el papel del autor y del director en todo el proceso?, ¿cómo podemos saber en qué grado se respeta la palabra del Otro? El problema, como en cualquier otro modo de expresión documental, es la tensión entre lo real y la representación, ya presente en aquella célebre fórmula de Peter Weiss: contenido inalterado, forma editada. En *Introduction to documentary* (2001), Nichols defiende que el documental cinematográfico es una forma retórica, argumentativa y en muchas ocasiones persuasiva. En tres de las modalidades citadas por él, la reflexiva, la participativa y la performativa, estamos muy cerca del territorio que hemos transitado aquí, pues el autor-dramaturgo construye sus textos desde la autoconsciencia del dispositivo, pero también desde la implicación-intervención del creador con el sujeto teatralizado o desde la búsqueda de una expresividad afectiva que convenza al espectador. Sin duda, sería muy simplificador e incluso ingenuo pensar que los materiales presentados en el teatro *verbatim* no están preparados o “arreglados” para lograr un mayor efecto en la audiencia, incluso favoreciéndose explícitamente, como en el caso de Blythe, una aproximación “des-artizada” a la realidad abordada. El activismo político, que adquiere a veces la condición de urgencia, conduce hacia el manejo de estrategias muy directas, como marca, si acaso, de resistencia en una época en la que abunda más el ruido que la palabra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGIMAN, D. (2004). “When a Theatrical Event is Intercultural”. En *Theatrical Events. Borders, Dynamics, Frames*, 317-341. Amsterdam: Rodopi.
- ANDERSON, M. & WILKINSON, L. (2007). “A Resurgence of Verbatim Theatre; Authenticity, Empathy and Transformation”. *Australasian Drama Studies* 50, 153-169.
- AUSLANDER, Ph. (1997). *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. New York: Routledge.
- _____. (1999). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Londres: Routledge.
- BAJTIN, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno.
- BEGRICH, A. (2007). “El encuentro con el otro según la ética de Lévinas”. *Teología y cultura* 4.7, 71-81.
- BERNSTEIN, R. (2000). “Rodney King, Shifting Modes of Vision, and Anna Deavere Smith’s *Twilight*: Los Angeles, 1992”. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 14.2, 121-134.
- BIET, Ch. (2010). “Rwanda 94: Theater, Film, and Intervention”. *Cardozo Law Review* 31.4, 1045-1053.
- BOAL, A. (2009). *Teatro del oprimido*. Barcelona: Alba.
- BOON, R. (ed.) (2007). *The Cambridge Companion to David Hare*. Londres: Cambridge U.P.
- BOTTOMS, S. (2006). “Putting the Document into Documentary”. *The Drama Review* 50.3, 56-68.

- COHEN-CRUZ, J. (2005). *Local Acts. Community-based Performance in the United States*. New Jersey: Rutgers University Press.
- COHEN-CRTUZ, J. & SCHUTZMAN, M. (eds.) (2006). *A Boal Companion. Dialogues on Theatre and Cultural Politics*. Londres: Routledge.
- CONQUERWOOD, Dwight (2003). "Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance". En *Turning Points in Qualitative Research. Tying Knots in a Handkerchief*, Y. S. Lincoln y N. K. Dezin (eds.), 397-413. Walnut Creek, Ca.: Altamira Press.
- COREY, F. C. (1998). "The Personal: Against the Master Narrative". En *The Future of Performance Studies: Visions and Revisions*, Sheron J. Dailey (ed.), 249-253. Washington, DC: National Communication Association.
- CORNAGO, Ó. (2008). *Éticas del cuerpo*. Madrid: Fundamentos.
- DERRIDA, J. (1998). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- DOLAN, J. (2001). "Performance, Utopia and the 'Utopian Performative'". *Theatre Journal* 53.3, 455-479.
- DUGGAN, P. (2013). "Others, Spectatorship, and the Ethics of Verbatim Performance". *New Theatre Quarterly* 29, 146-158.
- FAVORINI, A. (1994). "Representation and Reality: the Case of Documentary Theatre". *Theatre Survey* 35, 31-42.
- FÉRAL, J. (1995). *Dresser un monument à l'éphémère. Rencontres avec Ariane Mnouchkine*. París: Éditions Théâtrales.
- FERNÁNDEZ MORALES, M. (2002). "¿Hacia dónde va el Teatro documental? Dos ejemplos y su valor en el contexto norteamericano". *Entemu* 14, 13-26.
- FORSYTH, A. (2009). "Performing Trauma: Race Riots and Beyond in the Work of Anna Deavere Smith". En *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*, A. Forsyth y Chris Megson (eds.), 140-150. Londres: Palgrave MacMillan.
- GILBERT, H. & LO, J. (2009). *Performance and Cosmopolitics. Cross-Cultural Transactions in Australasia*. Londres: Palgrave MacMillan.
- GRANT, D. (2009). "Orality and the Ethics of Ownership in Community-based Drama". En *Political Performances. Theory and Practice*, S. C. Haedicke, D. Heddon, A. Oz y E.J. Westlake (eds.), 55-69. Amsterdam: Rodopi.
- GREHAM, H. (2009). *Performance, Ethics and Spectatorship in a Global Age*. Londres: Palgrave Macmillan.
- HAMMOND, W. & STEWARD, D. (eds.) (2008). *Verbatim Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*. Londres: Oberon.
- HEDDON, D. (2007). *Autobiography and Performance*. Londres: Palgrave MacMillan.

- IRMER, Th. (2006). "A Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany". *The Drama Review* 50.3, 16–28.
- JAY, G. (2007). "Other's People's Holocausts: Trauma, Empathy, and Justice in Anna Deavere Smith's *Fires in the Mirror*". *Contemporary Literature* XLVIII.1, 119-149.
- JEFFERS, A. (2008). "Dirty Truth: Personal Narrative, Victimhood and Participatory Theatre Work with People Seeking Asylum". *Research in Drama Education* 13.2, 217-221.
- _____. (2009). "Looking for Esrafil: Witnessing 'Refugitive' Bodies in *I've got something to show you*". En *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*, A. Forsyth y Ch. Megson (eds.), 91-106. Londres: Palgrave MacMillan.
- JONAHSON, O. (2011). *Community Theatre and Aids*. Londres: Palgrave MacMillan.
- KIRBY, M. (2005). "On Acting and Non-Acting". En *Acting (Re)considered. A Theoretical and Practical Guide*, Philip B. Zarrilli (ed.), 40-52 Londres: Routledge.
- KONDO, D. (2000). "(Re)Visions of Race: Contemporary Race Theory and the Cultural Politics of Racial Crossover Documentary Theatre". *Theatre Journal* 52.1, 81-107.
- LAUB, D. (1995). "Truth and Testimony: The Process and the Struggle". En *Trauma: Explorations in Memory*, Cathy Caroth (ed.), 61-75. Baltimore: The John Hopkins U.P.
- LÉVINAS, E. (1974). *Humanismo del otro hombre*. México: Siglo XXI.
- LUCKHURST, M. (2008). "Verbatim Theatre, Media Relations and Ethics". En *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*, N. Holdsworth y Mary Luckhurst (eds.), 200-222. Londres: Blackwell.
- MARTIN, C. (2006). "Bodies of Evidence". *The Drama Review* 50.3, 8–15.
- MARTIN, C. & SCHECHNER, R. (2007). "Anna Deavere Smith". En *Acting (Re)considered. A Theoretical and Practical Guide*, Philip B. Zarrilli (ed.), 334-343. Londres: Routledge.
- MARTIN, C. (ed.) (2010). *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Londres: Blackwell.
- MEGUISCH, D. (2006). *L'Éternel éphémère*. Lagrasse: Éditions Verdier.
- MILLER, J. G. (2007). *Ariane Mnouchkine*. Londres: Routledge.
- MNOUCHKINE, A. (2005). *L'Art du present. Entretiens avec Fabienne Pascaud*. París: Plon.
- NETHERCOTT, S. & N. LEIGHTON (2003). "Out of the archives and onto the stage". En *The Oral History Reader*, R. Perks and A. Thomson (eds.), 457-462. Londres: Routledge.
- NICHOLS, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana U.P.
- NORA, P. (1989). "Between Memory and History: *Les lieux de mémoire*". *Representations* 26, 7-24.
- PAGET, D. (1987). "'Verbatim Theatre': Oral History and Documentary Techniques". *New Theatre Quarterly* 3.12, 317–36.
- _____. (2009). "The 'Broken Tradition' of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance". En *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*, A. Forsyth y C. Megson (eds.), 224-238. Londres: Palgrave MacMillan.

- POLLOCK, D. (2005). "Introduction: Remembering". En *Remembering. Oral History Performance*, D. Pollock (ed.), 1-17. Londres: Palgrave MacMillan.
- REINELT, J. (2009). "The Promise of Documentary". En *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*, A. Forsyth y Ch. Megson (eds.), 6-23. Londres: Palgrave MacMillan.
- SAVRAN, D. (1999). *The Playwright's Voice*. New York: Theatre Communications Group.
- SCHWEITZER, P. (2007). *Reminiscence Theatre. Making Theatre from Memories*. Londres: Jessica Kingsley Publishers.
- SINGLETON, B. (2010). "Ariane Mnouchkine. Activism, Formalism, Cosmopolitanism". En *Contemporary European Theatre Directors*, M. M. Delgado y D. Rebellato (eds.), 29-48. Londres: Routledge.
- TAYLOR, L. (2011). "The Experience of Immediacy: Emotion and Enlistment in Fact-based Theatre". *Studies in Theatre and Performance* XXXI.2, 223-237.
- _____(2013). "Voice, Body and the Transmission of the Real in Documentary Theatre", *Contemporary Theatre Review* 23.3, 368-379.
- THOMPSON, J. (2009). *Performance Affects. Applied Theatre and the Ends of Effect*. Londres: Palgrave Macmillan.
- VAN ERVEN, E. (2001). *Community Theatre. Global Perspectives*. Londres: Routledge.
- VIRNO, P. (2005). *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*. Madrid: Traficantes de sueños.
- WEBER, A. N. (2006). *Upstaged. Making Theatre in the Media Age*. New York: Routledge.

ALGUNAS OBRAS TEATRALES

- BLANCK, J. & ERIC, J. (2006). *The Exonerated*. Londres: Faber and Faber.
- BLYTHE, A (2006). *Cruising*. Londres: Nick Hern Books.
- _____(2008). *The Girlfriend Experience*. Londres: Nick Hern Books.
- _____ & CORK, A. (2011). *London Road*, Londres: Nick Hern Books.
- BRITTAIN, V. & SLOVO, G. (2004). *Guantanamo*. Londres: Oberon.
- BURKE, G. (2006). *Black Watch*. Londres: Faber and Faber.
- GILROY, S. (2009). *Motherland*. Londres: Oberon.
- GOODE, Ch. (2012). *Monkey Bars*. Londres: Oberon.
- GUPTA, T. (2005). *Gladiator Games*. Londres: Oberon.
- _____(2012). *Political Plays*. Londres: Oberon.
- HARE, D. (2003). *The Permanent Way*. Londres: Faber and Faber.
- _____(2004). *Stuff Happens*. Londres: Faber and Faber.
- _____(2009). *The Power of Yes*. Londres: Faber.
- KAUFMAN, M. (1998). *Gross Indecency: The Three Trials of Oscar Wilde*. Londres: Methuen.

- KAUFMAN, M. & Members of Tectonic Theater Project (2001). *The Laramie Project*. New York: Dramatists Play Service.
- KENT, N. (2005). *Srebenica*. Londres: Nick Hern.
- MANN, E. (1980). *Testimonies: Four Plays*. New York: Theatre Communications Group.
- MORGAN, P. (2006). *Frost/Nixon*. Londres: Faber and Faber.
- NORTON-TAYLOR, R. (1997). *Nuremberg*. Londres: Nick Hern.
- ____ (1999). *The Colour of Justice*. Londres: Oberon.
- ____ (2003). *Justifying War*. Londres: Oberon.
- ____ (2005). *Bloody Sunday*. Londres: Oberon.
- ____ (2007). *Called to Account*. Londres: Oberon.
- RICKMAN, A. & VINER, K. (2005). *My Name is Rachel Corrie*. Londres: Nick Hern.
- SIDETRACK PERFORMANCE GROUP (2003). *Citizen X*. *Australasian Drama Studies* 42, 31–56.
- SLOVO, G. (2011). *The Riots: From Spoken Evidence*. Londres: Oberon.
- SMITH, A. D. (1993). *Fires in the Mirror*. New York: Anchor Books.
- ____ (1994). *Twilight: Los Angeles, 1992*. New York: Doubleday.
- ____ (2000). *Talk to Me: Listening Between the Lines*. New York: Random House.
- ____ (s.d.). "Twilight: Los Angeles: The Shades of Loss". *Stage on Screen*. <<http://www.pbs.org/wnet/stageonscreen/twilight/shades.html>>.
- SOANS, R. (2000). *A State Affair*. Londres: Methuen.
- ____ (2004). *The Arab-Israeli Cookbook*. Londres: Aurora Metro.
- ____ (2005). *Talking to Terrorists*. Londres: Oberon.
- ____ (2010). *Mixed Up North*. Londres: Oberon.
- THE TRYCYCLE (2015). *Collected Tribunal Plays 1994-2012*. Londres: Oberon.

Recibido el 17 de abril de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

ANÁLISIS DE LAS CARACTERÍSTICAS LITERARIAS EN LA NOVELA GÓTICA IRLANDESA (1760-1897). UNA APROXIMACIÓN

ANALYSIS OF LITERARY FEATURES IN THE IRISH GOTHIC NOVEL (1760-1897).
AN APPROACH

Francisco Diego ÁLAMO FELICES
Ana Isabel BONACHERA GARCÍA

Universidad de Almería

falamo@ual.es

Resumen: Dentro del espacio irlandés, veremos cómo la sociedad anglicana, atrapada entre elementos nativos irlandeses y la sociedad inglesa, influenció el desarrollo del gótico irlandés. Cuestiones importantes como la *paranoia*, el temor al *Otro* y la protección del *Yo* emergieron bajo una nueva empresa. El paisaje irlandés, el folclore irlandés o las luchas entre protestantes y católicos son elementos que podemos localizar dentro del gótico irlandés. Junto con esto, este estudio se ocupará de aspectos importantes como la *desposesión*, el *abandono* y la *paranoia*, los cuales nacieron dentro de la sociedad anglo-irlandesa y encontraron su expresión particular en la ficción gótica.

Abstract: Within the Irish space, we will see how the Anglican society, caught between the native Irish elements and the English society, influenced the development of the Irish Gothic. Important issues such as *paranoia*, the fear to the *Other* and the protection of the *Self* emerged under a new manufacture. The Irish landscape, the Irish folklore and the struggles between Protestants and Catholics are elements located within the Irish Gothic. Together with this, this study will concern itself with an analysis of important elements such as *dispossession*, *abandonment* and *paranoia*, they were born in the Anglo-Irish society and found its particular expression in the Gothic fiction.

Palabras clave: Novela gótica irlandesa. Características principales. Finales siglo XVIII / finales siglo XIX.

Key Words: Irish Gothic novel. Main features. Late eighteenth century / late nineteenth century.

1. INTRODUCCIÓN

Año 1764, en la zona de Strawberry Hill (Londres, Inglaterra), a la sombra de la cegadora luz del Siglo de las Luces, tenía lugar el nacimiento de la precursora de un largo y exitoso número de obras que llegarían a formar parte del ámbito literario bajo el vibrante título de *novela gótica*, la cual hubo de pasar por un largo proceso de aceptación que perduró durante siglos hasta ser reconocida como auténtica literatura de prestigio.

El gótico, etiquetado como *algo* relacionado con los godos y la barbarie, se convertiría en un fenómeno popular tras la publicación de la célebre novela *The Castle of Otranto* (*El Castillo de Otranto*) de Horace Walpole, IV conde de Orford, en 1764. Walpole logró dar vida a un nuevo género, creando toda una serie de elementos que constituirían el núcleo central del género gótico: la transgresión, los acontecimientos sobrenaturales, el miedo, la muerte, un alto nivel de suspense y misterio que mantiene la tensión narrativa, los espacios cerrados (como los castillos y los monasterios), los encarcelamientos, las cacerías, las persecuciones, la paranoia, la locura, el villano gótico (el verdadero protagonista de la historia), el héroe y la heroína virtuosa.

Catalogada como *subliteratura*, sin ningún tipo de cualidad que la catapultara al olimpo de la literatura canónica, la novela gótica sería arrinconada, pues se encontró con la oposición férrea de la racionalidad, su adversaria, y de la crítica, que trató de desprestigiarla, llegando a censurarla, coartarla y sancionarla, pues no tenía cabida en la racional y moderna Inglaterra. Y es que la Ilustración, que predicaba el culto a la razón, hubo de tener su antagonico, a raíz del cual nació el género gótico, puesto que es de esperar que ante tanto rechazo a lo ilógico y lo oculto nazca también esta otra parte del ser humano: la cara oculta que se siente atraída por lo sobrenatural, lo irracional y la superstición, ya que la excesiva racionalidad, los ensayos políticos y las lecciones edificantes comenzaban a perder su atractivo.

El género gótico es un movimiento transgresor que se lanza a la ardua tarea de explorar aquellas zonas remotas de la consciencia humana (e.g., temas tabúes como la sexualidad, las pasiones extremas, los deseos ocultos...) donde otros géneros no se atrevían a acercarse porque se habían considerado prohibidos o inadmisibles. Por lo tanto, es importante destacar, entre todas las características que posee el género gótico, la impresión del gótico como un *contra-discurso* (existe un claro sentido de subversión y de rebeldía en los escritos góticos), *anti-ilustración* y *opositor a la tradición literaria*. Entonces, no es de extrañar que este género se encontrase con la oposición de la crítica, a la cual le siguió también la censura, el desprecio y el vacío por parte de los preceptistas ilustrados, quienes tenían su propia concepción de literatura canónica basada en la exaltación de la racionalidad más extrema. Fue tachado de género con falta de valor literario que no hacía más que repetir una vulgar, tediosa e insípida fórmula:

*Take – An old castle, half of it ruinous.
A long gallery, with a great many doors, some secret ones.
Three murdered bodies, quite fresh.
As many skeletons, in chests and presses.
Assassins and desperadoes, quant. suff.
Noises, whispers, and groans, threescore at least. Mix them together,
in the form of three volumes, to be taken at any of the watering
places before going to bed* (Anonymous, 1798; citado en Gamer,
2000: 215).

Si prestamos atención a esta fórmula, escribir una novela gótica puede parecer una tarea sencilla, reduciendo la novelística gótica al nivel de un género simple y de baja calidad. La crítica, el peso del canon establecido por los ilustrados y la falta de calidad de algunas de las obras redujeron el éxito, la trascendencia y el carácter universal de la novela gótica, negándole en un primer momento su peso en la historia de la literatura y siendo objeto de burlas como la expuesta en la cita anterior. No obstante, desde mediados del siglo pasado, tras un largo y duro trabajo por parte de una crítica neutral, esta vendrá a demostrar lo desacertada que estuvo la crítica de las décadas anteriores al desprestigiar el género gótico, pues la novela gótica es algo más que un sueño transgresor y masoquista solo concebida por mentes perturbadas. El sorprendente número de publicaciones que trataron de seguir la corriente transgresora y subversiva de Walpole a finales del siglo XVIII, así como el elevado número de seguidores y de interpretaciones teóricas que ha suscitado hasta ahora, demuestran “la complejidad temática y estructural que esconde [la novela gótica] [...], [apuntado] en la dirección de una novela abundante en matices y en la que cada elemento del escenario y de la acción es introducido para contribuir a crear la impresión de ilimitado terror y de suspense palpitante” (López Santos, 2008: 188). El gusto por esta nueva estética de lo *macabro* eleva la novela gótica a la categoría de *Sublime*¹.

Tras Walpole, Ann Radcliffe y Matthew G. Lewis emergieron como las nuevas figuras más importantes dentro de la tradición gótica. Tras sus trabajos surgieron dos líneas de

1 Previa a esta estética de lo macabro, en *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (La Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello) (1757), Edmund Burke ya había elevado el terror a la categoría de *Sublime*, considerando este como prerrequisito para alcanzar dicho estatus. Así pues, lo *Sublime* y la grandeza de la naturaleza levantarían pasiones, causando un estado de asombro en el ser humano; “astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror” (Burke, 1757/1844: 67). Esta definición de Burke de lo *Sublime* influenciaría la estética de la segunda mitad del siglo XVIII. De hecho, su trabajo es el mejor ejemplo del pensamiento estético británico que abarca el período comprendido entre el neoclasicismo y el romanticismo.

desarrollo, de modo que las novelas góticas se agruparon en torno a dos temas bien diferenciados: la *novela de horror*, que continuó con el espíritu subversivo e irracional de Walpole, y la *novela de terror*, que fue presentada como una novela gótica tradicional, doméstica y educativa. La novela de horror estuvo representada por las novelas góticas de Lewis y la novela de terror estuvo fuertemente marcada por los escritos góticos de Radcliffe. Como consecuencia de esta confrontación entre horror y terror, tuvo lugar la aparición de dos escuelas diferenciadas dentro del género gótico: la *escuela del terror* representada por la narrativa gótica racional de Radcliffe, como *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents* (*El Italiano, o el confesionario de los penitentes negros*) (1797), y la *escuela del horror* representada por las novelas góticas irracionales de Lewis, como *The Monk* (*El Monje*) (1795).

Es importante señalar que el género gótico es, por su propia naturaleza, un género genéricamente inestable y, como tal, la crítica a veces ha tenido ciertas dificultades a la hora de sistematizar dicho género. Por tanto, podemos observar que mientras una amplia gama de novelas góticas comparten elementos comunes, establecidos por Walpole y luego por Radcliffe y Lewis, al mismo tiempo también se diferencian entre sí, e.g., temas y elementos. A cada país que se importó el género gótico desde su país natal, Inglaterra, este sufrió una transferencia genérica que se tradujo en la adquisición de unas características propias que le hicieron alejarse de la fórmula inicial, respetándola en la medida de lo posible, pero adaptándose a las nuevas circunstancias políticas, socioculturales y literarias de los países que lo recibieron. El carácter universal del género gótico hizo que la fórmula base de Walpole no fuera tan estricta, pues se adaptó a otras literaturas nacionales que acabaron por adoptarlo y, algunos con bastante recelo, hacerlo propio.

Dentro del contexto irlandés, la crítica ha estudiado la existencia de una *tradición gótica irlandesa*, la cual ha sido un punto de controversia. Algunos teóricos, como William McCormack (1991; 1993; 1994) y Richard Haslam (2007), afirman que solamente se trata de una *modalidad o modo* sin ningún tipo de continuidad temporal de novelas góticas de gran peso que lo haga merecedor de considerarse *tradición*, puesto que el término *tradición* evoca una imagen demasiado poderosa de una línea directa y cronológica perteneciente a grandes escritores que se influyeron mutuamente (McCormack, 1993: 2-11). Sin embargo, Jarlath Killeen (2006; 2008; 2014) afirma que existe una tradición gótica irlandesa en tanto que sus autores (Maturin, Le Fanu, Oscar Wilde, Stoker, William Butler Yeats, John Millington Synge y Elizabeth Bowen), tienen una conexión geográfica y política, acceden a las mismas convenciones del gótico y sus trabajos tienen algunas asociaciones temáticas con una fuerte marca irlandesa, convirtiendo, por tanto, la novela gótica en un auténtico producto nacional.

En 1991, McCormack abrió el debate sobre la existencia del gótico irlandés. A diferencia de Howard Phillips Lovecraft (2006: "IX. The weird tradition in the British Isles", párrafo 18), quien sitúa lo extraño de la literatura irlandesa en el Renacimiento celta de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, McCormack sitúa el origen del gótico irlandés en el siglo XVIII, estableciendo así lo que los críticos reconocieron como el *canon* de la tradición gótica irlandesa. Entre las primeras novelas góticas irlandesas que rescató, podemos encontrar *The Children of the Abbey* (*Los niños de la abadía*) (1796) de Regina Roche, *Ruins of Avondale Priory* (1796) de Mrs Kelley, *The Irish Heiress* (1797) de Mrs F.C. Patrick, *Most Ghosts!* (1798) de "the Wife of an Officer" y *The Irish Excursion, or, I Fear to Tell You* (1801) de Mrs Colpoy. Al adentrarnos en el siglo XIX, podemos localizar los trabajos de Charles Robert Maturin, Sydney Owenson (también conocida como "Lady Morgan"), Sheridan J. Le Fanu, William Carleton, Oscar Wilde, Bram Stoker y William Butler Yeats. Además, McCormack saca a la luz algunos rasgos importantes del gótico irlandés, tales como la influencia de la historia y de la política de Irlanda en la ficción gótica irlandesa, el uso del *antiquarianism* ("pasión por las antigüedades"), la combinación del gótico irlandés con otros géneros literarios o la pérdida de interés en situar la trama en la época medieval². Con todo esto, esta investigación pretende analizar y mostrar las características principales de la novela gótica irlandesa desde finales del siglo XVIII hasta finales del siglo XIX, desde el punto de vista de la Teoría de Literatura y la Crítica Literaria. Para este propósito se analizarán las siguientes novelas góticas irlandesas: *The Adventures of Miss Sophia Berkley* por una "Young Lady" (1760), *Longsword, Earl of Salisbury* (1762) de Thomas Leland,³ *Melmoth the Wanderer* (*Melmoth el errabundo*) (1820) de Maturin y *Dracula* (*Drácula*) (1897) de Stoker.

2 También podemos destacar las contribuciones de Rolf Loeber y Magda Stouthamer-Loeber, Killeen, Haslam y Siobhán Kilfeather, entre otros, a los estudios góticos irlandeses.

3 Tanto *Sophia Berkley* como *Longsword* han sido ignoradas por la crítica literaria. Rolf Loeber y Magda Stouthamer-Loeber (2003: 28) son los primeros en reconocer estas novelas como las primeras novelas góticas publicadas con anterioridad a *Otranto*. Sin embargo, es importante destacar que sería casi imposible analizar *Sophia Berkley* y *Longsword* como textos góticos, puesto que Walpole creó una serie de características que delimitaron el género gótico, de manera que dichas características no podrían ser previamente identificadas. A la luz de *Otranto* es posible identificar los elementos góticos en *Sophia Berkley* y *Longsword* (e.g., la heroína perseguida por un villano tiránico, la estructura narrativa de "historias dentro de historias dentro de historias", el regreso del héroe ausente que salva a la heroína, escenas de horror y muerte...). Así pues, debemos mantener abierta la posibilidad de que ambas novelas no sean las primeras novelas góticas, puesto que siempre hay que cuestionarse la fecha del origen de algo, especialmente de algo tan genéricamente inestable como lo es el género gótico. Por tanto, la investigación sobre el origen del género gótico está aún abierta, ya que no sabemos si mañana o dentro de unos años se descubrirá otra novela gótica que puede ser incluso anterior a *Sophia Berkley*.

2. LA NOVELA GÓTICA IRLANDESA: CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DESDE FINALES DEL SIGLO XVIII HASTA FINALES DEL SIGLO XIX

Al hablar de novela gótica irlandesa, francesa o española, nos remitimos directamente al término *subgénero literario*, el cual manifiesta una fuerte dependencia de la fórmula base u original. Es más, el éxito de todo subgénero se apoya precisamente en la repetición indefinida de una estructura base que remite directamente a la fórmula original; la esencia original, que nos recuerda toda la parafernalia que Walpole inventó, debe estar presente en sucesivos trabajos góticos, configurando un corpus que se apoya principalmente en la repetición de fórmulas y elementos. No obstante, esta repetición reiterada de la fórmula puede devaluar el mismo género (Todorov, 1970/1975: 3-23) y llevarlo hacia la extinción. Si lo que se pretendía era conseguir que el género subsistiera, este, como un ente vivo, debía evolucionar y adquirir otras series de matices. Esta evolución intrínseca responde tanto a las propias exigencias impuestas por el género como a la adaptación a la literatura del país al que se traslada, de modo que aparece envuelto en unas circunstancias socioculturales nuevas y diferentes a las que lo motivaron en su país natal. Entonces, el resultado que obtenemos es un *subgénero gótico* que es identificado porque remite a la fórmula original, pero que a su vez es un género renovado ya que adquiere características nuevas aportadas por el nuevo país receptor dentro de su propia literatura.

Dentro de otras fronteras, los nuevos matices que forman parte del armazón estructural enriquecen el género en su transferencia a la literatura irlandesa (al separarse de las circunstancias espacio-temporales que lo impulsaron en su configuración), otorgándole un nuevo carácter original y dando como resultado un nuevo producto nacional. El subgénero literario evoluciona a raíz de las diversas transformaciones en el sistema literario, en los contextos culturales, sociales e ideológicos, en las intenciones del escritor o en los gustos del público lector. De hecho, es aquí donde reside la riqueza de los géneros literarios, pues:

Unos géneros decaen, algunos desaparecen, los hay que se transforman (sirva como ejemplo el caso de la épica y la novela) y otros se revalorizan. Estos cambios genéricos, para [Alastair] Fowler, contribuyen a perfilar los cánones del gusto y, en consecuencia, de lo que llama el «canon asequible»; [...] será la relación dialéctica entre el cambio en el gusto —que a su vez viene determinado por factores de múltiple índole: social, política, económica...— y el canon literario lo que provoca el cambio genérico (Rodríguez Pequeño, 1995: 40).

Inglaterra fue cuna del género gótico, pero al transferirse y sufrir una serie de modificaciones impuestas por el país en el que recala, la adaptación se convirtió en fundamento básico para evolucionar. Por tanto, la novela gótica (irlandesa, alemana, francesa, española...) tendrá una estructura base estable, pero al mismo tiempo, híbrida, progresiva y global, como resultado de la evolución e incorporación a otras formas literarias (Botting, 1996: 14) y de la adaptación a otros contextos sociales, políticos y culturales. Conservará su estética original, aunque evolucionará con una amplia gama rica en matices. La diferencia entre los primeros ejemplos de novela gótica irlandesa, como *Sophia Berkley* y *Longsword*, publicadas antes que *Otranto* (de acuerdo con Rolf Loeber y Stouthamer-Loeber, 2003; Killeen, 2014; Christina Morin, 2011), nada tienen que ver con el enriquecimiento del género gótico tras el establecimiento de la fórmula base de Walpole y la adaptación de la que venimos hablando, como podemos ver en las novelas góticas de éxito reconocido *Melmoth* y *Dracula*. En definitiva, el gótico se trata pues de un fenómeno cultural o estético (Miles, 1993) e histórico y cultural (Botting, 1996) en cuya configuración influyen *factores literarios* (la visión de Sir John Temple acerca de los católicos irlandeses y los protestantes anglicanos en *The Irish Rebellion*, los personajes vampíricos y caníbales de Jonathan Swift (1729), la teoría de lo Sublime (1757) y de *Reflections on the Revolution in France* (1790) de Burke, los personajes *necrófilos* de Erich Fromm⁴, la poesía nocturna de los Poetas de Cementerio o la tradición de la *Big House* en la novela iniciada por María Edgeworth), *culturales* (la religión católica y protestante) y *políticos* (las sucesivas rebeliones y luchas en Irlanda ente católicos irlandeses y protestantes ingleses, como la Rebelión Irlandesa de 1641, la Revolución Gloriosa (1688-1689) o la Batalla de Aughrim (1691); las diversas actas, leyes y tratados que otorgaban y quitaban derechos a los católicos en Irlanda durante el dominio de Inglaterra, como el Tratado de Limerick (1691), el Acta de Unión (1800) o la Ley de Conmutación de Diezmos (1836); la lucha por la independencia irlandesa y, en general, todos los cambios políticos impulsados por la presencia inglesa en Irlanda desde finales del siglo XVII hasta bien entrado el siglo XX) del país receptor (en nuestro caso, Irlanda).

2.1. LA INFLUENCIA DE LA HISTORIA DE IRLANDA SOBRE LA FICCIÓN GÓTICA IRLANDESA

McCormack (1991) destacaba en su trabajo la influencia de la historia y la política de Irlanda en la ficción gótica irlandesa. De hecho, no es sorprendente que la crítica literaria a menudo realice lecturas alegóricas de estos textos, donde ficción y realidad, pasado

4 Dentro de la retórica anglicana del siglo XVIII, descubrimos el concepto de Erich Fromm (1973: 330), *necrophilius characters* ("necrófilos" o "amantes de la muerte"), que describe la obsesión por la enfermedad y la muerte, frecuentemente presente en el discurso político y literario en Irlanda. De hecho, en diversas lecturas, no solo en las narrativas góticas irlandesas, Irlanda es frecuente metaforizada como un cuerpo enfermo, contaminado y moribundo que se encamina hacia su muerte inminente.

y presente, irlandés y anglo se unen bajo el mismo título: la ficción gótica. A modo de ejemplo, podemos servirnos de *Sophia Berkley* y *Longsword* para ilustrar esta influencia política anglo-irlandesa, puesto que ambas novelas góticas fueron influenciadas por la política de Irlanda de mediados del siglo XVIII.

Sophia Berkley está influenciada por los principales temas políticos de Irlanda del siglo XVIII: la unión anglo-irlandesa, traducida en términos de matrimonio y consentimiento sexual, junto con la esclavitud y la libertad de Irlanda. La forma epistolar de esta novela ya anuncia un acercamiento a las cuestiones políticas de su tiempo⁵. La intriga sexual en *Sophia Berkley* alude a la política del momento, cuando los patriotas anglo-irlandeses definieron el acto de unión entre ingleses e irlandeses como un acto sexual antinatural, un incesto y una violación (Killeen, 2014: 118), donde los ingleses deseaban forzar la unión. Durante las conversaciones entre Sophia (protagonista) y Castilio (villano), el lenguaje del secuestro y la violación proviene del tipo de debate que existió sobre la posible unión entre Gran Bretaña e Irlanda (Killeen, 2014: 130). Sophia se niega a dar su *consentimiento*, una palabra que aparecía con frecuencia en los folletos y las cartas que circulaban por Irlanda durante la década de 1750. Para los patriotas anglo-irlandeses era el *consentimiento* lo que daba lugar al trato inadecuado por parte de Gran Bretaña hacia Irlanda. Esta palabra se puede encontrar en varios diálogos a lo largo de la novela, e.g., cuando el padre de Sophia manifiesta que “[he] [...] will never desire [her] [...] to marry against [her] [...] own consent” (1760: 21).

A finales de la década de 1750, el discurso sobre la *libertad* y la *esclavitud* tuvo un gran impacto en la narrativa anglo-irlandesa. Aunque Irlanda fue anexionada por el Imperio Británico, esta se gestionó como una colonia y no fue tratada como parte de la nación; a finales del siglo XVIII, el pueblo inglés, que vivía en Irlanda, fue rechazado por los ciudadanos ingleses, provocando preguntas como las siguientes: “Were not the People of Ireland born as *free* as those of England? How have they forfeited their freedom? [...] LASTLY, In what Points relating to *Liberty* and *Property*, the People of Ireland differ [...] from those of *England*? [...] Am I a *Free-man* in *England*, and do I become a *Slave* in six Hours, by crossing the Channel?” (Swift, 1734/1996: 31). Las escenas donde se representan la pasividad de los compañeros esclavos de Horatio y la furia de este hacia aquellos que se rinden sin luchar hacen alusión a la esclavitud y la libertad irlandesa: “how they [(Horatio’s companions)] could bear life under such unmanly usage [...] they preferred even a miserable existence to death, and would rather have languished their days in the most abject slavery, than perish in a moment” (1760: 114-117). Del mismo modo, podemos encontrar alusiones a la esclavitud y la libertad de Irlanda en *Longsword*. Ambos relatos

5 De acuerdo con Mary A. Favret (1993: 9), siempre ha existido una fuerza política en la novela epistolar hasta la década de 1790.

comparten una historia similar donde el héroe es secuestrado y esclavizado, pero finalmente se escapa y reclama sus derechos como un hombre (irlandés) totalmente *libre e independiente*.

2.2. LA PRESENCIA DE LA PARANOIA ANGLICANA

En su representación de los protestantes anglo-irlandeses, el gótico irlandés retrata a estos como un grupo social obsesionado con su aniquilación inminente y en busca de cualquier método que lo impida. Roy Foster (1995: 220) afirma que esto se debe a que los protestantes en Irlanda buscaron otras esferas del poder para evitar su propio exterminio. Sin embargo, no debemos olvidar que los protestantes anglicanos en realidad disfrutaron de pleno poder en Inglaterra casi cerca de dos siglos (siglos XVIII y XIX), aunque su poder sobre el país fue disminuyendo de forma gradual. Entonces, este temor a perder el apoyo de Inglaterra, así como las tierras y el poder que una vez pertenecieron a los católicos irlandeses, realmente existió en la mente de los anglicanos: "Gothic, in truth, may not belong to the dispossessed but to the paranoid possessors, the out-of-control controllers, the descending Ascendancy" (Killeen, 2006: párrafo 10).

Esta *paranoia* anglicana se puede encontrar en la novela *Melmoth*. El tío de John Melmoth, un avaro, está completamente obsesionado con que todo el mundo quiere robarle:

He saw himself, too, surrounded by heartless and rapacious menials; and slight as must have been his dependence on a relative whom he had always treated as a stranger, he felt at this hour he was no stranger, and grasped at his support like a straw amid his wreck. [...] The old man grasped his hand, drew him close to his bed, cast a threatening yet fearful eye round the party, and then whispered in a voice of agonized constraint, 'I want a glass of wine, it would keep me alive for some hours, but there is not one I can trust to get it for me, —they'd steal a bottle, and ruin me' (Maturin, 1820/2012: 14-15).

Detrás de esta obsesión existe un temor profundo ante una amenaza externa, que se traduce en una obsesión casi enfermiza a cerrar a cal y canto puertas y ventanas. El viejo Melmoth teme el regreso del errabundo, su antepasado y antiguo propietario de la *Big House*:

'John,' whispered his uncle;—'John, they say I am dying of this and that; and one says it is for want of nourishment, and one says it is for want of medicine, —but, John,' and his face looked hideously ghastly, 'I am dying of a fright. That man,' and he extended

his meagre arm toward the closet, as if he was pointing to a living being; 'that man, I have good reason to know, is alive still.' [...] [John] thought of his uncle's habits and character, turned the matter over and over again in his mind, and he said to himself, 'The last man on earth to be superstitious. He never thought of anything but the price of stocks, and the rate of exchange, and my college expenses, that hung heavier at his heart than all; and such a man to die of a fright, —a ridiculous fright, that a man living 150 years ago is alive still, and yet—he is dying' (Maturin, 1820/2012: 16-17).

La *Big House*, que perteneció a una familia católica, fue confiscada por el hermano menor del errabundo a mediados del siglo XVII, como bien se explica en el relato: "The first of the Melmoths [...], who settled in Ireland, was an officer in Cromwell's army, who obtained a grant of lands, the confiscated property of an Irish family [(Catholics)] attached to the royal cause" (Maturin, 1820/2012: 25). De tal manera que el tema de la *desposesión*, que tanto obsesionó a los protestantes anglo-irlandeses, hace su aparición una vez más en esta novela, trayendo a la mente el pasado Cromwelliano que tanto ha impregnado la historia de Irlanda. Así como los católicos irlandeses fueron desposeídos por los protestantes, los antiguos dueños de la *Big House* son desposeídos, de manera similar, por el hermano menor del errabundo. Una escena bastante confusa dentro del relato nos conduce a plantearnos si el errabundo también fue desposeído de la *Big House*, pues este afirma al final de la novela que "In this apartment [...], I first drew breath" (Maturin, 1820/2012: 618), dándonos a entender que el nació en esa casa por lo que él es su legítimo dueño. Entonces, esta afirmación disuelve la declaración inicial de Biddy Brannigan, quien cuenta a John Melmoth que la *Big House* había sido confiscada a una familia irlandesa unida a la causa real (Maturin, 1820/2012: 25); así que existe cierta confusión acerca de la identidad del errabundo (anglo u irlandés). Esta confusión de identidad llama, de igual modo, la atención de Killeen (2006; 2008) y Haslam (2007), quienes sostienen dos versiones diferentes. Mientras que Haslam (2007: párrafo 17) afirma rotundamente que esta confusión es el resultado de una pérdida de control de la historia por parte de Maturin, ya que al tratarse de una novela tan densa, el autor perdió el hilo de la historia en algún momento, para Killeen esta confusión de identidad es lo que caracterizó la mentalidad de los protestantes anglo-irlandeses:

As has been exhaustively set out by a number of historians, Protestants who had settled in Ireland after the Cromwellian and Williamite settlements were deeply ambivalent when it came to fixing their nationality; many continued to call themselves English, while others came to denote themselves Irish as they developed an increasing connection with the country in which they lived. In other words, Melmoth's ambiguous origin resonates with that of Maturin's social and religious culture (2008: párrafo 36).

Es más, cabría añadir que existen desplazamientos en la novela (historias dentro del relato) que normalmente hacen referencia a la pérdida de dinero y tierras, e.g., “The Story of the Parricide” y “The Tale of Guzman’s Family”. Incluso el errabundo describe la colonización europea como una historia cruel donde los propietarios legítimos fueron *desposeídos* por los colonizadores egoístas:

‘Another amusement of these people, so ingenious in multiplying the sufferings of their destiny, is what they call law. They pretend to find in this a security for their persons and their properties —with how much justice, their own felicitous experience must inform them! Of the security it gives to the latter, judge, Immalee, when I tell you, that you might spend your life in their courts, without being able to prove that those roses you have gathered and twined in your hair were your own —that you might starve for this day’s meal, while proving your right to a property which must incontestably be yours, on the condition of your being able to fast on a few years, and survive to enjoy it —and that, finally, with the sentiments of all upright men, the opinions of the judges of the land, and the fullest conviction of your own conscience in your favour, you cannot obtain the possession of what you and all feel to be your own, while your antagonist can start an objection, purchase a fraud, or invent a lie. So pleadings go on, and years are wasted, and property consumed, and hearts broken, —and law triumphs (Maturin, 1820/2012: 343).

Ambas afirmaciones son igualmente válidas, de manera que dejamos al lector, crítico o investigador que decida en función de su juicio o criterio.

2.3. LA COMBINACIÓN DE REALIDAD Y FICCIÓN

Existe una tendencia a combinar realidad y ficción tanto en la ficción gótica irlandesa como en el gótico en general. En nuestro caso, los personajes, eventos y espacios a menudo aluden a aspectos políticos, sociales, históricos y culturales de la realidad irlandesa; todo ello unido a mundos o eventos ficticios.

Longsword es una novela realista (acerca del regreso a Inglaterra, en 1225, de William de Longespée, tercer conde de Salisbury e hijo ilegítimo de Henry II) que también contiene elementos góticos (e.g., la estructura narrativa de “historias dentro de historias dentro de historias”, la heroína que huye del villano tiránico, el regreso del héroe ausente que salva a la heroína, la persecución, el encarcelamiento, el miedo y la muerte). El final de la novela es ficticio, puesto que William en realidad fue envenenado y falleció; “*Longsword’s conclusion*

is an expression of a kind of Jamesonian hope of a non-oppressive future⁶, the kind of hope particularly necessary in a country like Ireland, divided bitterly between Protestants and Catholics without any apparent indication of reconciliation in the future" (Killeen, 2014: 192).

La novela gótica que alcanzó el cénit del género gótico a la altura de 1820, *Melmoth*, aborda del mismo modo cuestiones importantes de su época, pero también de épocas anteriores, como la colonización europea, la desposesión de los irlandeses católicos y la Reforma Protestante, combinándolas a su vez con fenómenos paranormales, e.g., la longevidad del errabundo y sus poderes sobrenaturales.

En *Dracula*, novela que recuperaría el glorioso pasado de la tradición gótica tras *Melmoth*, Stoker incluye descripciones sobre hechos reales, como la información biográfica del príncipe vaivoda Vlad Tepes o Vlad III (El "Empalador"), para dotar de cierta verosimilitud al personaje del conde Drácula⁷:

He must, indeed, have been that Voivode Dracula who won his name against the Turk, over the great river on the very frontier of Turkey-land. If it be so, then was he no common man; for in that time, and for centuries after, he was spoken of as the cleverest and the most cunning, as well as the bravest of the sons of the "land beyond the forest." [...] The Draculas were [...] a great and noble race (Stoker, 1897/1993: 309).

All through there are signs of his advance; not only of his power, but of his knowledge of it. [...] [H]e was in life a most wonderful man. Soldier, statesman, and alchemist —which latter was the highest development of the science-knowledge of his time. He had a mighty brain, a learning beyond compare, and a heart that knew no fear and no remorse (Stoker, 1897/1993: 388-389).

6 Fredric Jameson (1981: 86) concluye que la historia nos hiere y aísla. Sin embargo, el ser humano tiene la capacidad de imaginar otra realidad mejor y diferente que es la narrativa, especialmente la narrativa fantástica, la cual ofrece otras soluciones imaginativas a los problemas reales. Por tanto, a través de la narrativa fantástica es posible mirar hacia el futuro con esperanza.

7 A pesar de que Stoker hizo uso de algunos datos biográficos sobre Vlad III, un personaje histórico real, para completar la vida pasada de su personaje principal, combinándolo a su vez con datos ficticios, el vínculo entre ambas identidades es más tenue. En primer lugar, Stoker no mencionó a lo largo del relato el nombre de Vlad III y las atrocidades que le hicieron famoso y le dieron el sobrenombre de *Tepes* (el "Empalador"). Otro factor importante a destacar es que Stoker llama a Drácula *conde* en lugar de *príncipe*, de manera que surge de nuevo la duda en cuanto a si Drácula es o no Vlad III. Por tanto, el personaje del conde Drácula está inspirado, que no basado, en el príncipe Vlad III (Bonachera García, 2013: 12). Este personaje también está influenciado por la vampiresa Carmilla de Le Fanu, el vampiro Lord Ruthwen de John William Polidori y el errabundo de Maturin. Por consiguiente, Stoker "no escribió una novela histórica típica sino que el personaje real le sirvió simplemente como telón de fondo sobre el que construyó una obra alegórica que cabe situar dentro del género de la literatura fantástica" (Gubern y Carós, 1979: 49).

2.4. LA COMBINACIÓN DEL GÓTICO IRLANDÉS CON OTROS GÉNEROS LITERARIOS

McCormack (1991: 833) apuntaba hacia la combinación del gótico irlandés con otros géneros literarios como la novela histórica, la narrativa militar o la novela sentimental: “Irish texts which seem in one sense straightforwardly romantic national tales or realist novels often have their narratives of reconciliation disrupted and dissipated by the invasion of the Gothic elements, narrative devices, tropes and themes, preventing settlement and closure” (Killeen, 2014: 17). No obstante, esta característica también se presenta en el género gótico en general, pero la consideramos en nuestra investigación, puesto que es una característica recurrente en las lecturas que hemos analizado.

Esta combinación entre géneros es inevitable debido principalmente al nacimiento de otros tipos de géneros similares al género gótico, como la novela sentimental —o la novela de la sensibilidad— y la novela histórica que desdibujaban aún más las fronteras entre géneros. En términos generales, los límites entre estos tres géneros literarios fueron establecidos por las diferencias que existían entre ellos. Al igual que la novela histórica, la novela gótica puede incluir acontecimientos históricos, pero el género gótico puede reorganizar los eventos, mostrando cierto anacronismo. Del mismo modo, el género gótico añade y combina la ficción con hechos históricos. Tanto la novela sentimental como la novela gótica contienen grandes dosis de melodrama y un final trágico. Sin embargo, la novela sentimental alaba la redención y la virtud, mientras que la novela gótica enfatiza el terrible poder de la oscuridad (López Santos, 2008: 188-189). Entre nuestras lecturas, las novelas góticas irlandesas *Sophia Berkley* y *Longsword* ejemplifican esta combinación entre géneros. *Sophia Berkley*, una novela sentimental, y *Longsword*, un romance histórico, contienen elementos góticos (e.g., las historias que se superponen, el villano, la heroína que sufre todo tipo de persecuciones y ataques, el regreso del héroe ausente, el encarcelamiento, el miedo y la muerte). Pese a que ambas se disfrazan bajo el subtítulo de “An Historical Romance” (*Longsword*) o novela sentimental (*Sophia Berkley*)⁸, ambas novelas contienen muchos de los componentes góticos que la encauzan hacia esta dirección. En contraposición, *Melmoth* y *Dracula* son auténticas novelas góticas con un toque ocasional de realismo.

8 Debemos tener en cuenta que cuando se publicaron *Sophia Berkley*, en 1760, y *Longsword*, en 1762, aún no se había descubierto y definido el género gótico como tal hasta la publicación de *Otranto* en 1764. Entonces, ante el desconocimiento de un género que aún estaba por llegar y configurarse como tal, es comprensible esta confusión donde estas primeras novelas góticas irlandesas aparecían bajo el subtítulo de *novelas históricas y románticas*.

2.5. LA REPRESENTACIÓN DE LOS PROTESTANTES COMO EL YO RACIONAL Y DE LOS CATÓLICOS COMO EL OTRO MONSTRUOSO: LA CATHOLOPHOBIA

En un sentido amplio, la literatura fantástica siempre se ha preocupado por revelar y explorar las interrelaciones entre el *Yo* (*Self*) y el *Otro* (*Other*). Ambos conceptos se encuentran estrechamente ligados, pues existe una relación de interdependencia entre ambos sin la cual el uno no podría existir sin el otro. Y es que, la dependencia del *Yo* en el *Otro* es necesaria para que el *Yo* pueda llegar a crear y consolidar su propia identidad. Bajo esta relación subyace a su vez una atracción por el *Otro* que permite al *Yo* expresar un deseo y una repulsión hacia este, aceptar y rechazar lo monstruoso y disolver y fortalecer al *Yo*. Las narrativas fantásticas nos muestran varias versiones de este deseo, frecuentemente en formas transgresoras: “The dynamic relations of human action in the world through the meditation of others, and are characterized in the fantastic through themes of discourse and desire, the later in excessive forms as well as in its various transformations (perversions) in themes of cruelty, violence, death, life after death, corpses, and vampires, [that is, the gothic]” (Nash, 1976: 65). Dentro de este contexto de la fantasía —y de lo macabro—, la otredad siempre ha sido definida como perteneciente a otro mundo, lo sobrenatural, la fuerza diabólica y externa al ser humano. Ahora bien, la cuestión crucial en la comprensión del gótico irlandés es entender: ¿quién o qué es el *Otro* dentro del espacio irlandés?

Los anglicanos, una vez asentados en Irlanda, se encontraron en medio de un proceso de formación de una nueva identidad que se ajustase a su situación actual en el nuevo entorno irlandés. En busca de esta nueva identidad, estos se representaron a sí mismos en sus narrativas como el *pueblo elegido* (Sir John Temple, 1616/1812); el *Yo* racional que se enfrenta a la otra comunidad, los católicos irlandeses, quienes son retratados como el *Otro* monstruoso. Esta imagen de los católicos irlandeses como *monstruos extraños* dejó una marca permanente en la mente anglo-irlandesa, una visión tan poderosa como para perfilar la historia anglicana a lo largo de todo el siglo XVIII. Como resultado, nació una nueva definición del *Yo* y el *Otro*; la memoria colectiva de los anglicanos creó monstruos que fueron transferidos al *Otro* y este fue el momento en el que los católicos irlandeses fueron vistos como monstruos por sus vecinos anglicanos. Para los protestantes irlandeses, los católicos irlandeses eran demonios, monstruos, seres irracionales y depravados, es decir, el *Otro*. La *Catholophobia* (sentimiento de anticatolicismo) se puede ver claramente tanto en el gótico irlandés como en el gótico en

general. Sin embargo, la tensión entre protestantes y católicos era aún más evidente en Irlanda⁹.

Recurriremos a la definición del *Otro* (*Other/Not-I*) de Tzvetan Todorov (citado en Rosemary Jackson, 2002/2013) para entender este sentimiento de anti-catolicismo en el gótico irlandés, ya que la fantasía del *Not-I* es la que se ocupa de la relación del Yo con el mundo a través de la meditación del *Otro*. Esta fantasía implica relaciones entre el Yo y el *Otro* (como la que hubo entre los protestantes anglo-irlandeses y los católicos irlandeses) y la protección del Yo de amenazas externas. Cuando representaron a los católicos irlandeses (el *Otro/Not-I*) como una comunidad irracional, supersticiosa, sádica y atávica, los protestantes anglo-irlandeses (el Yo) formaron su propia identidad, describiéndose como seres racionales y modernos.

En *Melmoth*, existe una clara distinción entre los protestantes y los católicos en Irlanda. John Melmoth y su tío describen a los nativos irlandeses como gente extremadamente supersticiosa. En un país como Irlanda, donde cohabitaron protestantes y católicos, los anglo-irlandeses consideraron necesario establecer ciertos límites entre los protestantes y los católicos, llegando a crear una imagen grotesca de estos últimos. Como argumento secundario a la historia principal, Maturin desplazó la acción a España e Italia (símbolos del catolicismo más extremo). De hecho, varios son los personajes que sufren las torturas más crueles de la Inquisición (e.g., interrogatorios escalofriantes, torturas y asesinatos), como Immalee y Alonzo de Monçada. La novela de Maturin retrata el poder perverso de los monjes católicos españoles, quienes trabajan bajo la orden de un malévolo Superior y de la siniestra Inquisición. En "Tale of the Spaniard", se nos muestra el lado más grotesco y perverso de la vida en el monasterio (y, por ende, del catolicismo), donde "solitude gives its inmates leisure to invent, and power combined with malignity, the full disposition to practise" (Maturin, 1820/2012: 2). En el capítulo XIV (vol. III) de *Melmoth*, el errabundo le habla a Immalee sobre las diferentes religiones del mundo. En su explicación, el errabundo

9 Antes de que tuviera lugar la Reforma Protestante, la Iglesia Católica había dominado la población y había estado del lado de la aristocracia y de la superstición. Como resultado, los protestantes crearon una imagen de los católicos como gente supersticiosa; una imagen que tuvo su origen en la práctica católica de la *transubstanciación*. William Molyneux (1698/1977: 14) y Swift (1729/2004) ya habían planteado el tema del canibalismo unido a la transubstanciación. Ambos se apropiaron de los rituales y símbolos católicos que luego fueron utilizados por numerosos escritores posteriores para sus piezas góticas. Sin duda son destacables los personajes vampíricos y caníbales de Swift, que tanto abundan en el género gótico. Swift retomó el tema del canibalismo, que William Molyneux ya había planteado, para aplicarlo al catolicismo; una imagen monstruosa de los católicos donde el *Otro* (católico) es retratado como un *canibal*. Para apoyar su afirmación, Swift recurrió al ritual católico donde los fieles comen pan (el cuerpo de Cristo) y beben vino (la sangre de Cristo), como si de vampiros o zombis se tratasen. De modo que, los protestantes, retratados así mismos como seres racionales, no quisieron que los católicos, retratados como seres irracionales y "caníbales", ocuparan cargos políticos. Así pues, los protestantes y los católicos se enzarzaron en una lucha por el control de las Islas Británicas.

describe el judaísmo, el hinduismo y el catolicismo como religiones sadomasoquistas y el protestantismo como un ser benigno. La siguiente cita ilustra la reflexión crítica del errabundo sobre el catolicismo, la cual contrasta con el protestantismo:

'they have religion; for in their zeal for suffering, they feel the torments of one world not enough, unless aggravated by the terrors of another. They have such a religion, but what use have they made of it? Intent on their settled purpose of discovering misery wherever it could be traced, and inventing it where it could not, they [(the Catholics)] have found, even in the pure pages of that book [(the Bible)], which, they presume to say, contains their title to peace on earth, and happiness hereafter, a right to hate, plunder, and murder each other. Here they have been compelled to exercise an extraordinary share of perverted ingenuity. The book contains nothing but what is good, and evil must be the minds, and hard the labour of those evil minds, to extort a tinge from it to colour their pretensions withal. But mark, in pursuance of their great object, (the aggravation of general misery), mark how subtilly they have wrought. They call themselves by various names [(Pope, Cardinal, Bishop, Priest...)], to excite passions suitable to the names they bear. Thus some forbid the perusal of that book to their disciples, and others [(the Protestants)] assert, that from the exclusive study of its pages alone, can the hope of salvation be learned or substantiated (Maturin, 1820/2012: 344).

En *Dracula*, cuando J. Harker está en Transilvania, sus peores temores se confirman al darse cuenta de que ha llegado a una tierra donde las supersticiones están profundamente arraigadas. Su casera le advierte de que no se acerque al castillo de Drácula, pues:

'It is the eve of St George's Day. Do you not know that tonight, when the clock strikes midnight, all the evil things in the world will have full sway? Do you know where you are going, and what you are going to?' [...] She went on her knees and implored me not to go [...] It was all very ridiculous, but I did not feel comfortable. [...] I thanked her, but my duty was imperative, and [...] I must go. She then rose and dried her eyes, and taking a crucifix from her neck offered it to me. I did not know what to do, for, as an English Churchman¹⁰, I have been taught to regard such things as in some measure idolatrous, and yet it seemed so ungracious to refuse an old lady meaning so well and in such a state of mind. She saw, I suppose, the doubt in my face, for she put the rosary round my neck, and said, 'For your mother's sake' (Stoker, 1897/1993: 12).

10 J. Harker se define a sí mismo como miembro de la Iglesia Protestante de Inglaterra.

En ambas novelas todo lo monstruoso, irracional y supersticioso se coloca en personajes secundarios, extraños y, a voluntad de sus propios autores, católicos (los personajes españoles católicos en *Melmoth* o la gente católica de Transilvania en *Dracula*). Entonces, en contraposición, tendremos los protagonistas (protestantes) racionales (John Melmoth, Alonzo de Monçada y el errabundo en *Melmoth* y J. Harker, Mina, Van Helsing... en *Dracula*).

2.6. EL SENTIMIENTO DE ATRACCIÓN-REPULSIÓN HACIA EL OTRO: LA CATHOLOPHILIA

La *Catholophilia* es un rasgo exclusivo del gótico irlandés. Bajo la obsesión de los protestantes irlandeses con la forma gótica, subyace a su vez una extraña atracción por el Otro (los católicos irlandeses). La *Catholophilia* está presente en el gótico irlandés a través de la representación de una pasión por las antigüedades, los estudios folclóricos y las supersticiones; estos son “emblematic of an ethnographic encounter with a native population, and expressive of a means by which the Protestant Self can safely explore (and perhaps absorb) aspects of that forbidden cultura” (Killeen, 2006: párrafo 12).

A continuación ilustraremos, a través de ejemplos específicos, esta fascinación por las antigüedades, los estudios folclóricos y las supersticiones.

2.6.1. El uso de la pasión por las antigüedades (*antiquarianism*)

Los escritores protestantes irlandeses se sintieron atraídos por la antigüedad, que luego se convirtió en una característica propia del gótico irlandés, como un medio para registrar y explorar la cultura celta (Walsh, 2011: 26). A modo de ejemplo podemos servirnos de la descripción de Stanton en *Melmoth*, quien se siente atraído por la marcada diferencia entre las ruinas romanas y árabes:

The magnificent remains of two dynasties that had passed away, the ruins of Roman palaces, and of Moorish fortresses [...] struck him. Among the former are the remains of a theatre, and something like a public place; the latter present only the remains of fortresses, embattled, castellated, and fortified from top to bottom,—not a loop-hole for pleasure to get in by,—the loop-holes were only for arrows; all denoted military power and despotic subjugation a l'outrance. The contrast might have pleased a philosopher, and he might have indulged in the reflection, that though the ancient Greeks and Romans were savages, (as Dr Johnson says all people who want a press must be, and he says truly), yet they were wonderful savages for their time, for they alone have left traces of their taste for pleasure in the countries they conquered, in their superb theatres, temples, (which were also dedicated to pleasure one way or

another), and baths, while other conquering bands of savages never left anything behind them but traces of their rage for power (Maturin, 1820/2012: 28-29).

2.6.2. El uso del folclore irlandés

Ghost and fairy lore have always been of great prominence in Ireland, and for over a hundred years have been recorded by a line of such faithful transcribers and translators as William Carleton, T. Crofton Croker, Lady Wilde —mother of Oscar Wilde— Douglas Hyde, and W.B. Yeats. [...] Whilst on the whole more whimsically fantastic than terrible, such folklore and its consciously artistic counterparts contain much that falls truly within the domain of cosmic horror. Tales of burials in sunken churches beneath haunted lakes, accounts of death-heralding banshees and sinister changelings, ballads of spectres and “the unholy creatures of the Raths” — all these have their poignant and definite shivers, and mark a strong and distinctive element in weird literature (Lovecraft, 2006: “IX. The weird tradition in the British Isles”, párrafos 18-19).

Dentro de esta sección analizaremos la imagen de la *banshee*, un símbolo importante dentro de la ficción gótica irlandesa. Del mismo modo, también introduciremos otro personaje sobrenatural, el vampiro, cuya figura es la protagonista de las novelas góticas irlandesas con más peso e influencia dentro del género gótico destinado al vampiro hasta la actualidad: *Carmilla* y *Dracula*.

2.6.2.1. La “*banshee*”

La *banshee* (o *Bean Sidhe*) ha sido retratada por los escritores del género gótico como “A Woman of the Faire Race”, “The Lady of Death”, “The Woman of Sorrow”, “The Spirit of the Air” o “The Woman of The Barrow” (O'Donnell, 2012: 4). Este ser sobrenatural normalmente es un espíritu familiar que regresa de entre los muertos para acosar a las familias del más antiguo linaje irlandés. Por tanto, no es de extrañar que la *banshee* se haya llegado a conocer como un presagio de muerte. Robert Tracy describe a la *banshee* “like living men and women, but they are immortal, or at least very long-lived. They have special powers and can employ magic. They seem to enter and leave the mounds freely, but at Halloween the mounds are open all night long, and the *sidhe* are most powerful and most dangerous” (1999: 13).

Esta criatura fue retratada por los escritores góticos irlandeses de los siglos XVIII y XIX como un depredador sexual. La característica más prominente de la *banshee* es

su aullido. Bríana Walsh (2011: 65) presenta tres posibles atributos de esta criatura¹¹. Primero, tenemos a la *Bean Sí*, que es descrita como una mujer joven y hermosa. Luego, tenemos a la *Bean Chaointe*, cuya característica más distintiva es su voz, “[a] woman who cries [...], that is, [a] women hired to mourn for the dead at a funeral” (Walsh, 2011: 65). Esta *banshee* es una mujer vieja y de apariencia horrible, retratada como una bruja. Y por último, tenemos a la *Badhabh*, que con frecuencia es representada como un pájaro. Esta última *banshee* forma parte del triunvirato de las deidades guerreras del folclore celta.

La imagen de la *banshee* es fácilmente reconocible en *Melmoth* y *Dracula*. En *Melmoth*, las sibilas encarnan a la *Bean Chaointe*:

The housekeeper rushed into the room, followed by a number of women, (the Irish præficæ¹²); all ready to prescribe for the dying or weep for the dead,—all clapping their hard hands, or wiping their dry eyes. These hags all surrounded the bed; and to witness their loud, wild, and desperate grief, their cries of ‘Oh! He’s going, his honor’s going, his honor’s going,’ one would have imagined their lives were bound up in his, like those of the wives in the story of Sinbad the Sailor, who were to be interred alive with their deceased husbands (Maturin, 1820/2012: 11).

Incluso el errabundo está conectado, en cierto modo, a la *banshee*, puesto que posee algunas de las características de este ser sobrenatural. Melmoth, como un presagio de muerte, “had been frequently seen in Ireland even to the present century” (Maturin, 1820/2012: 26), normalmente, cuando está cerca la muerte del miembro más mayor de la familia, e.g., cuando el viejo Melmoth está agonizando. Además, como la *banshee*, el errabundo es longevo (este tiene 150 años y aún conserva un aspecto juvenil) y tiene poderes especiales (“a power to pass over space without disturbance or delay, [...] visit remote regions with the swiftness of thought [...] and penetrate into dungeons, whose bolts [...] [are] as flax and tow at [...] [his] touch”; Maturin, 1820/2012: 614). Por último, el aullido, que es la característica más destacada de la *banshee*, es similar a la risa del errabundo, la cual es descrita en diversas ocasiones como una sonrisa diabólica.

En *Dracula*, las tres vampiresas que viven con el conde representan a la *Bean Sí*. Estas vampiresas tienen la piel pálida, las mejillas frías y sonrosadas (a pesar de una extrema palidez), las facciones duras, pero sensuales, los ojos rojos y brillantes, los dientes afilados con colmillos prominentes, los labios rojos y la sonrisa afable, aunque diabólica. Además, no respiran y sus corazones no laten (Stoker, 1897/1993: 53).

11 Es común encontrar diferentes descripciones de un mismo ser en el folclore, pues estas dependen en gran medida del contexto y de la época.

12 Las *præficæ* (o plañideras) son aquellas mujeres contratadas para actuar en ocasiones lúgubres (Pinkerton, 1814: 670).

2.6.2.2. “*Dearg Due*” (El vampiro o la vampiresa)

La imagen del vampiro aparece bajo diferentes guisas en todo el mundo. En Irlanda, el vampiro es conocido como *Dearg Due* (*Red Blood Sucker* en inglés), cuyo origen hunde sus raíces en la época pre-celta. La leyenda más popular sobre el vampiro en Irlanda cuenta la historia de una joven y hermosa mujer que se enamoró de un campesino y quiso casarse con él. Sin embargo, su padre, un hombre ambicioso, no estuvo dispuesto a consentir este matrimonio y le concertó una boda con un hombre rico al que no amaba. El marido era bastante cruel y poco se preocupaba por las necesidades o sentimientos de su esposa, de modo que esta acabó suicidándose. La chica fue enterrada en Waterford. Cuenta la leyenda que un día la joven regresó al mundo de los vivos para vengarse de su padre y de su esposo, a quienes atrajo y mató succionándoles la sangre. Se dice que la *Dearg Due* regresa a nuestro mundo para atraer a los hombres con su belleza y luego matarlos. Distintas versiones aseguran que esta mata a sus víctimas drenando su energía, en lugar de la sangre, o que solo puedes detenerla si coloca unas piedras sobre su tumba (o te reemplaza por otra víctima).

Stoker hizo uso de diferentes folclores para dar vida a su personaje principal, el conde Drácula. El conde puede caminar a la luz del día, aunque su poder se ve mermado¹³. Esta característica, del vampiro caminando a luz del día, tiene su origen en algunos vampiros folclóricos como el *Vrykolakas* (el vampiro del folclore griego). Sin embargo, Stoker también añade algunas características nuevas que catapultaron definitivamente al vampiro hacia el estrellato y lo convirtieron en un mito. La imagen de Drácula no solo influenció las narrativas posteriores sobre este tipo de personaje fantástico, sino que también dio lugar al nacimiento de toda una serie de películas, series de televisión, cómics... sobre este ser sobrenatural. Los vampiros creados por Stoker no proyectan sombras y no se reflejan en los espejos, necesitan ser invitados por el propietario de la casa para poder entrar en un hogar habitado, la sangre es su única fuente de alimento, poseen una fuerza sobrehumana, no pueden cruzar el agua en movimiento y deben descansar en tierra de su patria.

2.6.3. *La atracción de los escritores anglo-irlandeses hacia la ficción gótica: la superstición, lo oculto y lo sobrenatural*

Foster (1989) destacó el interés de los nativos irlandeses (incluyendo un amplio sector de los protestantes anglo-irlandeses) en el ocultismo, la superstición y lo sobrenatural. A pesar de que los protestantes irlandeses fueron retratados como seres racionales,

13 Julio A. Olivares Merino (2001: 506) destaca que la idea de que la luz del día pudiera matar a un vampiro apareció por primera vez en *Nosferatu* (1922) de Friedrich W. Murnau.

el lado oscuro de estos se sintió fuertemente atraído por el ocultismo y lo macabro, es decir, lo gótico. Esta atracción por la narrativa gótica se justifica por el temor de los anglo-irlandeses a perder su poder (Foster, 1995: 220). Sin embargo, anteriormente ya señalábamos que esta “pérdida”, “marginación” o “aniquilación” solo puede ser analizada en términos psicológicos, puesto que esta paranoia de la conspiración y la aniquilación solamente existió en la mente de los anglo-irlandeses. Christopher Morash (1998: 138) sostiene que la atracción de los escritores anglo-irlandeses por el género gótico no fue utilizada para celebrar lo oculto y lo extraño, sino como un medio para eliminar de una vez por todas toda serie de supercherías de la vieja sociedad irlandesa. En lugar de aceptar Irlanda como un espacio extraño y siniestro, los protestantes irlandeses trataron de disipar la imagen de Irlanda como un *ser* irracional, oscuro y atávico a través del uso de la narrativa gótica. No obstante, Morash (1998: 138) también destaca que la eliminación de este pasado irracional no llegó a completarse por parte de la mayoría de los escritores góticos irlandeses, porque estos no estaban totalmente convencidos de lo atractivo de lo racional tan férreamente defendido por las mentes ilustradas. Recurramos al hijo de los Harker para ilustrar esta purga inacabada del pasado irracional. Este bebé, cuyo nombre se compone de la combinación de los nombres de los cuatro héroes del relato, representa la esperanza en un futuro donde lo irracional y lo atávico no tendrán cabida en la sociedad del mañana. Sin embargo, también existe la posibilidad de que el pasado atávico aún no haya desaparecido del todo, puesto que no debemos olvidar que la sangre de Drácula también circula por las venas de Mina Harker y esto se extrapola de igual forma a su hijo. Así lo hace saber Van Helsing, quien afirma que compartir sangre es parecido a tener relaciones sexuales; la circulación, donación y extracción de sangre que circula a lo largo del relato. En *Melmoth*, el final confuso del errabundo también alude a la posible supervivencia del pasado ancestral, ya que al final del relato no sabemos si el errabundo sigue con vida o está muerto; solo sabemos de él que “[o]n a crag beneath [...] [John and Monçada], something hung as floating to the blast. John clambered down and caught it. It was the handkerchief which the Wanderer had worn about his neck the preceding night—that was the last trace of the Wanderer!” (Maturin, 1820/2012: 620).

Si bien es cierto que esta *atracción-repulsión* por las supersticiones, el ocultismo y lo sobrenatural estaría estrechamente ligada al sentimiento de «abandono» y nueva formación de la identidad que experimentaron los anglicanos una vez asentados en Irlanda. Y es que tras el tratado de Limerick, los anglicanos vivieron tiempos de incertidumbre por lo que la definición del Yo se abrió a diversas posibilidades que se tradujeron en una crisis de la identidad; los anglicanos tuvieron que cuestionarse si eran ingleses o irlandeses, protestantes o conversos, colonos o administradores, liberales o conservadores. Lo que les ocurrió es que no terminaban por decirse por una de las dos opciones, porque aunque parezca que uno excluye al otro, en realidad uno contagia

al otro. Esta indecisión es lo que Todorov define como el componente central de lo fantástico; Todorov asoció el gótico con la indecisión psicológica entre comprender los eventos narrativos desde un punto de vista sobrenatural o racional:

In a world which is indeed our world, the one we know, a world without devils, sylphides, or vampires, there occurs an event which cannot be explained by the laws of this same familiar world. The person who experiences the event must opt for one of two possible solutions: either he is the victim of an illusion of the senses, of a product of the imagination—and laws of the world then remain what they are; or else the event has indeed taken place, it is an integral part of reality—but then this reality is controlled by laws unknown to us [...] The fantastic occupies the duration of uncertainty. Once we choose one answer or the other, we leave the fantastic for a neighbouring genre, the uncanny or the marvellous (1970/1975: 25).

De hecho, este término define con precisión la mentalidad anglo-irlandesa. Entonces, en la tradición literaria irlandesa con frecuencia encontraremos esta recurrencia a destacar la indecisión sobre la seguridad, rechazando la eliminación de cuestiones binarias tales como vivo y muerto, dentro y fuera, amigo y enemigo, deseo y repulsión. La novela gótica proporcionó a los anglo-irlandeses un excelente medio para expresar su indecisión, una indecisión entre “an ‘English’ realist embracing of the technological, the future, the rational, and an ‘Irish’ Catholic superstitiousness, anachrony, atavism” (Killeen, 2006: párrafo 20).

2.7. ESPACIO Y TIEMPO EN LA NOVELA GÓTICA IRLANDESA

2.7.1. Irlanda como escenario del gótico irlandés

El género gótico que nació en Inglaterra mostró un creciente interés por el uso del continente europeo (en especial España e Italia) como espacio de las narrativas góticas del siglo XVIII¹⁴. Sin embargo, si los acontecimientos tenían lugar en Inglaterra, la trama se desarrollaba en las regiones cercanas al centro inglés, tales como Escocia, Irlanda y Gales. Así pues, la otredad residía en espacios marginales al centro inglés, presentadas al lector inglés como anomalías espacio-temporales, resultando Irlanda el espacio más extraño y medieval debido a que sus fronteras se distanciaban más que el resto de países del Reino Unido de Inglaterra, separada por el mar, y también debido al fuerte catolicismo

14 Durante el siglo XIX, emergió un tipo de *gótico urbano* y las tramas pasaron a desarrollarse en las calles, abadías y periferias de las ciudades.

que imperaba en el país. Las preguntas que surgen ahora son las siguientes: ¿Por qué los escritores protestantes irlandeses utilizaron Irlanda, ahora su propia casa, como espacio gótico? Y ¿no corrían el riesgo de que al usar Irlanda como espacio gótico acabaran también por transformarse en «monstruos» al igual que los católicos irlandeses?

Anteriormente, analizábamos la ansiedad anglicana, la cual derivaba de los problemas que los anglicanos tuvieron para formar su propia identidad en Irlanda, ya que necesitaban diferenciarse de los nativos irlandeses y de los colonizadores ingleses. A finales del siglo XVIII, Inglaterra no reconoció a los protestantes en Irlanda como ingleses. En respuesta a esto, los anglicanos aceptaron la etnia y la nacionalidad irlandesa, aunque las redefinieron con el fin de formar su propia identidad y distinguirse así de los católicos irlandeses. Parte de este proceso consistió en la eliminación de la imagen popular de Irlanda como un espacio extraño, irracional y primitivo; la ficción gótica les proporcionó las herramientas necesarias para poder llevar a cabo dicha transformación. Cuando los anglo-irlandeses hicieron uso de su hogar, Irlanda, como espacio gótico, asociaron el *lado irracional* de Irlanda con los *católicos* y el *lado racional* con los *protestantes*. Por consiguiente, tenemos una doble visión de Irlanda: la Irlanda racional y moderna (el *Yo/Self* protestante), y la Irlanda irracional, supersticiosa, oscura y atávica (el *Otro/Not-I* católico).

Si bien es cierto que no todos los escritores irlandeses hicieron uso de Irlanda como espacio gótico principal, algunos escritores hicieron uso parcial de este lugar en sus trabajos, como es el caso de *Sophia Berkley*, mientras que otros no lo hicieron, pero ciertos aspectos irlandeses son discernibles, como en *Uncle Silas* (*Tío Silas*) (1864) de Le Fanu, *The Picture of Dorian Gray* (*El retrato de Dorian Gray*) (1891) de Wilde o *Dracula* (Kilfeather, 2006: 85):

Harker's accounts of Transylvania draw on a source which provides an explicit link with Ireland: Stoker found inspiration in Major E. C. Johnson's On the Track of the Crescent, where Transylvanian peasants were repeatedly likened to Irish ones. Harker's insistence on the peasant's superstition and devotional fervor clearly reminds one of a Protestant's attitude towards Irish Catholics (Ingelbien, 2003: 1089).

No obstante, la interpretación de *Dracula* como una alegoría historicista se disuelve, puesto que los críticos no son capaces de llegar a un acuerdo cuando abordan cuestiones relacionadas con la imagen del conde como propietario o inquilino, católico o protestante, colonizador o esclavo.

En *Melmoth*, aunque la trama principal se desarrolla en Irlanda, los acontecimientos más terribles tienen lugar en el extranjero (como España). Dentro del escenario irlandés,

Maturin distingue entre protestantes (John Melmoth y su tío) y católicos (el ama de llaves o las sibilas).

2.7.2. *La pérdida de interés en la Edad Media*

“Nothing earlier than the seventeenth-century wars of religion ever really gripped the imaginations of Maturin, Le Fanu or Stoker [...]” (McCormack, 1991: 832). Estas historias góticas irlandesas, con la excepción de la trama de *Longsword* que se localiza en la Edad Media, no se sitúan más allá del siglo XVII: *Sophia Berkley* se sitúa a mediados del siglo XVII, *Melmoth* tiene lugar desde finales del siglo XVII hasta la primera mitad del siglo XIX y *Dracula* se localiza a finales del siglo XIX.

2.8. EL USO DE LA CASA GRANDE (BIG HOUSE) EN RUINAS COMO SÍMBOLO DE LA SITUACIÓN DE LA COMUNIDAD ANGLICANA EN IRLANDA

La *Big House*¹⁵ emergió como un símbolo de identidad nacional para los anglo-irlandeses en los siglos XVIII y XIX (Genet, 1991: 215). En la ficción, la *Big House* en ruinas fue considerada por la crítica como una metáfora de la situación de la comunidad anglicana en Irlanda; “as the Big House crumbles and falls into ruin, so does Ascendancy society” (Walsh, 2011: 24).

En *Melmoth* se realiza muchas alusiones a la *Big House* de la familia. La primera descripción de esta muestra una casa en ruinas que anuncia la inminente desintegración de la familia Melmoth (de ascendencia protestante):

The lodge was in ruins [...] What had once been a gate, [...] was now a few planks so villainously put together [...] As John slowly trod the miry road which had once been the approach, he could discover, by the dim light of an autumnal evening, signs of increasing desolation since he had last visited the spot,—signs that penury had been aggravated and sharpened into downright misery. There was not a fence or a hedge round the domain: an uncemented wall of loose stones, whose numerous gaps were filled with furze or thorns, supplied their place. There was not a tree or shrub on the lawn; the lawn itself was turned into pasture-ground (Maturin, 1820/2012: 6-7).

A lo largo de la trama solo quedan tres miembros de la familia: el viejo Melmoth, que muere al principio del relato, el errabundo, que desaparece al final de la novela, y John Melmoth, el último descendiente con vida de los Melmoth.

15 Desde mediados del siglo XII, cuando el cambro-normando Richard Fitz Gilbert de Clare II (también conocido como *Strongbow*) invadió Irlanda, las tropas inglesas se establecieron en Irlanda y la *Big House* se erigió como hito de la dominación inglesa y como protección de la identidad inglesa (Genet, 1991: 15).

3. CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo, hemos discutido cuestiones binarias dentro del gótico irlandés, tales como protestante y católico, Yo racional y Otro irracional, racionalidad y superstición y anglo e irlandés. Los principales rasgos de la novela gótica irlandesa se resumen de la siguiente manera: la influencia de la historia y de la política de Irlanda en la ficción gótica irlandesa, la presencia de la *paranoia* anglicana, la combinación de realidad y ficción, la combinación del gótico irlandés con otros géneros literarios, la representación de los *protestantes* como el Yo racional y los *católicos* como el Otro monstruoso (*Catholophobia*), el sentimiento de atracción-repulsión hacia el Otro (*Catholophilia*), el uso del *antiquarianism*, el uso del folclore irlandés, la atracción de los escritores anglo-irlandeses hacia la superstición, lo oculto y lo sobrenatural, Irlanda como escenario del gótico irlandés, la pérdida de interés en la Edad Media y el uso de la *Big House* en ruinas como símbolo de la situación de la comunidad anglicana en Irlanda. Todos estos elementos nacieron dentro de la sociedad anglo-irlandesa y encontraron su expresión particular en la ficción gótica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANONYMOUS (A "Young Lady"). (1760). *The Adventures of Miss Sophia Berkley*. Dublin: James Hoey.
- BONACHERA GARCÍA, A. I. (2013). «La caracterización del personaje vampírico desde Bram Stoker hasta la actualidad». *Philologica Urcitana* 8, 1-51 (también en <http://www.ual.es/revistas/PhilUr/pdf/PhilUr08.1.BonacheraGarcia.pdf>) [fecha de consulta: 1/03/2014].
- BOTTING, F. (1996). *Gothic*. London / New York: Routledge.
- BURKE, E. (1844). *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful: With an Introductory Discourse Concerning Taste*, Abraham Mills (ed.). New York: Harper (trabajo original publicado en 1757).
- FAVRET, M. A. (1993). *Romantic Correspondence: Women, Politics and the Fiction of Letters*. Cambridge: Cambridge.
- FOSTER, R. (1989). "Protestant Magic: W. B. Yeats and the Spell of Irish History". *Proceedings of the British Academy* 75, 243-266.
- (1995). *Paddy and Mr. Punch: Connections in Irish and English History*. London: Penguin.
- FROMM, E. (1973). *The Anatomy of Human Destructiveness*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- GAMER, M. (2000). *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon Formation*. Cambridge / New York: Cambridge.

- GENET, J. (1991). *The Big House in Ireland: Reality and Representation*. Dingle, Co. Kerry: Brandon / Savage: Barnes & Noble.
- GUBERN, R. y Carós, J. P. (1979). *Las raíces del miedo: antropología del cine de terror*. Barcelona: Tusquets.
- HASLAM, R. (2007). "Irish Gothic: A Rhetorical Hermeneutics Approach". *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies* 2, sin paginación (también en <http://irishgothichorrorjournal.homestead.com/IrishGothicHaslam.html>) [fecha de consulta: 20/03/2014].
- INGELBIEN, R. (2003). "Gothic Genealogies: 'Dracula', 'Bowen's Court', and Anglo-Irish Psychology". *ELH* 4, vol. 70, 1089-1105 (también en <http://www.jstor.org/discover/10.2307/30029914?uid=2&uid=4&sid=21106388534781>) [fecha de consulta: 6/06/2014].
- JAMESON, F. (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Methuen.
- KILFEATHER, S. (2006). "The Gothic Novel". En *The Cambridge Companion to the Irish Novel*, John Wilson Foster (ed.), 78-96. Cambridge / New York: Cambridge UP.
- KILLEEN, J. (2005). *Gothic Ireland: Horror and the Irish Anglican Imagination in the Long Eighteenth Century*. Dublin: Four Courts.
- (2006). "Irish Gothic: A Theoretical Introduction". *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies* 4, sin paginación (también en <http://irishgothichorrorjournal.homestead.com/jarlath.html>) [fecha de consulta: 18/03/2014].
- (2008). "Irish Gothic Revisited". *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies* 4, sin paginación (también en <http://irishgothichorrorjournal.homestead.com/jarlathresponse.html>) [fecha de consulta: 23/03/2014].
- (2014). *The Emergence of Irish Gothic Fiction. History, Origins, Theories*. Edinburgh: Edinburgh.
- LELAND, T. (1762). *Longsword, Earl of Salisbury. An Historical Romance*, 2 vols. London: Printed for W. Johnston.
- LOEBER, R. & Stouthamer-Loeber, M. (2003). "The Publication of Irish Novels and Novelettes: A Footnote on Irish Gothic Fiction". *Cardiff Corvey. Reading the Romantic Text* 10, 17-44 (también en http://www.cardiff.ac.uk/encap/journals/corvey/articles/cc10_n02.pdf) [fecha de consulta: 25/03/2014].
- LÓPEZ SANTOS, M. (2008). "Teoría de la novela gótica". *E. H. Filología* 30, 187-210 (también en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3332661>) [fecha de consulta: 1/03/2014].
- LOVECRAFT, H. P. (2006). *Supernatural Horror in Literature* (también en <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0601181h.html>) [fecha de consulta: 1/03/2014].
- MATURIN, Ch. R. (2012). *Melmoth the Wanderer*. Sin lugar: AP Publishing House (trabajo original publicado en 1820).

- MCCORMACK, W. J. (1991). "Irish Gothic and After (1820-1945)". En *The Field Day Anthology of Irish Writing*, Seamus Deane, Andrew Carpenter y Jonathan Williams (eds.), vol. 2, 831-854. Derry: Field Day.
- (1993). *Dissolute Characters: Irish Literary History through Balzac, Sheridan Le Fanu, Yeats, and Bowen*. Manchester: Manchester.
- (1994). *From Burke to Beckett: Ascendancy, Tradition and Betrayal in Literary History*. Cork: Cork.
- MILES, R. (1993). *Gothic Writing. 1750-1820. A Genealogy*. London / New York: Routledge.
- MOLYNEUX, W. (1977). *The case of Ireland's being bound by Acts of Parliament in England*, J. G. Simms (ed.). Dublin: Cadenus (trabajo original publicado en 1698).
- MORASH, C. (1998). "The Time is Out of Joint (O Curséd Spite!): Towards a Definition of a Supernatural Narrative". En *That Other World: The Supernatural and Fantastic in Irish Literature and its Contexts*. Bruce Stewart (ed.), 2 vols., 123-142. Gerrards Cross: Colin Smythe.
- MORIN, C. (2011). "Forgotten Fiction: Reconsidering the Gothic Novel in Eighteenth-Century Ireland". *Irish University Review* 1, vol. 41, sin paginación (también en <http://www.thefreelibrary.com/Forgotten+fiction%3A+reconsidering+the+Gothic+Novel+in...-a0256684815>) [fecha de consulta: 25/03/2014].
- NASH, M. (1976). "Vampyr and the fantastic". *Screen* 3, vol. 17, 29-67.
- O'DONNELL, E. (2012). *The Banshee*. Auckland: The Floating.
- OLIVARES MERINO, J. A. (2001). *Cenizas del Plenilunio Alado: Pálpitos y vestigios del vampiro en la literatura inglesa anterior a "Dracula"*. Jaen: Universidad de Jaen.
- PINKERTON, J. (1814). *A General Collection of the Best and Most Interesting Voyages and Travels in All Parts of the World: Many of which are Now First Translated into English; Digested on a New Plan*, vol. 15. London: Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, Paternoster-Row; and Cadell and Davies, in the Strand.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, F. J. (1995). *Ficción y géneros literarios*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- ROSEMARY, J. (2013). *Fantasy*. London; New York: Routledge (trabajo original publicado en 2002).
- STOKER, A. (1993). *Dracula*, Maurice Hindle (ed.). London: Penguin (trabajo original publicado en 1897).
- SWIFT, J. (1966). *The Drapier's Letters and other works, 1724-1725*, Herbert Davis (ed.). Oxford: Basil Blackwell (trabajo original publicado en 1734).
- (2004). *A Modest Proposal and Other Prose*, Introducción por Lewis C. Daly. New York: Barnes & Noble (trabajo original publicado en 1729).
- TEMPLE, Sir J. (1812). *The Irish Rebellion: Or, an History of the Attempts of the Irish Papists to Extirpate the Protestants in the Kingdom of Ireland*, R. Wilks (ed.). London: White,

Cochrane (también en <http://catalog.hathitrust.org/Record/008589280>) [fecha de consulta: 14/04/2014] (trabajo original publicado en 1616).

TODOROV, T. (1975). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Richard Howard (trad.). Ithaca: Cornell (trabajo original publicado en 1970).

TRACY, R. (1999). "Undead, Unburied: Anglo-Ireland and the Predatory Past". *LIT: Literature Interpretation Theory* 1, vol. 10, 13-33.

WALSH, B. (2011). *Irish Female Gothic Fiction: A Study of the Fiction of Regina Maria Roche and Sydney Owenson* (tesis doctoral). Limerick: Mary Immaculate College (también en <http://tinyurl.com/ppyc4js>) [fecha de consulta: 29/03/2014].

Recibido el 22 de junio de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

PIERRE BOURDIEU, JEAN-CLAUDE PASSERON Y LA NOVELA REALISTA

PIERRE BOURDIEU, JEAN-CLAUDE PASSERON AND THE LITERARY REALISM

Encarna ALONSO VALERO

Universidad de Granada

enalonso@ugr.es

Resumen: En este trabajo pretendemos dar cuenta del análisis que sobre la novela realista han llevado a cabo dos de los sociólogos más importantes del siglo XX, Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron. Como ya hiciera en su día Sartre, tanto Bourdieu como Passeron fijan la mirada de manera particular en el estudio de la obra de Flaubert y, de ese modo, ambos establecen las cuestiones principales en las que se fundamentan los puntos de contacto y la distancia entre la novela realista y la sociología. La génesis del pensamiento de Bourdieu y Passeron es común, lo que determina en gran medida las coincidencias en sus planteamientos. No obstante, como veremos, el análisis de ambos, a pesar de llegar a conclusiones cercanas, da cuenta también de la progresiva separación de las posiciones de los dos autores.

Abstract: This article attempts to show the analysis of the literary realism by two of the most important sociologists of the twentieth century, Pierre Bourdieu and Jean-Claude Passeron. Both focus, as before it did Sartre, in the analysis of Flaubert. By this way, Bourdieu and Passeron establish contact points and distance between literary realism and sociology. Thought of Bourdieu and Passeron has a common genesis, which determines the similarities in their approaches. However, the analysis of both also realize a progressive separation of positions.

Palabras clave: Bourdieu. Passeron. Flaubert. Novela realista. Sociología.

Key Words: Bourdieu. Passeron. Flaubert. Literary realism. Sociology.

1. DOCE AÑOS DE COLABORACIÓN: GÉNESIS DE DOS PENSAMIENTOS

Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron escribieron, en colaboración con Jean-Claude Chamboredon, *El oficio de sociólogo* (Bourdieu; Chamboredon; Passeron, 2013), uno de los textos fundamentales de la sociología del siglo XX. Publicado en Francia en 1968, la redacción de sus célebres “Preliminares” se remonta, según relata Passeron en una entrevista con Denis Baranger, a los años 1966-1968 (Baranger, 2004: 380). Afirma también Passeron en esa misma conversación que “Chamboredon se había dedicado a la revisión de los textos del libro. *El manifiesto epistemológico* era sobre todo un *tête-à-tête* –un enfrentamiento y una competencia– entre Bourdieu y yo, puesto que juntos redactamos esos endemoniados Preliminares” (Baranger, 2004: 380). De este modo, el “Manifiesto” y en general toda la reflexión epistemológica de la obra, redactada por Bourdieu y Passeron, puede considerarse un punto de partida común en la obra de los dos pensadores. Es, también, un texto en el que se aprecia la existencia en ciernes de dos epistemologías distintas y en conflicto (el calificativo “endemoniados” que dedica Passeron a los Preliminares no puede ser más elocuente), una encrucijada desde la que se puede percibir la deriva de la trayectoria de ambos: en el caso de Bourdieu, evolucionará hacia las “Cuestiones de método” que aparecen en *Las Reglas del Arte*, hacia la reflexión sobre la sociología y la filosofía de *Meditaciones pascalianas* (Bourdieu, 1999a) y hacia el estado de la cuestión que desarrolla en *Science de la science et réflexivité* (Bourdieu, 2001), último libro publicado en vida de Bourdieu y en el que continúa de manera matizada con el proyecto de *El oficio de sociólogo*. En el caso de Passeron, su evolución se dirigirá hacia el pluralismo teórico que se advierte en distintos artículos e informes de investigación y que cristalizará en *El razonamiento sociológico*.

En definitiva, puede decirse que ambos continúan escribiendo muchos años después en diálogo con *El oficio de sociólogo*, con lo que nunca dejaron de interpelarse e interrogarse mutuamente, de manera más o menos polémica. Tanto es así que el propio Jean-Claude Passeron ofrece la fórmula “con Bourdieu, contra Bourdieu” para definir la influencia que su antiguo colaborador tuvo sobre él, a propósito de la declaración pareja que Bourdieu hizo sobre Weber (“Mit Weber...”; Passeron, 2006: 34).

La colaboración entre Bourdieu y Passeron duró doce años, seguidos de casi treinta de ausencia de relaciones personales o intelectuales. La ruptura coincide (o linda) con el final del proceso de escritura y la aparición de *El oficio de sociólogo*. Muchos años después dirá Passeron:

Lo más característico de lo que yo he ganado por haber trabajado con él [con Bourdieu] en nuestros inicios reside, para mí, en el hecho, solamente accesible a la

mirada retrospectiva, de que le debo haber podido fundar, aunque fuese lentamente y a contracorriente de nuestro durkheimismo inicial, mi propia epistemología de las ciencias sociales como ciencias históricas, apoyándome sobre una relectura crítica tanto de textos surgidos de mi colaboración con Bourdieu como de aquellos que eran propios de Bourdieu (2006: 25).

2. FLAUBERT EN LE RAISONNEMENT SOCIOLOGIQUE

En 1991 aparece en el panorama sociológico *Le raisonnement sociologique. L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*, que tuvo una segunda edición, revisada y aumentada, en 2005 (Passeron, 2011). Un primer intento de dotar de claridad epistémica a las ciencias sociales fue, como establece Passeron, comprenderlas desde un modelo cuasisimilar al de las ciencias experimentales. Passeron distingue entre lo que denomina ciencias formales (lógica y matemáticas), ciencias físico-experimentales y ciencias sociales. En estas últimas estarían incluidas, entre otras, la sociología, la historia, la antropología y la historia de la literatura.

Desde esa lógica, Passeron dedica un capítulo completo de *El razonamiento sociológico* a interrogarse sobre la novela realista, aunque no se trataba de un trabajo inédito. En este apartado, "L'illusion romanesque. Descriptions en *-graphie, -logie, -nomie*", los cambios de la segunda edición de *Le raisonnement sociologique* con respecto a la primera son casi inexistentes.

Passeron parte de lo que considera una interrogación central sobre el pacto narrativo instaurado por la novela clásica con el lector y que, en su opinión, permanecería ignorada desde la sociología académica:

¿Por qué y cómo sucede, más que en ninguna otra, que la lectura de este tipo de literatura desencadena un movimiento mental que conduce directamente, y como llevando de la mano, la adhesión del lector desde el "efecto de realidad" –efecto sociográfico engendrado por las técnicas formales de la escritura "realista"– hasta un efecto de recepción más amplio, es decir hasta un efecto sociológico que amplifique el "efecto de realidad" en una creencia panorámica referida indivisiblemente a la "verdad" (descriptiva, representativa, sintética) del cuadro de una sociedad ofrecido por la novela? (Passeron, 2011: 307-308).

Passeron reformula la cuestión en otros términos, en un intento de búsqueda de la afinación conceptual que constituirá una parte esencial de la labor del sociólogo francés. El uso que se hace de las palabras dista mucho de ser neutral o de no tener consecuencias; este problema evidente presenta conocidas dificultades en el ámbito de la filosofía, como de las

ciencias sociales o la teoría y la historia de la literatura, por lo que el proceso de afinamiento conceptual, como de precisión y modulación de conceptos, constituye una parte esencial de la labor cotidiana de cualquier aproximación a estas disciplinas. Dice Passeron:

¿Por qué una novela realista cuyos efectos de escritura logran hacer entrar al lector en un “pacto” de confianza monográfica sería capaz de producir por añadidura, de manera tan eficaz y por medios literarios, una ilusión no literaria, la ilusión representativa, que no es otra cosa que la creencia en la fidelidad de una representación del mundo, la forma plena de la “ilusión referencial” descrita por Riffaterre mientras que al mundo se le supone capaz de reabsorberse en la aprehensión propiamente literaria de la “literalidad” de un texto? (Passeron, 2011: 308).

En las páginas siguientes, Passeron responderá a esos interrogantes. Flaubert, recuerda el sociólogo francés, era un autor obsesionado por la verosimilitud de sus personajes literarios (Bourdieu lo considera, por esa característica, un ejemplo para uno de los rasgos fundamentales de la mirada sociológica). Pero, como explica Passeron, aunque la sociología y la literatura realista compartan ciertas disposiciones éticas y epistémicas, una y otra se fundan en estrategias de creencia y, por tanto, de producción de verdad diferentes. Entre ambas existen espacios de intersección pero nunca de superposición completa. Y es precisamente esa intersección lo que hace que Passeron se detenga en la relación entre literatura realista y sociología.

El efecto de apariencia sociológica no se restringe a la literatura. Passeron invoca el ejemplo de la película de Louis Malle *Lacombe Lucien* (1974): su capacidad para producir verosimilitud quedó atestiguada por el intenso debate que la siguió y en el que muchos necesitaron demostrar los motivos por los que disientían del valor histórico de la misma.

Passeron describe el efecto del pacto narrativo de la novela realista a través de dos proposiciones, cada una de ellas con un corolario. Según el autor, estas dos proposiciones permiten, si son verdaderas, describir este efecto del pacto narrativo característico de la novela clásica y, quizás también, dar cuenta de la vorágine de impresiones contradictorias que pone en movimiento, a merced de la renovación de las apuestas de la época a propósito de la verdad y la mentira novelescas.

La primera de esas proposiciones que describen el efecto del pacto narrativo establece lo siguiente:

Es necesario inscribir un sistema de “efectos de realidad” (sociográficos) en un texto de ficción “realista” para instalar al lector en el mundo de los acontecimientos de la novela, del mismo modo que ya lo está en su mundo histórico: mundo próximo de su experiencia cotidiana o mundo de sus conocimientos pasados o lejanos (Passeron, 2011: 310).

Passeron habla del efecto de realidad con la misma significación con la que lo hizo Roland Barthes, es decir, en el sentido del detalle casi inútil, tal como teoriza Barthes la alusión flaubertiana al barómetro, que tiene como única función afirmar la contigüidad entre el texto y el mundo real. Asume, por tanto, el sentido de la representatividad de la significación de la insignificancia, de manera que estos detalles, sustraídos a la estructura semiótica del relato, adquieren un significado de connotación de la resistencia al sentido definido como estructura de significados organizados por y en la obra (Barthes, 1968).

El corolario de esta primera proposición señala que ninguna estrategia de composición del texto que aportase e integrase en la obra conocimientos directamente sociológicos (de manera que el narrador asumiría la posición de sociólogo sobre el curso del mundo histórico donde se desarrolla la ficción) puede sustituir al dispositivo sociográfico o añadir un factor importante a la ilusión de representatividad: se limitaría a introducir, en opinión de Passeron, efectos parásitos en el texto.

La segunda de las proposiciones que establece el sociólogo francés afirma:

Le basta a un texto narrativo de factura “realista” lograr su efecto sociográfico (éxito que sólo depende de la concordancia entre un sistema de marcas textuales y un sistema históricamente constituido de expectativas literarias) para obtener ipso facto el efecto sociológico completo, es decir, para imponer la interpretación por parte del lector de todo lo que la novela dice del mundo, al cual la novela se refiere como si fuese una imagen “típica”, “representativa” de la figura del mundo real (Passeron, 2011: 311).

Explica el autor que la fenomenología de la filosofía de la conciencia, de Husserl a Sastre, nos ha habituado a pensar que se cree a una novela pero solamente se la cree como una novela (Passeron, 2001: 311). Si la fórmula da cuenta de la originalidad de la creencia en una historia de ficción, esta modalidad imaginaria de la adhesión a una existencia planteada como inexistente no apunta a la ilusión de conocimiento que está en el corazón del efecto sociológico como creencia plena en una verdad típica sobre el mundo, figurada a través del texto. Como explica Passeron, la fuerza de esta ilusión sociológica no está nunca tan fuertemente atestada como en el rechazo indignado de la verdad sociológica de la novela realista, protesta cuyo vigor sólo se alimenta de tomarse en serio la creencia de la que quiere desprenderse (Passeron, 2001: 311).

Como la primera, esta segunda proposición aparece también con un corolario: la novela realista sólo puede obtener la creencia sociográfica del lector si no produce este aumento de adhesión en que consiste el efecto sociológico. Es decir, el pacto de adhesión novelesco no conoce la distinción entre niveles –gráficos y –lógicos, mientras que los medios textuales que lo sitúan y lo ponen en funcionamiento “reposan sobre esta

distinción, en la que sólo resulta operatorio el realismo sociológico mientras que toda paráfrasis sociológica de la intriga habría liquidado rápido el pacto de lectura novelesco" (Passeron, 2001: 312).

De todo lo dicho anteriormente se deduce que todo texto realista necesita situar al lector en un territorio que interpele su experiencia del mundo social. Para ello, no necesita utilizar argumentaciones sociológicas: una administración cuidadosa del detalle, capaz de tocar las expectativas y las prenociones del lector, vuelve verosímil la narración (Moreno Pestaña, 2003: 61). Este efecto de verosimilitud no queda alterado por la falta de argumentaciones sociológicas bien fundadas; de hecho, éstas sólo producirían, como antes hemos señalado, un efecto parásito sobre lo que constituye la lógica de convicción de un relato literario realista: "De esta manera, el texto literario revela el mundo para poder ocultarlo mejor. El texto literario oculta la exterioridad existente entre el lenguaje que emplea en la descripción y el mundo que aparenta definir de manera exhaustiva" (Moreno Pestaña, 2003: 61). El trabajo previo de selección de la realidad, justificación y elección de datos, así como la elaboración de un marco categorial que los vuelva inteligibles queda, como explica Passeron, rigurosamente oculto al lector, que en cuanto empezase a preguntarse por ese procedimiento, vería cómo la ilusión en la que se funda la creencia literaria comenzaría a desvanecerse:

Ahora puede comprenderse por qué la mala sociología puede, a veces, servir de vehículo a la buena literatura. El trabajo sociológico sólo puede arriesgarse a la comparación entre contextos a partir de una recolección previa de información acerca de qué sucede en el mundo. En ese sentido, el discurso sociológico, [...] como la buena literatura realista, necesita, por ejemplo, otorgar superficie institucional a los nombres concretos; convertir los lugares en espacios diferencialmente habitados; describir las características de un hábitat social [...], localizar en la trayectoria social de un individuo la relación amarga con el mundo; perseguir, en fin, en la aparente gratuidad de las afinidades electivas, las condiciones sociales de posibilidad de las mismas. Todos esos documentos, sociológicamente organizados, tienen que ser valorados de acuerdo a un principio de generalización que interroge sobre la representatividad de los datos particulares (Moreno Pestaña, 2003: 61).

En el mejor de los casos, la exuberancia sociográfica puede inducir ilusión sociológica y producir buena literatura; en el peor, la exhaustividad en la descripción no hace más que proyectar un conjunto de estereotipos sociales que, conectando con las expectativas del lector, permiten hacer pasar por una explicación lo que no es sino una retraducción sesgada de datos organizados y presentados sin control reflexivo.

3. FLAUBERT SEGÚN BOURDIEU

La literatura es abordada de distintas maneras en la obra de Bourdieu. En primer lugar, ocupa un lugar destacado dentro de los bienes culturales, donde se definen los diversos niveles de legitimidad: designa los textos clásicos, reconocidos por el canon escolar, con todos los tópicos y lugares comunes sobre la literatura reproducidos por y para la liturgia académica (Bourdieu, 1999b: 9-19), siendo la enseñanza literaria uno de los principios fundamentales de la reproducción de la cultura legítima y de los agentes que pueden manipularla legítimamente.

En segundo lugar, la literatura es para Bourdieu objeto de la sociología, a pesar de la resistencia a la objetivación que ofrece la propia literatura, que se presenta a sí misma como autónoma e independiente de los poderes económicos y políticos, además de irreducible al trabajo de las ciencias sociales. Sin embargo, el ejemplo de análisis de *La Educación Sentimental* de Flaubert que nos ofrece Bourdieu (1995) en *Las Reglas del Arte* mostraría todo lo contrario: no sólo es posible una sociología de la literatura sino que es un instrumento de primera magnitud tanto para el conocimiento de la estructura del mundo social como para una comprensión más amplia de la propia literatura.

La tercera aproximación sociológica a la literatura es la del análisis del campo literario desde su génesis en la segunda mitad del siglo XIX. Aunque Bourdieu centre el análisis en el campo literario francés, el modelo resulta útil porque ofrece una perspectiva compleja y potencialmente amplificadora frente al estudio circunscrito a una producción literaria específica: su planteamiento, a grandes rasgos, incide en las luchas o conflictos entre los distintos componentes del campo, contribuye a una explicación del fenómeno literario más allá del análisis de una obra o un escritor en un momento histórico preciso, y desvela ciertos mecanismos, reglas en la terminología de Bourdieu, para el acceso de todo escritor al mercado, tratando de explicar así la escritura dentro de un fenómeno más amplio, que incluye, por ejemplo, otros gustos y prácticas culturales (Vázquez, 2002: 139-146).

Bourdieu comenzó a utilizar sistemáticamente la noción de campo en la década de los setenta en relación con sus investigaciones sobre sociología de la cultura y consiguió uno de los principales rendimientos empíricos de ese concepto en el análisis del campo literario propuesto en *Las Reglas del Arte*, su estudio más relevante sobre un ámbito de producción cultural. En ella se pretende analizar las condiciones de la posibilidad (es decir, la existencia de una situación estructural que se revela como clave para una trayectoria posible) de los escritores y de la literatura, de su construcción como campo de producción intelectual autónomo. Para ello, se analizan en *Las Reglas del Arte* las condiciones de producción de la obra de Flaubert y la aparición, en el interior del campo social francés, de un campo literario como relativamente autónomo, que comienza a desarrollarse según reglas particulares, especificando un tipo nuevo de capital y de

intereses. Así, en un primer momento, la noción de campo apunta a permitirnos acceder a un mayor nivel de objetividad y a analizar el arte más allá de sus sublimaciones.

Afirma Bourdieu que el campo de poder es “el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural en especial)” (Bourdieu, 1995: 319-320). No obstante, Bourdieu nunca asimiló, como en ocasiones se ha dicho, “un campo a un juego de fuerzas ciegas. En un campo hay posibilidades reales de transformación, pero son muy diferentes según la posición ocupada” (Pinto, 2002: 10).

Como todo campo, el campo literario tiene sus propios mecanismos de legitimación, y los agentes poseedores del mayor volumen de capital simbólico poseen la legitimidad, el derecho a hablar y sobre todo a dar nombre. Esos individuos se convierten, en palabras de Moi (2001: 4), en “forjadores del poder simbólico y, por tanto, de la violencia simbólica”. Según esta autora, frente a otras teorías del poder, los planteamientos generales de Bourdieu resultan atractivos para la crítica feminista por su interés por los detalles de la vida cotidiana, por su negación a distinguir entre asuntos altos y bajos. Y este es un hecho de primera magnitud: cualquier aproximación a la filosofía o la sociología del conocimiento mostrará que existe, en cada momento y en cada sociedad, una jerarquía de objetos de estudio considerados legítimos o ilegítimos, nobles o menores.

En *Las Reglas del Arte*, se interroga el sociólogo francés acerca del proceso histórico de autonomización del campo literario en Francia durante el Segundo Imperio, proceso en el que escritores como Flaubert jugaron un rol muy importante. Así, desarrolla Bourdieu su análisis de *La educación sentimental*, “esta obra mil veces comentada, y sin duda nunca leída de verdad, proporciona todos los instrumentos necesarios para su propio análisis sociológico” (Bourdieu, 1995: 19). El motivo de esa afirmación reside en que la estructura interna de la obra, que según Bourdieu coincide con la estructura del espacio social en el que se desarrollan las aventuras de Frédéric, resulta ser también la estructura del espacio social en el que el propio Flaubert está situado.

No obstante, el propio Bourdieu enuncia una dificultad: podría pensarse que es el sociólogo quien, proyectando sus propios interrogantes, convierte a Flaubert en un sociólogo y además capaz de ofrecer una sociología del propio Flaubert. A ese problema habría que añadir que esta lectura sociológica de la historia de Frédéric corre el peligro de aparecer como el colmo de la desmesura cientificista. No obstante, según Bourdieu, esta lectura, que apenas enunciada se impone como evidente, ha pasado por alto a los lectores más atentos, que en general han preferido hablar de una novela psicológica más que sociológica, orientada hacia el análisis de la vida interior (Bourdieu ofrece el ejemplo de Lucien Goldmann). Ello obliga a plantearse el análisis en términos menos corrientes que los “del realismo y del referente del discurso literario” (Bourdieu, 1995: 20):

¿Qué es en efecto este discurso que habla del mundo (social o psicológico) como si no hablara de él; que sólo puede hablar de este mundo con la condición de hablar de él como si no hablara de él, es decir, de una forma que lleva a cabo, para el autor y el lector, una negación (en el sentido freudiano de Verneinung) de lo que expresa? ¿No hay que preguntarse acaso si el trabajo ejercido sobre la forma no es lo que hace posible la anamnesia parcial de estructuras profundas, y reprimidas, si, en definitiva, el escritor más preocupado por la investigación formal-como Flaubert, y tantos otros después de él- no se ve obligado a actuar como médium de las estructuras (social o psicológica) que alcanzan la objetivación, a través de él y de su labor sobre las palabras inductoras, “cuerpos conductores” pero también pantallas más o menos opacas? (Bourdieu, 1995: 20).

Además de obligar a plantear y examinar estas cuestiones desde esta nueva perspectiva, el análisis de la obra debería permitir sacar partido de unas propiedades del discurso literario como la capacidad de desvelar velando o de producir un efecto de realismo que resta realismo para llevar a cabo, con este Flaubert socioanalista de Flaubert, un socioanálisis tanto de Flaubert en particular como de la literatura en general.

El efecto de realismo o de creencia que produce el texto literario se basa en el acuerdo entre las suposiciones que aporta y las que introducimos en la experiencia habitual del mundo. Surge de este modo, por tanto, la cuestión de la especificidad de la expresión literaria:

El “efecto de realidad” es esta forma muy particular de creencia que la ficción literaria produce a través de una referencia denegada a lo real designado que permite saber rehuyendo saber de qué se trata en realidad. La lectura sociológica rompe el hechizo. Al dejar en suspenso la complicidad que une al autor y al lector en la misma relación de denegación de la realidad expresada por el texto, revela la verdad que el texto enuncia, aunque de tal modo que no la dice [...] La forma en la que se enuncia la objetivación literaria es sin duda lo que permite la emergencia de lo real más profundo, más oculto (aquí la estructura del campo de poder y el modelo de envejecimiento social), porque es el velo que permite al autor y al lector disimularlo y disimularse (Bourdieu, 1995: 64).

Según Bourdieu (1995: 22), todo el universo de *La educación sentimental* se organiza alrededor de dos polos: “el arte y la política” por un lado, “la política y los negocios” por otro. Frédéric se encontrará, al principio de la novela, en la intersección de ambos universos. Se trata, de entrada, de una situación complicada: tal como establece Bourdieu, el campo

artístico e intelectual tiene una posición dominada respecto del económico y el político; a su vez, dentro del campo artístico hay posiciones dominadas y dominantes.

Colocando los dos polos del campo de poder donde se ejercen fuerzas sociales (de atracción o de repulsión) que se manifiestan bajo la forma de motivaciones psicológicas como el amor o la ambición, Flaubert instaaura las condiciones de una especie de experimento sociológico: en un determinado momento, cinco adolescentes (entre ellos Frédéric), provisionalmente reunidos debido a su posición común de estudiantes, serán lanzados en este espacio, como partículas en un campo de fuerzas, y sus trayectorias estarán determinadas por la relación entre las fuerzas del campo y su inercia propia (el campo de poder aparece como un auténtico medio newtoniano). Esta inercia se inscribe por un lado en las predisposiciones debidas a sus orígenes y a sus trayectorias, y que implican una tendencia a perseverar en una manera de ser, una trayectoria probable por lo tanto, y por el otro en el capital que han heredado y que contribuye a definir las posibilidades y las imposibilidades que les asigna el campo.

Como espacio de fuerzas posibles que se ejercen sobre todos los cuerpos que pueden entrar en él, el campo de poder también es un campo de luchas, por lo que, según Bourdieu, en ese sentido cabe compararlo con un juego: las posesiones, es decir el conjunto de propiedades incorporadas (en el que se incluyen características como la elegancia, la belleza o los modales) y el capital bajo sus diversas formas (económica, cultural, social) constituyen bazas que impondrán tanto la manera de jugar como el éxito en el juego, es decir, “todo el proceso de *envejecimiento social* que Flaubert llama educación sentimental” (Bourdieu, 1995: 29). Así:

no hay mejor prueba de todo lo que separa la escritura literaria de la escritura científica que esta capacidad, que le pertenece por derecho propio, de concentrar y condensar en la singularidad concreta de una figura sensible y de una aventura individual, que funciona a la vez como metáfora y metonimia, toda la complejidad de una estructura y de una historia que el análisis científico tiene que desarrollar y extender muy laboriosamente (Bourdieu, 1995: 51).

Toda revolución simbólica, y aquella de la que hablamos (la constitución de la República de las Letras, la autonomización del campo literario...) no es distinta, contiene una secuencia, según Bourdieu, susceptible de aislarse (se trata de la misma lógica, por ejemplo, de la revolución impresionista).

Bourdieu, siguiendo a Durkheim, describe los cambios en la historia social y política de Francia (con el efecto conjunto de la Revolución, la Restauración y el Imperio) y cómo la centralización promueve la concentración de los aspirantes en París. Las élites políticas, además, se encuentran fuertemente prevenidas ante la movilidad social que podría

producir la cultura y ante los efectos de la literatura y el arte en las perspectivas de las clases medias: la trayectoria de Frédéric, tal como la describe Bourdieu en *Las Reglas del Arte*, aparece como un tipo ideal de ese periodo y de ese conjunto de percepciones y de posibilidades.

Llegamos de este modo al lugar de la verdadera relación de Flaubert y Frédéric, que no tiene que ver con la proyección ingenua de corte autobiográfico que con frecuencia se ha hecho sino con una empresa de objetivación de sí mismo, de autoanálisis, o mejor, de socioanálisis. Flaubert se separa de Frédéric, de la indeterminación y la impotencia que lo definen, con el acto mismo de escribir la historia de Frédéric, cuya impotencia se manifiesta, entre otras cosas, a través de su incapacidad para escribir, para convertirse en escritor (Bourdieu, 1995: 52).

4. BOURDIEU Y PASSERON: ACUERDOS Y DESACUERDOS

Si nos proponemos establecer una comparativa de las posiciones de Bourdieu y Passeron en cuanto a la relación entre la sociología y la literatura realista, tendremos en primer lugar que detenernos en los motivos por los que cada uno fija la mirada en esa cuestión. Passeron parte de la idea de que ambas, sociología y literatura realista, comparten una zona de intersección, que se corresponde con disposiciones éticas y epistémicas, pero no de superposición (las estrategias de creencia y de producción de verdad son distintas). Passeron se detiene en esa intersección y por ello, en su caso, se trata de una reflexión estrictamente epistemológica.

En cuanto a Bourdieu, se fija en la cuestión que estamos estudiando como parte del análisis del campo literario, dentro de su teoría general de los campos. Si Passeron hace un análisis epistemológico, Bourdieu se centra en lo social: estudia *La educación sentimental* desde la idea de que su estructura coincide con la del espacio social que dibuja y este, a su vez, tiene una estructura análoga a la del espacio social en el que está Flaubert.

Aunque los dos sociólogos difieren en sus planteamientos epistemológicos, coinciden en lo fundamental en cuanto a las formas de creencia de la novela realista: en el análisis de ambos, se trata de tocar prenociones para lograr el "efecto de verosimilitud" (Passeron) o el "efecto de realidad" (Bourdieu).

Esa es, para los dos pensadores, la diferencia fundamental de la literatura realista con el trabajo científico. En *El oficio de sociólogo*, sostienen Bourdieu y Passeron que Marx, Weber y Durkheim llegaban a converger en su práctica científica en una suerte de epistemología implícita. Afirmar tal cosa en los fundadores de la disciplina no suponía aceptar la existencia de una supuesta sociología espontánea (y, por tanto, casi previa al

trabajo científico, o al menos simultánea y en gran medida intuitiva) de los sociólogos. De hecho, nos encontramos ante lo contrario: los principios epistemológicos de esa teoría de un verdadero trabajo científico exigen la ruptura con las prenociones del sentido común de una lengua y de una sociedad.

En el caso de Passeron, el debate continúa asumiendo una herencia de la tradición bachelardiana distinta de la que animaba *El oficio de sociólogo*. No se trata ya solamente de la lucha contra las prenociones del sentido común que el sociólogo hereda de su posición social: Bachelard, que combinado con Durkheim constituía un soporte clave de *El oficio de sociólogo*, no sólo enseñaba la necesidad de la ruptura. Entre sus aportaciones destaca la defensa de que la epistemología tiene que construirse con la observación y el análisis de la práctica concreta de la ciencia. Eso es lo que intenta Passeron y para ello revisa los modelos teóricos con los que se intentó dar sentido a la práctica efectiva de la sociología. En su caso, evoluciona hacia un pluralismo teórico (la dificultad de la sociología para ser una ciencia como las demás no sería, por tanto, solamente social sino también epistemológica).

Bourdieu, por su parte, presenta una epistemología sometida a los principios de objetivación, muy próximos a los de Durkheim, lo que la convertiría en una especie de sociología de la sociología y en una búsqueda de una teoría general. En un sentido amplio (habría que introducir las matizaciones oportunas en cada uno de los debates que protagonizaron), podría afirmarse que, en lo fundamental, lo que separa a Passeron y a Bourdieu es lo que distancia a los dos pensadores a los que en gran parte se encomiendan uno y otro, Weber y Durkheim.

Si tanto en Bourdieu como en Passeron el efecto de realidad o de verosimilitud (el sentido es básicamente el mismo: crear continuidad ante el lector entre el mundo de la novela y lo que ya está en el mundo histórico, tanto si se trata de su propia experiencia como de sus conocimientos de otras experiencias) se consigue tocando sus prenociones o preconstrucciones (lo que volvería verosímil la narración), ambos coinciden también en que la introducción de argumentaciones sociológicas bien fundadas solamente produciría un efecto parásito e, incluso, podría romper la ilusión. Tal como dice Bourdieu en las palabras que antes hemos reproducido, “la lectura sociológica rompe el hechizo” (1995: 64), en un argumento análogo al que ofrece Passeron en *El razonamiento sociológico*: la buena sociología sería un obstáculo para la buena literatura.

5. CONCLUSIONES

Tanto Pierre Bourdieu como Jean-Claude Passeron se situaron en la línea de una sociología que continúa la exigencia de reflexividad inscrita en ciertas tradiciones filosóficas, y no precisamente de las menos rigurosas ni conceptualmente ni técnicamente. Sus

reflexiones sobre la experiencia estética siguen líneas paralelas y el tema del que nos hemos ocupado no es una excepción. Como hemos visto, en ambos casos el análisis de la relación entre la sociología y la novela realista se enmarca en un dispositivo teórico conceptualmente muy complejo. El diagnóstico de ambos es, según hemos analizado, coincidente, aunque cada uno de ellos se centre en cuestiones relacionadas pero distintas.

En el caso de Passeron, hemos insistido en que la reflexión se desarrolla en un nivel estrictamente epistemológico. En cuanto a Bourdieu, lo que encontramos es un análisis del campo literario y una descripción de Flaubert casi como socioanalista. De este modo, como podemos ver, muchos años después de *El oficio de sociólogo* la diferencia entre ambos vuelve a enlazar con lo planteado allí y con la principal dificultad que el libro presentaba: en el análisis, el problema para Bourdieu sigue siendo fundamentalmente social (y ese es el motivo de que la sociología no sea una ciencia como las demás) y, para Passeron, epistemológico.

Como puede deducirse de todo lo dicho anteriormente, las diferencias que pueden encontrarse en los distintos debates que protagonizaron estos dos sociólogos, incluso en aquellas que, como las que se centran en la epistemología de ambos, presentaban posiciones más alejadas, son, en definitiva, más de matiz que sustanciales. Las páginas escritas al hilo de ese enfrentamiento, algunas de ellas cumbres de la sociología del siglo XX, muestran a dos autores situados en posiciones diferentes dentro de un tronco común. En ambos casos, por medio de este debate teórico se llega a elaboraciones filosóficas, un camino fruto de las exigencias de reflexividad y de afinación y reelaboración conceptual que los dos se impusieron.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARANGER, D. (2004). "De *El oficio del sociólogo* a *El razonamiento sociológico*. Denis Baranger entrevista a Jean-Claude Passeron". *Revista Mexicana de Sociología* 2, 369-403.
- BARTHES, R. (1968). "L'effet du réel". *Communications* 11, 84-89.
- BOURDIEU, P.; CHAMBOREDON, J.C. & PASSERON, J.C. (2013). *El oficio de sociólogo: presupuestos epistemológicos*. Madrid: Siglo XXI.
- BOURDIEU, P. (1995). *Las Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (1999a). *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (dir.) (1999b). *La miseria del mundo*. Madrid: Akal.
- _____. (2001). *Science de la science et réflexivité: cours du Collège de France 2000-2001*. París: Raisons d'agir.

- MOI, T. (2001). "Apropiarse de Bourdieu: la teoría feminista y la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. El feminismo como critique". *Feminaria* 26-27, 1-20.
- MORENO PESTAÑA, J. L. (2003). "¿Qué significa argumentar en sociología? El razonamiento sociológico según Jean-Claude Passeron". *RES. Revista Española de Sociología* 3, 51-67.
- PASSERON, J.C. (2006). "Memoria de un pensamiento". En *Pierre Bourdieu y la filosofía*, José Luis Moreno Pestaña y Francisco Vázquez García (eds.), 23-36. Barcelona: Montesinos.
- _____. (2011). *El razonamiento sociológico. El espacio comparativo de las pruebas históricas*. Madrid: Siglo XXI.
- PINTO, L. (2002). *Pierre Bourdieu y la teoría del mundo social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- VÁZQUEZ GARCÍA, F. (2002). *Pierre Bourdieu. La sociología como crítica de la razón*. Barcelona: Montesinos.

Recibido el 22 de mayo de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

QUEVEDO, ANTÍDOTO CONTRA LOS *WHIGS* Y LOS *TORIES* EN LA INGLATERRA DEL SIGLO XVIII¹

QUEVEDO, ANTIDOTE AGAINST THE *WHIGS* AND THE *TORIES* IN ENGLAND IN THE EIGHTEENTH-CENTURY

María José ALONSO VELOSO

Universidad de Santiago de Compostela

mariajose.alonso@usc.es

Resumen: Es bien conocido que la obra satírica y burlesca de Quevedo gozó de un notable éxito en el contexto europeo, pero la difusión de su literatura moral y política está aún necesitada de investigaciones. Los tratados políticos quevedianos, junto con las obras satírico-morales, de evidente intención política, suscitaron un interés particular en Inglaterra a comienzos del siglo xviii. El presente artículo analiza la versión inglesa de la primera parte de *Política de Dios*, una suerte de *best-seller* en Europa. Partiendo del fenómeno de la traducción de textos políticos en tal contexto geográfico y la difusión europea de Quevedo, aborda la particular situación inglesa, para explicar las pautas de una versión “anglicanizada” contra los malvados favoritos y ministros. Publicada en 1715, *Divine maxims of Government without Whig or Tory* evidencia el interés suscitado por una obra gestada en un contexto ideológico muy diferente, y también las estrategias desarrolladas para adaptar el texto de Quevedo a las peculiares circunstancias políticas y religiosas de Inglaterra, cuando allí estaba ya consolidado el protestantismo y se abría paso una monarquía constitucional que arrinconó el absolutismo monárquico, vigente aún en países como Francia o España. La versión inglesa muestra su propósito práctico de insertarse en un contexto de polémicas y panfletos políticos en los que las facciones de *whigs* y *tories* jugaron un papel determinante.

Abstract: It is well known that Quevedo's satirical and burlesque works enjoyed remarkable success in the European context, but the spread of its moral and political literature deserves more critical approaches. His political treatises, and also his satiric-moral works, with evident political intention, aroused a particular interest in England

1 Este trabajo se inscribe en una nueva línea de investigación sobre la recepción europea de la obra de Quevedo, con financiación nacional del programa “Ramón y Cajal”, del Ministerio de Economía y Competitividad (referencia RYC-2012-10138), y autonómica a través del proyecto “La transmisión de la obra de Quevedo en el contexto intelectual europeo: traducción y recepción”, de la Consellería de Cultura, Educación y Ordenación universitaria de la Xunta de Galicia (referencia EM2014/007).

at the beginning of the 18th century. This article discusses the English version of his first part of *Política de Dios*, a sort of bestseller in Europe. Based on the phenomenon of translating political texts in such geographic context and Quevedo's European dissemination, it addresses the particular situation of England, to explain patterns of an "anglican" version against the evil Favorites and Ministers. Published in 1715, *Divine maxims of Government without Whig or Tory* evidences the interest aroused by a work developed in a very different ideological context, and also the strategies developed to adapt Quevedo's text to the political and religious circumstances of England, a country where Protestantism was already consolidated, and also a constitutional monarchy, which cornered the monarchical absolutism, still alive in France or Spain. The English version shows their practical purpose to be inserted in a context of polemics and political pamphlets in which the *whigs* and *tories* factions played a decisive role.

Palabras clave: Difusión de Quevedo en Inglaterra. *Divine maxims*. *Política de Dios*. Traducción. 1715.

Key Words: Quevedo's reception in England. *Divine maxims*. *Política de Dios*. Translation. 1715.

1. INTRODUCCIÓN

Un manuscrito en forma de catálogo de libros españoles del siglo xvii (Williams, 1936; Scott, 1904: 505), redactado por el célebre capitán y afamado traductor inglés John Stevens², ofrece una curiosa valoración sobre las creaciones en prosa quevediana³. Aunque mera opinión crítica del prolífico hispanista inglés, fallecido en 1726, resulta interesante para conocer qué aspectos de la literatura de Quevedo podían ofrecer más atractivo para un lector inglés culto de su tiempo, y especialmente para un traductor o impresor que pretendiese divulgar los textos quevedianos en un nuevo espacio geográfico y cultural. En relación con el propósito de este artículo, son elocuentes sus apreciaciones sobre su obra política, en concreto su tratado en dos partes *Política de Dios*. En torno a esta obra señala:

Divine Politicks in two Parts [...] both full of Piety & Learning & show him well / read in Divinity, as well as Humanity; but if they have any Fault, it is their / Length & perhaps the overstraining of Texts of Scripture. I have translated both / Parts, but none is yet printed (Williams, 1936: 150).

Más allá de los que estima aspectos loables del tratado político (su combinación de piedad, enseñanza, conocimiento religioso y humanidad), dos datos de su declaración merecen atención: en primer lugar, su consideración sobre la gran longitud de la obra y su acopio excesivo de textos bíblicos; en segundo lugar, la noticia sobre su traducción, no publicada en el momento en que escribe el manuscrito y desconocida en la actualidad, al menos con indicación explícita de su nombre. Ambos datos podrían ser relevantes para el análisis de las dos primeras traducciones al inglés que hoy conocemos de *Política de Dios*, una por cada una de las partes, publicadas al comienzo del siglo XVIII y en años muy próximos: las ediciones de Londres difundidas en 1715, con el título *Divine maxims* en el caso de la primera parte, y en 1720, *Christian politicks*, una versión parcial de la segunda (Crosby, 1966: 591-592)⁴. Ambas se publicaron sin mención específica de su traductor, tal vez por el tono polémico que adquieren sus títulos, acomodados al caudal abundante

2 Tradujo obras de Quevedo (*Comical Works* o *Fortune in her Wits*) y numerosos textos literarios españoles del Siglo de Oro; además, fue revisor de la traducción del *Quijote* a cargo de Shelton.

3 Stevens las consultó íntegramente a través de la edición de Foppens (Bruselas, 1661).

4 Crosby dice sobre la procedencia del texto de la primera: "sin identificar" (1966: 591). Acerca de la traducción de la segunda parte, los ocho capítulos iniciales (1966: 3-75), indica que su fuente fue "una de las ediciones de la segunda parte de la *Política*, a partir del año 1655" (1966: 592).

de la literatura política de carácter panfletario que prolifera en Inglaterra durante las primeras décadas de la centuria⁵.

El propósito de este artículo consiste en analizar las características de la traducción de la primera parte de *Política de Dios*, a la luz de las peculiares circunstancias políticas y religiosas que singularizan, en el contexto europeo (Baldwin, 2010)⁶, a la Inglaterra de la época de transición entre los siglos XVII y XVIII y, particularmente, la de las dos primeras décadas de esta última centuria (Woodward, 1993; Várnagy, 2000)⁷. Dos datos iniciales, previos al análisis de la versión inglesa, ofrecen indicios de las fuerzas que hubieron de operar en la apropiación del pensamiento político quevediano en tal contexto. En primer lugar, la difusión anónima, sin mención del traductor, y la ausencia de textos preliminares que apunten posibles razones para la divulgación del tratado español, cautelas ambas derivadas, presumiblemente, de la tumultuosa historia política inglesa, la inmediata y la contemporánea. Estamos en una época en que la literatura política es “extremadamente polémica” (Baldwin, 2010: 124): las traducciones de obras críticas hacia el poder o desde un “bando equivocado” en tiempos de agudas discordias religiosas suponían un serio riesgo incluso para la vida del autor. Y en segundo lugar, porta un título que intenta asentar el discurso de Quevedo en un ámbito ajeno a la monarquía absoluta española que lo había sustentado, el de una monarquía constitucional, y con el tiempo parlamentaria, en la que las facciones de los *whig* y los *tory* polarizan la polémica política en la vida pública inglesa y protagonizan un volumen significativo de los panfletos que circularon en aquellos años⁸. No en vano Clamurro (1991: 4) afirmó que “Quevedo was

-
- 5 Según los datos aportados por Briggs (1994: 198), tras la supresión de la censura en 1641, “se produjo una ‘edad de oro’ del panfleto; en 1640 se habían publicado veintidós de estos opúsculos; en 1642 se publicaron 1.996. El uso de la imprenta al servicio de la lucha política y social animaba la vida religiosa y la política”.
 - 6 Sobre el análisis de las obras de teoría política que circularon por Europa al comienzo de la Edad Moderna, y de su traducción, Baldwin (2010: 121) reconoce como método idóneo la combinación del estudio del contenido de los textos y su lógica interna, y de su “contexto de elaboración”, expresión que puede referirse a “una situación política específica”, a “una tradición intelectual” o a “una combinación de ambas”. El comienzo de la edad moderna, y de su traducción.
 - 7 Véase la rápida síntesis histórica, relativa a la evolución política, religiosa, social y económica, que ofrece Woodward (1993: 89-164). También, enfocado al pensamiento político de Locke, el recorrido de Várnagy (2000: 43-47) desde el absolutismo de los Tudor hasta la Restauración y la Revolución Gloriosa (1688-1689), pasando por los Estuardo y la Guerra Civil.
 - 8 A comienzos del siglo XVIII resulta significativa la actividad del periódico *The Spectator*, de breve vida pero enorme influencia, cuyos principales autores (Joseph Addison y Richard Steele) participaban activamente en los avatares políticos del momento: “el diario que ambos editaban publicaba comentarios de índole política, declarando [...] estar situado por encima de las afiliaciones partidistas y ofrecer una visión ‘imparcial’ durante un período que estuvo marcado por el gran enfrentamiento entre *whigs* y *tories*”, explica Pallares-Burke (2010: 177).

by inclination something of a pamphleteer and perhaps even a *libelista*”, un rasgo que habría facilitado la antedicha adaptación de esta obra en su versión inglesa.

Baldwin (2010: 123) cree que “un estudio de las traducciones puede [...] ayudarnos a comprender la historia de las ideas que circularon por Europa a principios de la Edad Moderna”. “Una investigación centrada en las traducciones de obras de contenido político –añade– podría revelarnos qué tipo de escritos y de ideas disfrutaron de un gran poder de atracción a pesar de las fronteras culturales”. Si bien con un alcance más modesto, esta aportación aspira a esbozar las estrategias que hicieron posible la implantación de la obra política de Quevedo en la Inglaterra de comienzos del siglo xviii, pese a las notables diferencias ideológicas, políticas y religiosas, que la distanciaban de España.

2. LA TRADUCCIÓN DE TRATADOS POLÍTICOS EN EUROPA

El siglo XVIII conoció un incremento notable de la actividad traductora en el contexto europeo (García Garrosa, 2004; Baldwin, 2010). Debido a la ingente producción de traducciones a mediados del siglo xvii, los europeos de la época se sentían “fallen into an Age of Translations”, en expresión sintética citada por Bouza (2010: 269) y acuñada en aquella época por el traductor Edmund Chilmead.

Partiendo de la “amplísima gama de teorías políticas” que circulaban por Europa en la época, Baldwin (2010: 121) propuso una clasificación con cuatro modalidades fundamentales de textos traducidos⁹. En primer lugar, las que denomina “obras sobre el derecho y las formas de gobierno”, al principio protagonizadas por los autores de la segunda escolástica de Salamanca, escritas en latín y no traducidas a otras lenguas hasta el siglo xviii. En general las obras capitales de Juan de Mariana, Luis de Molina o Francisco Suárez no tuvieron versiones en lenguas romances, pero sí fueron traducidos algunos textos del holandés Hugo Grocio y del alemán Samuel Pufendorf o, en menor medida, los de Thomas Hobbes. Los textos sobre aspectos concretos del derecho tuvieron una inferior capacidad para traspasar fronteras que las obras iusnaturalistas, con la excepción de los *Six livres de la république* de Jean Bodin, traducidos al latín, al italiano, al castellano y al inglés.

El segundo grupo comprendería obras sobre “monarcas y repúblicas”, lógica respuesta a los recurrentes debates políticos sobre la mayor o menor conveniencia de los gobiernos monárquico y republicano. En términos generales, y excepto ciertos textos sobre el caso veneciano, la circulación de las obras que trataron sobre las monarquías fue más amplia

9 Los datos de este apartado proceden en lo sustancial de Baldwin (2010: 128-143). De todos modos, este tipo de información se caracteriza por su provisionalidad, debido a la propia esencia de esta materia, sujeta a posibles hallazgos y a la revisión permanente de catálogos de traducciones.

que la de las otras. Entre los tratados monárquicos, destaca el *Relox de príncipes*, el libro de Antonio de Guevara inserto en la tradición de los espejos de príncipes: versiones inglesas, francesas, italianas, alemanas o latinas, pero también húngaras, suecas y hasta armenias. Y Baldwin (2010: 136) apunta razones del éxito que pueden explicar también, con los debidos matices, la difusión europea de *Política de Dios*: en Europa predominaban las formas de gobierno monárquicas, por lo que interesaban obras sobre la correcta conducta de los príncipes, capaces de atravesar “las fronteras geográficas y las confesionales”. Por el contrario, un texto con un sesgo confesional más marcado como el *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano* de Rivadeneira se popularizó en el contexto católico, pero se juzgó inapropiado en Inglaterra, Países Bajos o Suecia. Curiosamente, y ateniéndonos a casos como el anterior, la *Política de Dios* de Quevedo consiguió traspasar los límites hacia un territorio protestante y reacio a la idea de una monarquía plena de poderes, con un texto inequívocamente fiel a la Iglesia romana y concebido para adiestrar al monarca absoluto y católico ideal. En este segundo grupo representa un caso aparte *Il principe* de Maquiavelo, con versiones al latín, holandés, inglés y francés. Y ya en la modalidad de tratados sobre cortesanos, consejeros y servidores de los príncipes, el *Cortegiano* de Castiglione o *El concejo y consejeros del príncipe* de Furió Ceriol alcanzaron una notable repercusión europea.

Un tercer género relevante gira en torno a la razón de estado y abarca textos tan destacados como los *Politicorum* de Justo Lipsio, traducidos al inglés, al holandés, al francés, al polaco, al alemán, al castellano, al italiano y al húngaro. Menor fortuna correspondió a Giovanni Botero y *Della ragione di stato*, debido a su tono contrarreformista y claramente católico, lo que garantizó su difusión en lengua española o francesa, pero le vetó el acceso al mercado inglés, holandés o sueco. Aunque en entregas parciales y con notables modificaciones, también los célebres *Ragguagli di Parnaso* de Trajano Boccalini gozaron de popularidad europea.

El último grupo delimitado por Baldwin abarca “la literatura de resistencia”, cuyo representante más emblemático es la *Vindiciae contra tyrannos*, difundida en latín, francés, inglés, holandés y sueco. Cabe añadir la obra de George Buchanan *De iure regni apud Scotos*, el *Patriarcha* de Robert Filmer y los *Dos tratados sobre el gobierno civil* de Locke. A este género se adscribiría la versión inglesa del *Marco Bruto* de Quevedo (Londres, 1710), titulada *The controversy about Resistance and non-Resistance, discuss'd in Moral and Political Reflections on Marcus Brutus, who flew Julius Caesar in the Senate House, for assuming the Sovereignty of Rome*¹⁰. Tal título evidencia algunas de las singularidades propias de las traducciones de la obra política quevediana en Inglaterra: amplificación,

10 Sobre la difusión europea de *Marco Bruto*, en concreto en su versión inglesa, véase Alonso (2015).

adaptación al específico contexto inglés y un tono polémico y panfletario, apreciables todas ellas en las versiones de *Política de Dios*.

3. DIFUSIÓN DE LA OBRA POLÍTICA DE QUEVEDO EN OTRAS LENGUAS

Es posible que no se haya prestado suficiente atención a la difusión inmediata del pensamiento político de Quevedo en su contexto europeo, durante la segunda mitad del siglo XVII y las primeras décadas del siglo XVIII. La obvia y abrumadora preferencia de los lectores de Francia, Italia, Inglaterra o Alemania por sus escritos burlescos, constatable en ediciones y reediciones múltiples del *Buscón* y los *Sueños*, ha contribuido a difuminar el posible éxito de otras esferas de la literatura de Quevedo, cuya divulgación, ciertamente no tan masiva, ha de rastrearse en círculos intelectuales más reducidos pero no por ello desdeñables. Un somero repaso de la difusión de sus tratados políticos, a través de traducciones a distintas lenguas europeas¹¹, evidencia un interés parejo al que, poco antes y aun al mismo tiempo, determinó la divulgación de los textos políticos de Antonio de Guevara, Furió Ceriol, Rivadeneira, Saavedra Fajardo o Gracián fuera de España.

Como es sabido, los *Sueños* y el *Buscón* se vertieron al italiano, el francés, el inglés, el alemán y el holandés, generando una prolífica estela de reimpressiones¹². Pero no cabe olvidar otras traducciones de textos alejados de la materia burlesca, por ejemplo los insertos en los ámbitos moral y político: las versiones italianas de *Doctrina moral* (1684; Alonso, 2013), *Carta a Antonio de Mendoza* (1738; Nider, 2012 y 2013) y *Carta a Luis XIII* (1636; Barone, 2014); *La cuna y la sepultura* en holandés (1730, Ámsterdam); y, por su proximidad a *Política de Dios*, las cinco de *Marco Bruto* (Alonso, 2015), en cuatro idiomas diferentes: italiano (Venecia, 1653), latín (La Haya, 1660; Ámsterdam, 1669), holandés (Ámsterdam, 1700) e inglés (Londres, 1710). En lo que respecta a *Política de Dios*, cuya primera parte “was something of a best-seller when it was first published in 1626” (Clamurro, 1991: 121), se conocen dos impresiones con una traducción italiana

11 En este grupo deberían tener cabida, con una perspectiva más amplia, obras con contenido y propósito políticos explícitos, aunque no catalogadas como tratados políticos, sino como piezas de narrativa lucianesca, o satírico-morales: *Discurso de todos los diablos* y *La Fortuna con seso y la hora de todos*.

12 Sobre versiones italianas, véanse Garzelli (2011) y Nider (2011, 2012 y 2013), acerca de los *Sueños* y *Marco Bruto* y la *Carta a Antonio de Mendoza*, respectivamente; Martinengo y Símini (2003) sobre el *Buscón*; y Alonso (2013) sobre *Doctrina moral*. Acerca de las francesas, Roig Miranda (1997, 2000 y 2011). Algunas traducciones inglesas fueron estudiadas por Arbesú (2006), Barker (1945) y Navarro (1987). Ehrlicher (2011) se ocupó de la difusión alemana, usualmente a través de versiones indirectas de los *Sueños* y el *Buscón*, principalmente. Sobre la difusión polaca de *Política de Dios*, véanse Eminowicz (1984) y Kwiatkowska Farys (2002).

publicadas a comienzos del XVIII (Mantua, 1701 y Venecia, 1709)¹³; existen también una temprana edición polaca (Varsovia, 1645; Eminowicz, 1984 y Kwiatkowska Farys, 2002) y dos inglesas tardías ya citadas (Londres, 1715 y 1720). En cuanto a Francia, parecía haber permanecido ajena al pensamiento político quevediano hasta épocas más recientes, pero esta idea debe ser matizada tras el reciente hallazgo de un desconocido manuscrito del siglo XVII que traduce al francés íntegramente la primera parte (*La politique de Dieu, le gouvernement de Jesus Christ et la tyrannie de Satan*; Alonso, en prensa)¹⁴. Conviene tener en cuenta, además, que *Discurso de todos los diablos* se tradujo en Francia e Inglaterra, lugar este último donde también fue editada otra obra lucianesca en versión inglesa, *La Fortuna con seso y la Hora de todos* (*Fortune in her Wits, or the Hour of All Man*, 1697). Obras ambas con un contenido político evidente.

Con los datos apuntados, parece lícito afirmar que en Inglaterra prosperó un particular interés por la literatura política quevediana, a juzgar por la variedad de títulos que, en un breve período de tiempo (entre los años finales del siglo XVII y las primeras décadas del XVIII), merecieron la dedicación de traductores e impresores: por orden cronológico, *Discurso de todos los diablos*, *La Fortuna con seso y la hora de todos*, *Primera parte de la vida de Marco Bruto y Política de Dios* (las dos partes)¹⁵. No en vano John Stevens reivindicaba en 1697, en su traducción de *La Fortuna con seso*, facetas de Quevedo ajenas a la satírica: “I cannot but lay hold of this opportunity of undeceiving those who look upon my author as only a facetious sort of inconsiderable satyrist”¹⁶.

13 Una tercera, publicada en Trento, por Antonio Brunati, carece de fecha; según Crosby (1966: 593), es similar a la edición de Venecia en 1709.

14 Ofrecen información sobre algunas traducciones de *Política de Dios* Fernández-Guerra (1946: CX), Astrana (1943: 1439 y 1946: 773) y Crosby (1966: 588-593), entre otros. Sobre la traducción polaca, véanse Eminowicz (1984) y Kwiatkowska Farys (2002). Clamurro (1991: 153) consideró que “the notable popularity and official approval of the work when it appeared suggest that the *Política* found important resonance in the mentality and political vision of the age”.

15 En palabras de Burke (2010: 24-25), “la traducción revela con inusual claridad lo que una cultura encuentra interesante de otra, o más exactamente lo que los grupos de una cultura [...] consideran relevante de otra [...] la elección de temas traducidos refleja las prioridades de la cultura de recepción [...] las obras traducidas parecen seleccionadas a partir de dos principios opuestos [...] para llenar los vacíos de la cultura receptora [...] El segundo principio es, sin embargo, opuesto al primero. Podríamos denominarlo principio de confirmación, según el cual la gente de una cultura determinada traduce obras que apoyan ideas, supuestos o prejuicios ya presentes en su cultura. Si no apoyan tales ideas, se modifican las traducciones, directa o indirectamente [...] con el fin de dar la impresión de que las apoyan”. Tal parece el caso de la llamativa transformación del título de la primera parte de *Política de Dios*, a la que me referiré más adelante.

16 Tomo la cita del “Preface” de la *princeps* de su traducción, *Fortune in her Wits, or the Hour of all Men*, publicada en Londres en 1697.

La peculiaridad inglesa mentada atañe no sólo a la propia preferencia por la faceta política de su literatura, aspecto necesitado de más indagaciones¹⁷, sino también a los rasgos marcados de las traducciones: sus largos títulos, su apego a la realidad política inglesa del momento y su consiguiente manipulación ideológica, su proximidad a los originales españoles y no a posibles traducciones intermedias¹⁸, entre otros.

4. EL CONTEXTO POLÍTICO Y RELIGIOSO EN INGLATERRA

Para entender el sentido de las manipulaciones que la traducción de la primera parte de *Política de Dios* introduce, especialmente aquellas que podemos considerar censuras de índole ideológica, es preciso recordar algunos datos de la convulsa historia de Inglaterra entre los siglos xvi y xviii, sobre todo los que atañen a la organización política y las creencias religiosas (Clark, 1977; Woodward, 1993; Briggs, 1994; Questier, 1996; Rosman, 1996; Maltby, 1998; Scott, 2000; Varela, 2000)¹⁹. Remontándonos al siglo xvi y la monarquía de Enrique VIII, este rey, inicialmente defensor del Papa de Roma, provocó en 1528 una crisis debido a su intención de divorciarse de su esposa Catalina de Aragón, para contraer matrimonio con Ana Bolena, posibilidad a la que el Papado se opuso. Tales hechos determinaron la ruptura de Inglaterra con Roma: Enrique VIII se declaró cabeza de la Iglesia anglicana, clausuró los monasterios y confiscó sus bienes, por considerarlos reductos de la autoridad papal. Enrique VIII murió en 1547, y le sucedió su hijo Eduardo VI, ya protestante.

Siguieron los reinados de María Tudor, hija de Enrique VIII y Catalina, su primera mujer; y de Isabel, hija de Enrique VIII y Ana Bolena, la segunda esposa. María, católica, persiguió

17 Sobre este asunto, remito a mi estudio conjunto, de próxima publicación, sobre la difusión del pensamiento político de Quevedo en Inglaterra, a través del análisis de las traducciones de sus obras citadas en su contexto histórico y cultural.

18 Pero "era frecuente que se tradujera indirectamente, de segunda mano [...] En Inglaterra, por ejemplo, era normal que se tradujeran textos griegos, italianos y españoles a través del francés [...] Hubo incluso traducciones de tercera y hasta de cuarta o quinta mano" (Burke, 2010: 32).

19 Acerca de este período histórico y en relación con la evolución política y religiosa en Inglaterra, pueden consultarse los estudios generales de Woodward (1993) y Briggs (1994); Scott (2000), sobre los avatares de Inglaterra en el inestable contexto europeo del siglo xvii, especialmente el apartado dedicado a "Restoration 1660-1702: Reconstruction and Statebuilding", pp. 389-496; Clark (1977), acerca de la transformación de la sociedad inglesa desde la Reforma hasta la Revolución; o Varela (2000), sobre el constitucionalismo británico entre dos revoluciones. Centrados en la cuestión religiosa, Questier (1996), sobre la conversión, la política y la religión en el período comprendido entre 1580 y 1625; Maltby (1998), en torno a los libros de oración y el pueblo inglés en el período isabelino y de los primeros Estuardos; o Rosman (1996), acerca de la transición desde el catolicismo al protestantismo durante el gobierno de los Tudor.

a los protestantes, aunque no devolvió a la Iglesia su antiguo poder²⁰. Diversos sucesos –como la represión del protestantismo en Escocia, las luchas entre la católica María y la protestante Isabel o la persecución de los levantamientos católicos– acentuaron el abismo entre ambos credos religiosos, en una época en que Francia vivió también graves conflictos religiosos que desembocaron en la “noche de San Bartolomé” y la matanza de hugonotes (1572). En un contexto de diversos complots políticos, María Estuardo fue juzgada y decapitada (1587). Ya durante el reinado de Isabel, Inglaterra derrotó a la Armada Invencible (1588) y adquirió el perfil de potencia cismática, junto a otros países del norte de Europa²¹. A Isabel sucedió, en 1603, Jacobo I, hijo de María Estuardo; con él se inició el gobierno de los Estuardos: Jacobo I (1603-1624), Carlos I (1625-1649) –decapitado y sustituido en el gobierno por Oliver Cromwell– y su hijo Richard. Expulsado este último, se produjo la restauración monárquica de los Estuardos con Carlos II (1660-1685) y Jacobo II, depuesto en 1688, por su enfrentamiento con el Parlamento inglés en su empeño de restablecer el catolicismo romano como religión de Inglaterra, y muerto en 1701. El nacimiento del hijo de Jacobo II, posible continuador de los Estuardos, provocó que el Parlamento ofreciese el trono a Guillermo de Orange, Guillermo III, nieto de Carlos, llegado desde Holanda a Inglaterra en 1689, tras diversos contactos con los dos grandes partidos ingleses, el *whig* y el *tory*²². Ana, hija de Jacobo II, sucedió a Guillermo en 1702 y, a su muerte en 1714, ascendió al trono un príncipe alemán de los Hannover, Jorge I, quien reinó hasta 1726. Con él y en coincidencia con el afianzamiento de los partidos *whig* y *tory*, se reforzó el sistema parlamentario de gobierno (Brewer, 1976; Kenyon, 1977; Colley, 1982).

Desde el año 1688, fecha del triunfo de la revolución inglesa que supuso el punto de partida del Estado constitucional en Inglaterra y la desaparición definitiva del absolutismo, el país fue vertebrando una monarquía constitucional, que establecía la división y el equilibrio entre los poderes del rey, los comunes y los lores. Tal separación se basó en los postulados de Locke (1632-1704), principal ideólogo de la revolución de 1688, Bolingbroke y Blackstone, entre otros. Desde principios del siglo xviii y hasta el

20 Entre los perseguidos por esta reina destacan Crammer (1489-1556), arzobispo de Canterbury, que había facilitado a Enrique VIII sus divorcios y, ya en el reinado de Eduardo VI, colaborado en la Reforma religiosa y en la elaboración del *Libro de Oraciones* en lengua inglesa; Ridley (1485-1555), obispo de Worcester y predicador de la reforma; y Latimer (1500-1555), obispo de Londres.

21 “La Inglaterra isabelina era considerada generalmente como dirigente natural del campo reformado, mientras que España era paladín natural de los católicos”, asevera Maltby (1982: 40) en su estudio de la “leyenda negra” en Inglaterra; véase especialmente el capítulo “Un tenebroso antro papista” (pp. 40-58).

22 Entre los años 1679 y 1681 aparecieron los partidos *whig* y *tory* en el curso del debate sobre la sucesión al trono del heredero de Carlos II, el príncipe católico Jacobo II; en 1683 se produjo la llamada conspiración de la “Rye House” y la prohibición de las actividades de los *whigs*; ya en 1687 se produjo la prohibición de los *tories* (Briggs, 1994: 232).

último tercio de la centuria, la monarquía inglesa experimentó un proceso de progresiva parlamentarización, de modo tal que la dirección política del Estado pasó del rey a un gabinete encabezado por un primer ministro responsable ante los comunes.

Desde un punto de vista político, la monarquía de Inglaterra se caracterizó por una gran limitación de los poderes del rey, si se la compara con los sistemas monárquicos de otros países europeos, especialmente los de España y Francia²³. De hecho, Inglaterra fue la primera nación del mundo que articuló un Estado constitucional estable, y el constitucionalismo británico ejerció influencia fundamental sobre el francés y el español. Desde una perspectiva religiosa, Inglaterra consolidó su protestantismo y la independencia de la Iglesia Anglicana respecto a la Católica de Roma, con consecuencias importantes en la liturgia, las prácticas y las creencias de la sociedad inglesa²⁴. Ambas facetas, la política y la religiosa, tuvieron lógicos efectos en la difusión de textos procedentes de otros países europeos: impidiéndola, limitándola, o al menos provocando su adaptación a otro contexto, ya no católico ni tampoco tolerante con el absolutismo monárquico.

5. UNA VERSIÓN “ANGLICANIZADA” CONTRA LOS MALVADOS FAVORITOS Y MINISTROS

La traducción de la primera parte de *Política de Dios* exhibe una fidelidad notable (respecto a la *princeps* de 1655 que contiene las dos partes del tratado, o alguna de las ediciones de ella derivadas), si se tienen en cuenta las usuales libertades de los traductores. Fidelidad que atañe, en primer lugar, a la estructura y desarrollo de la obra: *Divine maxims* incluye los 24 capítulos de la obra publicada en 1626, en su versión “autorizada” (Crosby, 1966; Díaz, 2012)²⁵, en el mismo orden y en su integridad, en toda su extensión. Tal rasgo contrasta con otras experiencias traductorales desarrolladas en la época en Inglaterra, donde tan sólo unos pocos años después se editan la versión inglesa de *Marco Bruto* (1710), que omite las secciones de la “Cuestión política” y las “Suasorias”, y

23 No obstante, un rey como Guillermo III conservaba amplias competencias para gobernar y dirigir la política: jefe del Estado y de la Iglesia Anglicana, elegía a su Consejo privado, los altos cargos de la Administración, las fuerzas armadas y la Iglesia; además, podía convocar y disolver el Parlamento.

24 “According to the laws of the land, England became a Protestant realm in 1559”; “The modifications in traditional piety which occurred in the course of the sixteenth century meant that English belief and practice moved some way along that spectrum from Catholicism towards Protestantism” (Rosman, 1996: 92 y 93).

25 Sigo los criterios de las ediciones de Crosby (1966) y Díaz (2012), que diferencian entre las “versiones primitivas” y no autorizadas por Quevedo, los manuscritos “Heredia Spínola” y “Frías” y dos ediciones de Zaragoza de 1626, de las cuales derivan varias en los años sucesivos y en épocas diferentes; y las ediciones “autorizadas”, la primera publicada en Madrid en 1626. Entre otros cambios, estas últimas eliminan el último miembro del título tripartito (*Política de Dios, gobierno de Cristo, tiranía de Satanás*).

la de la segunda parte de *Política de Dios* (1720), esta última con sólo 8 de los 23 capítulos escritos por Quevedo.

Pero el respeto a los aspectos mencionados no excluye abundantes intervenciones con el propósito de acercar las advertencias sobre el gobierno, en clave política absolutista y católica, a un escenario en el cual la monarquía inglesa había perdido parte de sus tradicionales poderes y el protestantismo se había asentado de forma definitiva, tras el cisma respecto al Papado de Roma auspiciado por Enrique VIII en el siglo xvi²⁶.travya presentes en su cultura,ones con cionesncubre el propos griegos, italianos y españoles a travya presentes en su cultura,

5.1. EL TÍTULO Y LOS TEXTOS PRELIMINARES

La portada de la traducción contiene el cambio más significativo: aun respetando la autoría quevediana del original²⁷, sitúa el tratado en el ámbito de la polémica contemporánea entre los *whigs* y los *tories*, y en relación con los poderes reconocidos a la monarquía inglesa. El desconocido traductor postula desde el título un contenido parcialmente alejado del propósito quevediano: *Divine maxims of Government without Whig or Tory. Or the true character of a King and of a tyrant, of a faithful minister and of a favourite traitor*. La versión inglesa se presenta al lector como un conjunto de máximas de carácter divino, concebidas para gobernar sin necesidad (o sin la obligación) de contar con dichas facciones políticas de la Inglaterra de su tiempo. Ofrece también al receptor las claves para distinguir entre un monarca verdadero y un tirano, entre un privado leal y un favorito traidor, en una interpretación ya no tan alejada del texto, aunque sí del título original. Busca, por tanto, la aproximación al espacio inglés y a algunos de los temas preferidos en la literatura política de la época, como el de la tiranía.

A diferencia de lo que sucede con la segunda parte, la versión inglesa de la primera contiene textos preliminares, interesantes porque permiten especular sobre la edición que pudo haber servido de base a la traducción: esta parte sigue una versión abreviada de los preliminares incluidos en la *princeps* autorizada de 1626, similar a la publicada en la edición póstuma de 1655, en concreto los “Elogios a la elección y pluma de D. Francisco

26 Sobre las características de las traducciones de época, a menudo diferentes “de los originales en aspectos fundamentales”, véase Burke (2010: 36-41), quien constata cómo el “régimen abierto o libre de traducción se mantuvo durante el siglo XVIII” (p. 40). Por su parte, Eire (2010: 119) recuerda que las identidades de los europeos forjadas, entre otros, por el fenómeno de las traducciones, “no fueron exclusivamente alemana, española, italiana [...] sino que se enmarcaron en el ámbito más amplio de la cristiandad y se conformaron como católicas, protestantes o se forjaron en el seno de otras confesiones”.

27 Aunque no es lo usual –pues traductores e impresores debieron de ser muy conscientes del gancho editorial que tenían los títulos de Quevedo y utilizaron reclamos en portada como “Written in Spanish by Don Francisco de Quevedo Villegas, Author of the *Visions of Hell*”–, existen casos aislados de versiones que omitieron el nombre del autor original, como la traducción italiana de *Marco Bruto* de Serpetro.

de Quevedo en el asunto desta *Política*, sacados de las Aprobaciones que precedieron a su impresión, correcta y añadida por el auctor en el año de 1626, que salió la primera parte”.

5.2. CENSURA RELIGIOSA: ANGLICANISMO FRENTE A CATOLICISMO

Aunque el término “censura” puede evocar acciones de total transformación del original que no se produjeron en este caso concreto²⁸, sí cabe hablar de una sistemática anglicanización o, más bien, supresión de toda referencia explícita a la liturgia y las creencias católicas amparadas por la Iglesia de Roma. Este tipo de intervenciones no dejan una huella profunda en el texto de Quevedo, sino que se limitan a ocasionales omisiones o cambios allí donde el autor había mencionado aspectos de la fe católica no compartidos por los protestantes. El hecho de que *Política de Dios* sea en gran medida una cita, glosa y comentario de pasajes bíblicos pudo evitar intervenciones de mayor calado, dado que el anglicanismo respetó y reivindicó como fuente básica las Sagradas Escrituras.

Son usuales las sustituciones del calificativo “católico” y sus derivados, o “Iglesia”, por expresiones que reconducen el texto al ámbito general del “cristianismo”, aunque sin mención explícita de la Iglesia reformada inglesa en ningún caso²⁹:

verdades católicas // christian truths
en la iglesia católica persevera este lenguaje de llamarle rey, y como a tal le señala
la cruz por guion, cantando: “Vexilla regis prodeunt”. San Cirilo (218) // This Custom of
calling him King is follow'd by St. Cyril (10)
que la iglesia lo prosiguió (218) // om. (10)
la conservación de la fe y de la religión (272) // the Preservation of Religion (91).

La expulsión de los jesuitas de Inglaterra, acaecida por decisión de Isabel I en 1605, determina la omisión del nombre de la Compañía, que fue expulsada sucesivamente de Portugal, en 1759; Francia, en 1762; y España, en 1767. Tales hechos desembocaron en su disolución, decretada por el Papa Clemente XIV en 1773.

28 A propósito de las traducciones y la devoción católica a principios de la edad moderna, Eire (2010: 116) sugiere que “el impacto de las discordias religiosas debe tomarse en consideración de manera más sistemática; con ello nos referimos tanto a las pugnas destacadas entre distintas facciones en el seno de una misma Iglesia, como a las rivalidades entre confesiones enfrentadas”.

29 En los ejemplos, cito siempre por la edición moderna de Díaz (2012) por razones prácticas y, en el caso de la traducción inglesa, por la *princeps* de 1715.

varón grande en la misma Compañía de Jesús // a great man of the society de su colegio sagrado (286) // of the number of his elect (115).

Aunque referido a los inmediatos seguidores de Cristo y no a la Compañía de Jesús, la expresión “colegio sagrado” debió de parecerle al traductor peligrosamente próxima al menos en el plano de la expresión.

La iglesia anglicana modificó diversos aspectos de la liturgia, las prácticas religiosas o la concepción de los sacramentos, un hecho que explica numerosos cambios u omisiones de la traducción:

en su vida y en su predicación y en su ejemplo y en el santísimo sacramento del altar? (218) // In his Life, in his Preaching, and in his Example? (10)

corriente sacramental de que escribe Cirilo (Catechesis 13) (264) // whereof St, Cyril Cateches. 17º. Writes (82)

y uno de los primeros aforismos de la medicina espiritual es la voluntad propia prevenida de gracia (302) // and the will is the first aphorism of spiritual physick (144).

Con la expresión “*sola scriptura, sola gratia, sola fides, solus Christus*”, los protestantes remitían a la doctrina de la salvación por la gracia sola, mediante la fe: Cristo se convertía en el solo salvador, mediador único entre Dios y los hombres, lo que derivó, por ejemplo, en la erradicación de las peregrinaciones a santuarios, las oraciones a la Virgen o a los santos y la veneración de reliquias o imágenes, si bien estas últimas se mantuvieron en las iglesias luteranas y anglicanas, pero no como objeto de culto³⁰.

El asunto de la absolución de los pecados por parte de los sacerdotes, rechazada por el anglicanismo, también provoca alteraciones en el texto quevediano:

Y es lástima de ver cuán bien introducidos están con la absolución los unos y los otros, frecuentando tanto las confesiones como los tratos, haciendo pompa de las comuniones (306) // It is a pity and scandal to see how both these sorts of people frequent the church and are proud of being seen at the sacrament (150)

Ministros, allegados y confesores que son caminos sin verdad (320) // Those ministers, favourites, and spiritual guides who are ways without truth (177)

al predicador, al confesor, al teólogo, al santo varón, al profeta (323) // the preacher, the divine, the holy man and the prophet (183).

30 “Protestants believed that prayer should be made directly to God, the sole source of human wellbeing, not through saintly intermediaries and certainly not through manmade representations of those intermediaries” (Rosman, 1996: 29).

Como se aprecia, la referencia a la figura del confesor se elimina, o bien se sustituye por una expresión que no lleve implícita la actividad de la confesión, como ocurre en el caso de 'guía espiritual'³¹.

Luteranos y anglicanos, pese a conservar la misa, eliminaron partes consideradas no conformes con la interpretación de las Sagradas Escrituras: la alusión a los méritos, la invocación a María y los santos o la idea de la misa como sacrificio. Particular cuidado tuvo el traductor cuando tuvo que glosar expresiones referidas a la polémica transubstanciación, que enfrentaba a la ortodoxia católica con el protestantismo, esquivando toda referencia a la misma:

en la postrer cena se dio por manjar y por bebida (246) // at the last Supper gave himself (47)

Y con ser Cristo el señor del banquete y él mismo la comida, y sus apóstoles los convidados en la mesa más sagrada y de mayores misterios, y donde se instituyó el sacramento por excelencia, la eucaristía (259) // And tho' Christ himself was the Master of the Feast, his Apostles the Guests, and the Table that where the Sacrament of the last Supper, which is call'd the Eucharist (73).

Debe recordarse, en este sentido, que en todas las iglesias reformadas se negó la transubstanciación³², aun reconociéndose la presencia del Señor resucitado en la comunidad celebrante y la unión con él. De acuerdo con el principio "*extra usum nullum sacramentum*", se considera que Cristo está presente entre los fieles que celebran y no en los elementos. De hecho, entre los protestantes, y también los anglicanos, se suprimió la práctica de conservar la hostia consagrada y toda forma de veneración de la misma.

Existe un caso en que Quevedo reconoce la existencia de opiniones diversas sobre el hecho de que los discípulos hubiesen comulgado el cuerpo de Jesucristo durante la última cena, una posibilidad que no parece dispuesto a admitir el traductor:

comulgádole (si bien hay opiniones en esto) (253) // made him partaker of the Sacrament of the last Supper (62).

31 "Protestants argued that there was no need for priests to mediate between men or women and God. What was important was that individuals placed their trust in Christ, appropriating for themselves the forgiveness he was offering" (Rosman, 1996: 21).

32 Como señala Rosman (1996: 31), "While Protestants' views on the 'eucharist' or 'communion' varied, there was widespread objection to the idea that the bread and wine were actually changed into the body and blood of Christ. The Latin words '*hoc est corpus meum*' – 'this is my body' – were transposed in Edward's reign into '*hocuspocus*', signifying Protestant contempt for transubstantiation. Altars were replaced by common tables in order to remove any illusion that a sacrifice was being offered each time communion was celebrated".

La traducción parece de hecho anular las *opiniones* discrepantes, no sólo por supresión, sino también por adición de una especificación del contexto bíblico aludido.

El postulado del protestantismo que defiende la lectura directa de los textos sagrados, sin mediación, y su rechazo a la interpretación y la actividad de intermediarios entre los fieles y la palabra de Dios, parece explicar otro tipo de intervenciones:

En esto habla la exposición teóloga (232-233) // om. (27).

En otros casos, los cambios no derivan de discrepancias entre catolicismo y anglicanismo, sino que debieron de originarse cuando el traductor interpretó que alguna expresión podía resultar irreverente hacia los ministros de la Iglesia:

pues el hacer de un mañoso indigno de algún lugar un prelado es suyo el provecho (316) // for theirs is the profit of preferring persons unworthy of any trust (169).

Otro tipo de cambios que podemos tildar como religiosos no obedecen tanto a una posible censura, como a un afán de adaptación al nuevo contexto de recepción de la obra. Es el caso de la eliminación sistemática del método usual de doble cita de los lugares bíblicos, en latín y en español. Salvo en alguna contada excepción, se omite siempre la versión latina y se aporta la inglesa³³, en la que parece estrategia para acercar el texto a la realidad de su tiempo: en Inglaterra se había consolidado la lectura en lengua inglesa del *Prayer Book* y de los textos bíblicos, pero también el desarrollo de la liturgia, lo que hacía cada vez más limitado el número de lectores o fieles capaces de entender latín³⁴. Al mismo tiempo, cabe suponer un propósito de abreviación, pues, como el propio Stevens indicaba, las citas bíblicas resultaban excesivamente largas para el mercado editorial inglés.

Ciertas intervenciones revelan una lectura cuidadosa y una labor traductora muy atenta respecto a las referencias religiosas. A lo largo de los 24 capítulos, se constata una práctica reiterada, que parece perseguir la máxima precisión en las citas bíblicas: por una parte, las referencias al libro, el capítulo y el versículo, insertas casi siempre

33 En un caso se omite una amplia cita inicial de capítulo, en latín, cuya versión inglesa no fue incluida en *Divine maxims*: "*Qui autem habebat [...] Et concessit eis statim Iesus*" (pág. 228, omitida en la pág. 21 de la traducción).

34 Sobre este asunto, oraciones, libros oracionales, servicios religiosos y sermones, véase Rosman (1996: 10-11); un poco más adelante, detalla el cambio radical experimentado en la cultura religiosa inglesa durante el siglo xvi, cuando "*Latin services were replaced by a vernacular liturgy*" (p. 18); y se refiere al permiso para la publicación en Inglaterra de la *English Bible* (p. 27) y a su difusión (pp. 38-39). Tal vez sea esta la razón de alguna omisión en el texto, como la de la secuencia "*a los hipócritas llama Cristo acceptores vultus*" (p. 229), en la p. 22 de la traducción.

a pie de página, son siempre más completas y exactas que las de Quevedo, que sólo ocasionalmente aporta los números de los versículos; por la otra, el traductor añade en muchos casos la localización del lugar bíblico aludido en *Política de Dios* sin cita explícita. A estas dos actuaciones, que parecen subrayar la reivindicación protestante de las Sagradas Escrituras y su lectura individual por parte de los fieles, se añade otra que enfatiza aun más la preocupación del traductor: allí donde Quevedo aporta una glosa libre de un pasaje citado, el autor de la versión inglesa acostumbra a ceñirse con mayor exactitud al texto bíblico. Se citan sólo unos pocos casos:

Absit a te Domine, non erit tibi hoc. Nunca tal suceda: ésas no son cosas para tu grandeza ni dignas del hijo de Dios (257) // *Be it far from thee Lord, this shall not be unto thee* (69)

At illa dixit: "Caput Ioannis Baptistae". Respondió ella: "Pide la cabeza de Juan Bautista" (260) // *And she said, the head of Jonh the Baptist* (75)

Et assumens eum Petrus coepit increpare illum, dicens. Empezole a reprehender Pedro (276) // *Then Peter took him, and began to rebuke him* (97)

adorans et petens aliquid ab eo [...] adorando y pidiendo (278) // *and desiring a certain thing of him* (99)

Et audientes decem coeperunt indignari de duobus fratribus Iacobo et Ioanne. Y oyéndolo los diez, se empezaron a indignar con Jacobo y con Juan (278) // *moved with indignation against the two brethren James and John* (99)

ut eos tangeret. Para que los bendijese (291) // *that he would touch them* (123)

Hunc cum vidisset Iesus iacentem. como le viese Jesús caído y solo (302) // *when Jesus saw him lye* (143)

fur est et latro. Es ladrón (324-325) // *is a thief and a robber* (186).

Como se observa, en todos los ejemplos la versión inglesa se atiene más a la formulación del fragmento bíblico citado.

5.3. CENSURA POLÍTICA: EL RESPETABLE INTERLOCUTOR

La versión inglesa de la primera parte de *Política de Dios* incorpora modificaciones por posibles razones políticas. La más significativa atañe al destinatario del tratado quevediano, apelado constantemente con las fórmulas "señor", "vuestra majestad", "vea, vuestra majestad", "mire, vuestra majestad", "oiga, vuestra majestad" o "advierta, vuestra majestad", cuidadosamente eliminadas en todos los casos. El cambio, lógico porque ese *tú* amonestado (el monarca español) es diferente en el nuevo espacio geográfico y casi un siglo más tarde, va acompañado de una significativa adaptación narrativa, que consiste

en dos acciones fundamentales: por un lado, desaparece el tuteo a veces acusador tan característico del escrito; por el otro, los consejos y las admoniciones referidas a la conducta del rey o sus ministros adquieren más bien el valor de máximas generales, no dirigidas a ningún monarca concreto, sino a todos los reyes en general:

Atienda vuestra majestad a las señas que aquí le da (240) // *Kings may here observe the Description St. John gives* (39)

Tome vuestra majestad de los labios de Cristo la respuesta, y decrete (246-247) // *Christ's own Words turnish the King with an answer* (48)

Oiga vuestra majestad y lea cautelosamente (247) // *The King should, with much caution, hear and read* (49)

Señor, atienda vuestra majestad a esta consideración (248) // *Kings may seriously reflect upon this Consideration* (51)

Y siempre han de ser a vuestra majestad sospechosas (249) // *Kings should always be suspicious* (53)

Mire vuestra majestad (257) // *Let Kings consider* (70)

Ea, señor (261) // *Let the King* (76)

y en esto es en lo que vuestra majestad (280) // *And in this particular, Kings* (102)

Quiere ver vuestra majestad (282) // *To show* (107)

No parezca a vuestra majestad (282) // *Let no King think* (107)

en los oídos de vuestra majestad (285) // *in the Ears of the Kings* (111)

Quisiera poder hablar con vuestra majestad con tal afecto y tal espíritu (285) // *I could wish my Discourse in this point were so efficacious and full of Spirit* (111)

Dé vuestra majestad [...] el oficio (287) // *Let Kings bestow employments* (116).

Además, debe observarse que la expresión tajante, imperativa, de Quevedo se sustituye por otra de carácter más hipotético y amable, formulada con los auxiliares *should*, *may* o incluso *let*, de modo tal que se suaviza el tono de orden que albergan algunos consejos.

Tal vez el mismo deseo de evitar apelaciones tan directas a un monarca explique otras acciones del traductor, como la omisión de expresiones completas, especialmente cuando sus acciones se juzgan culpables, aunque también cuando las circunstancias mencionadas atañen demasiado directamente y en exclusiva al monarca español:

si bien lo mira vuestra majestad, por sí hallará (249) // *om.* (54)

¿Elige el rey mal consejero? ¿No se desengaña, advertido? Pues sea consejero de su allegado la culpa del rey, su muerte y su deshonor (260) // *om.* (74-75)

y podrá ir a vuestra majestad, que en tan nueva vida y tan florecientes años trabaja como padre y no como dueño, y atiende a que los que le asisten se desembaracen de lo que el evangelio prohíbe con distinción tan infalible y tan grande (273) // and may go to his King being esa'd of all those Obstacles the Gospel sets down in such plain and undeniable words (92)

Considere vuestra majestad, señor, que (274) // om. (94)

Señor, ya que —como he dicho— su casa de vuestra majestad por sí puede decir que es de oración (308) // The king who has made his palace the house of prayer (154)

Considere con toda la alma vuestra majestad la infidelidad del criado (321) // Consider the infidelity of the servant (179)

Mas el profeta de Dios le dijo: “por esa intención tan indigna de rey, oye estas palabras de Dios”. Con todos los príncipes habla Miqueas, palabras son de Dios; vuestra majestad las traslade a su alma y no dé a guardar otra cosa a su memoria con más cuidado (322) // And the prophet of the Lord said: Hear thou therefore the word of the Lord. Micaiah speaks to all princes, they are the words of God, worthy to be imprinted in the hearts of Monarchs and most carefully preserv'd in their memories. The prophet goes on (180)

pues no se acuerda España de haber tenido rey en su persona y deseos, intención y virtudes, más ajustado a la verdad y a la justicia, piedad y religión católica. Y si fuese poderoso para que los que le sirviesen le imitasen, nos veríamos en el reino de la paz. Y no desconfío de que lo procuran todos los que vuestra majestad tiene a su lado, mas deseo que Dios nuestro señor haga esta merced a su corona y a sus vasallos de que todos los que le asisten le sean semejantes, que entonces el gobierno de Dios y la política de Cristo prevalecerá contra la tiranía de Satanás. Y si hay algunos que estorben esto, señor (326) // specially those monarchs whose designs are just and virtuous, and the end of whose actions is the service of God and good of their people. If good kings could prevail with their ministers to imitate them, their kingdoms would be blessed with peace; and it ought to be our prayer to God that all ministers would endeavour to copy the virtues of just monarchs, and strive in all things to be like them. Then would the government of God and policy of Christ prevail over the tyranny of Satan. But if any minister should endeavour to obstruct it (189).

El último ejemplo combina cambios de carácter religioso (la omisión de la referencia a la “religión católica”) y de tipo político, concebidos para evitar la adscripción directa y exclusiva del discurso al monarca español, lo que restaría eficacia e interés de la difusión del libro en Inglaterra.

También parece existir un propósito de suavización del discurso, en el caso de expresiones que podrían estimarse poco respetuosas por estar dirigidas a un monarca:

Rey hipócrita, ¿quieres dar a entender (261) // The hypocritical King would be thought (76)

No está en eso el inconveniente, si el rey sabe en qué cosas puede hacer a su criado dueño de su voluntad (297) // There is no danger in this, if the king knows how far he may trust his servant (134)

un rey cruel es rey cruel, y así en los demás vicios (309) // If a king is cruel or subject to any other vice, that is the worst can be said if him (157)

Sólo vale contigo, si eres tirano (312) // With a Tyrant only he is in esteem (162)

Sábese que vuestra majestad puede deciresto por su casa; y porque fervorosamente con su ejemplo alienta virtud y valor en sus vasallos, sólo resta que abra los ojos sobre los que se la quisieren hacer cueva de ladrones (305) // When a king makes his house, the house of prayer and encourages virtue in his subjects, it is requisite he look to those who will make it a den of thieves (149).

De igual modo, existen pasajes en los que el traductor modifica la persona narrativa, sustituyendo la reconvención directa al monarca, el tuteo con el que Quevedo lo increpa, por una más impersonal tercera persona:

¿Entristéceste porque conoces lo mal que la bailadora usó de tu ofrecimiento, y porque juraste y hubo testigos degüellas al gran profeta? Di, rey, ¿por qué dejas entrar en tu aposento a quien pida la cabeza del santo? (260) // He is troubled to see what ill use the danger has made of his Promise; and because he swore before witnesses beheads the great Prophet. Why did he suffer one to come into his company, that might aske the head of the saint (75)

¿Quieres dar a entender que, religioso, cumples tu promesa por no quebrar el juramento, y disimulas la mayor crueldad con aparente celo? ¿Entristéceste tú por no entristecer una ramera? (261) // The hypocritical king would be thought religious in performing his promise, with regard to his oath, and shrouds the greatest cruelty under the vail of piety. He afflicts himself rather than disgust a prostitute (76).

El cambio de persona mencionado se acompaña de una sustitución de las *interrogaciones* por afirmaciones que, aunque más tajantes, no apelan tan directamente al interlocutor para conminarle a aceptar su culpa.

Los casos comentados atañen a la representación de la figura del rey en el discurso, que, como se aprecia, tiende a minimizarse para aminorar o suavizar su culpa con diferentes técnicas narrativas. Pero debe notarse una tendencia significativa que parece perseguir la incriminación de sus ministros y favoritos, en paralelo a la exculpación del

monarca. Y para ello, el traductor no duda en mencionar al malvado privado, tal vez implícito pero desde luego no explícito en estos pasajes de la obra de Quevedo:

Señor, muy anchas le vienen aquellas palabras que dijo Cristo a su madre, no como eran para ella, sino como quedaran para él en escarmiento (p. 252) // Those words Christ spoke to his Mother will reach every presumptuous Favourite, not in the Sense she understood him, but in that of a severe Chastisement (60-61)

Es el caso más apretado que ha sucedido con rey ni señor el de san Pedro (256) // the Case of St. Peter is the nicest that ever happen'd betwixt a Prince and his Minister (68)

los allegados (264) // The Ministers (81)

Quiera vuestra majestad estas cosas que le están encargadas más que a él (272) // The King should love these things that are given in charge of him, above the Minister (91)

buen privado y buen criado (299) // good servant (138)

si los ministros son tales (303) // if the ministers are so wicked (145)

Consejeros y allegados de los reyes, confesores y privados (320) // The Counsellors and prime ministers of kings, their spiritual judges and favourites (176)

Y si hay algunos que estorben esto, señor (326) // But if any minister should endeavour to obstruct it (189).

Cabe preguntarse si la omisión del sintagma “buen privado” debe interpretarse, implícitamente, como expresión de la duda del traductor sobre la mera posibilidad de su existencia; de hecho, en el caso siguiente se explicita su maldad: “so wicked”. Incluso hay pasajes en que el traductor sustituye la mención del bíblico “ministro Satanás” por los “ministers like Satan”, equiparando a los consejeros del rey con el propio diablo:

y el ministro Satanás al príncipe apartado de la gente osadamente le embiste, porque quien trata con uno solo él propio guarda las espaldas a su engaño y perdición, y él la ocasiona y asegura de sí para que se le atrevan los vanos y codiciosos (315) // and ministers like Satan confidently attack princes, when retir'd from their people; for he that converses only with one makes way to his own ruin, and lays himself open to the insolences of conceited and covetous men (167)

lo primero que propone el ministro Satanás y tentador es que haga de las piedras pan, como hemos dicho (316) // The first thing the minister like Satan proposes, is (as has been said) that he make bread of the stones (169-170).

Es posible que quepa interpretar este afán de inculpar a los más directos colaboradores del monarca como manifestación semejante a la que, en el título, conminaba a los monarcas a un gobierno alejado de los partidos *whig* y *tory*: la actividad política que condujo a la monarquía parlamentaria inglesa tal vez se interpretaría como una inadecuada merma de los poderes del rey, semejante a la inducida por la figura usurpatoria de las funciones del monarca representada por el privado.

Distinto carácter tienen cambios relacionados con formas de gobierno, en concreto la omisión de las referencias a la palabra *república*, tal vez políticamente incorrecta, a ojos del traductor y más en relación con Dios, en el contexto de una monarquía constitucional como la inglesa.

Veamos: Dios, en su república, y con el pueblo y familia de los ángeles, ¿qué hizo?
(255) // *Let us see how God behav'd himself towards his Subjects and Servants the Angels* (65)

¡Qué república tan diferente de la que mantienen los reyes del mundo! (294) //
How different is this government from that of the kings of this world (128)
escándalo de la república (316) // *scandal of the state* (169).

El término *república*, que en Quevedo no parece referirse en el contexto a la modalidad así denominada, se sustituye en la versión inglesa por el neutro *gobierno* o *estado*. Por otra parte, algunos cambios obedecen a la necesidad de adaptar costumbres políticas o nombres de órganos de gobierno a la nueva realidad inglesa, por ejemplo en lo que atañe a la actividad parlamentaria inexistente en España.

En éstos se representan los príncipes y procuradores de las comunidades en cortes (307) // *In these are signify'd the great men, representatives of the people in the Parliament* (152)

alivie al rey el trabajo del mudar las bolsas de los consejos de una parte a otra y de abrir los pliegos (301) // *ease him of the trouble of turning over papers* (141).

Y existe algún caso en el que cabe interpretar que existan razones ideológicas del traductor, inducidas por la pervivencia de algunas de las cuestiones cruciales abordadas en los tratados políticos de su tiempo, como la razón de estado o la tiranía.

traidores y sacrílegos, no príncipes (229) // *Tyrants, and not Princes* (23)
siguen la razón de estado de Herodes (258) // *imitate the politicks of Herod* (71)

Sólo, señor, se puede lo lícito, que lo demás no es ser poderoso, sino desapoderado
(286) // *Only he is powerful whose actions are grounded upon justice; all other*
proceedings are not the effects of power but tyranny (114).

La bimetración que denuncia las traiciones y sacrilegios de los príncipes se sintetiza con el calificativo de *tiranos*, de gran actualidad en los debates sobre el derecho a la resistencia. Y el maquiavélico concepto de la “razón de estado” se sustituye por el término más neutro *política*. Es posible que en el último ejemplo el énfasis en la actitud tiránica obedezca a una incomprensión del sentido del término *desapoderado*, que en el contexto tiene el valor de ‘despojado’ (por los pretendientes).

Aunque su rareza impide extraer conclusiones contundentes, es posible que quepa interpretar como censura moral la sustitución de términos que aluden a una prostituta, si es que no se trata de mera incomprensión de la expresión española. No obstante, más adelante habla de la hija de Herodías como una “*prostitute*” (76):

fue trecientos reino de otras tantas rameras (223) // *became the kingdom of*
hundreds of women, who reign'd over him (16)
una mujercilla (243) // *a silly woman* (43)
mujercilla deshonesto y bailadora (260) // *an immodest woman to dance* (73).

Se puede suponer análoga censura moral cuando se reemplaza la posible alusión a un epigrama (*Epigrammata* 5, 81) del irreverente Marcial por una mención directa de Horacio:

¿A quién, como dijo la epigrama, se da sino a los poderosos? (325) // *To whom,*
says Horace, is given but to the mighty? (187)

5.4. OTRAS INTERVENCIONES DEL TRADUCTOR: OMISIONES, ADICIONES, SUSTITUCIONES

Junto a las señaladas, existen otras muchas modificaciones de la obra de Quevedo que consisten en omisiones, tal vez con un generalizado propósito abreviador; adiciones, que parecen buscar la claridad expositiva y la máxima precisión, especialmente cuando existe riesgo de ambigüedad; y cambios de orden o sustituciones tal vez basadas en el propio gusto del traductor.

En lo que respecta a las omisiones, la modalidad más usual, suelen afectar a fragmentos prescindibles, por ser redundantes, amplificar o matizar lo dicho:

y a enseñar (bien a su costa, y más de los que no le supieren o quisieren imitar) la política de la verdad y de la vida (212) // *and teach the policy of truth and life* (2)

que se ve raras veces, y fáciles de contar, si no de creer (223) // *which is rare to be found* (16)

(como diremos en su lugar) (224) // *om.* (p. 17)

A esto hay dificultad que da cuidado a la plática deste libro (226) // *This seems difficult* (19)

lugar de que, en esta ocasión, puede ser me haya acordado el primero (231) // *om.* (24)

pudiérase contentar la obstinación de estos demonios con el desacato descomedido y rebelde de haber dicho (231) // *And yet obstinate and rebellious Devils cry out* (24-25)

(de suerte que lo pudo entender) (232) // *om.* (27)

Nadie le ha de tocar que no lo sienta, que no sepa que le toca, que no dé a entender que lo sabe. No ha de ser lícito tomar nadie del rey cosa que él no lo sepa ni lo sienta (235) // *None should touch the King without his knowledge, and he should let them understand he knows it* (32)

el que quita del labrador, del benemérito, del huérfano, de la viuda —en quien se representa Cristo— para otra cosa, ése es el ladrón (237) // *om.* (35)

sabiendo que él dice de sí: “Yo duermo, etc.” (244) // *om.* (44)

diciéndole que están allí (251) // *om.* (57)

Y es introducción para vivir sin temor (253) // *om.* (61)

para siempre (256) // *om.* (66)

y el último le trató con todos (262) // *om.* (79)

habiéndoles asegurado él: “*Quidquid petierimus, facias nobis*”, con tal condición (287) // *om.* (116)

como se la negó sin negársela (287) // *om.* (116).

La falta de necesidad como causa de supresión resulta evidente en la reducción de dobles o enumeraciones sinonímicas, tan características del estilo quevediano:

el que los ve pelear, los multiplica y de uno hace dos (242) // *when he looks on, every Man is as good as two* (42)

luego trata de alimentarlos y darles de comer (245) // *then he consider'd of giving them to eat* (45)

se desparramen para buscar mantenimientos y comprar comida con que se sustenten (245) // *to buy themselves victuals* (46)

Quiso enseñar, y enseñoles (247-248) // *This was to teach them* (50)

son dignos de milagro, de consulta y decreto (249) // are worthy of Miracles (54)
prerrogativas y dignidades (253) // prerogatives (62)

Respondieron: "unos dicen que eres Juan Bautista, otros Elías, otros Jeremías, otros que pareces uno de los profetas, otros que resucitó uno de los profetas primeros" (257) // Some say, John the Baptist, some say Elias, and other say that one of the old Prophets is risen again (68)

Allí se entró Satanás en el corazón de Judas, y aquí en el del rey (259) // At this latter Satan entered into the Heart of the King (73)

para la familia y para la ambición y vanidad del parentesco (270) // to the ambitious and proud dependances of Kindred (88)

mayores ni más descaminados ni de peor intención (275) // greater, or more preposterous (95)

Grandes negocios y máquinas del infierno (275) // the Designs of Hell (96)

El mal ministro dijera: "para mí uno, y otro para mí, y para mí el otro, y todo para mí" (288) // The wicked minister seeks and covets all for himself (117)

y es tan apocado el seso humano, y tan limitado el discurso de los hombres, y fía tanto de las apariencias (288) // But so short sighted is man, and so subject to be missed by appearances (118)

éste es envidioso de la corona, émulo del poder (295) // he is rather a rival of the crown (129)

con malicia y cautela (301) // maliciously (141-142)

las enfermedades y defectos del alma (302) // diseases of the soul (143).

Es posible que la omisión de "y aquí en el del rey" se haya debido a que se había dicho lo mismo unas líneas más arriba, pero perjudica, debilitándolo, el paralelo que establece Quevedo entre *Judas* y el rey.

El afán de síntesis modifica levemente el enunciado, a veces sacrificando datos:

de su persona y vida (257) // of them (68)

prosiguiendo cuatro o seis renglones más abajo (257) // presently after (69)

de la sed, del cansancio (cansado del camino, "Sitio. Tengo sed") (265) // that he was weary, thirsty (83).

La incomprensión de una alusión clásica (la del traductor o la presentada en el receptor) parece estar en el origen de omisiones como las siguientes, centradas en la idea del sueño como *imago mortis* o en una expresión griega:

es sueño tan malo que la muerte no le quiere por hermano y le niega el parentesco
(263) // *sleep [...] is worse than Dead* (80)

Διοτρεφεις ("Diotrephees": 'criados por Júpiter') (268) // *Diotrepheis, Servants of Jupiter* (86).

La inseguridad interpretativa o la imposibilidad de encontrar un equivalente exacto para una expresión genuinamente española o metafórica pudieron generar otros casos de síntesis:

esto llamamos pedir a diestro y a siniestro, pedir a dos manos. Edad tiene en los pretensores este lenguaje (280) // *this was an extravagant request* (103)

véase en la brevedad con que la inquietud y juguetes de unos pies deshonestos tuvo por precio de su descompostura (298) // *may be seen by the quick reward given to a lascivious dance* (137)

suben arañando (314) // *climb* (166).

Otras omisiones habrían perseguido la ocultación de ciertas expresiones subjetivas o aclaraciones directamente atribuibles a la voz narradora:

¡Oh, gran cosa! (240) // *om.* (40)

Niñería es, pero suena al propósito (244) // *om.* (44)

No quiero ahogar su estilo: en él se lee mejor todo (306) // *These are his words* (150)

Oiga vuestra majestad no a mí (308) // *Hear, O ye Kings* (153)

como he dicho (308) // *om.* (154)

si tal permitiese Dios (309) // *om.* (157)

todo al revés y todo a su propósito (310) // *om.* (159)

He advertido que (317) // *om.* (172)

Qué secreta viene la perdición a toda diligencia en los deseos del malo (326) // *om.* (188).

Dejando de lado las referencias bíblicas añadidas y ya citadas, las adiciones son muy frecuentes. Pueden consistir en una mera especificación escueta, como un sujeto elíptico ("St. John", "The King", "The Apostle", "St. Peter", "The Gospel", "Princes and Prelates", "The Devils", "Divines") o "Mount" y "of Galilea" en la cita del *Calvario*, el *Tabor* y *Caná*. Pero cabe advertir una cierta manipulación política en alteraciones leves sólo en apariencia. La posible intención política se intuye cuando se intensifican reflexiones derivadas de la argumentación, no por casualidad centradas en la relación del rey con sus ministros:

Castigar a los ministros malos públicamente es dar ejemplo a imitación de Cristo; y consentirlos es dar escándalo a imitación de Satanás (253) // It gives a good Example, to punish evil Ministers publickly, as Christ did; and it is a Scandal, Incouragement to Vice and Imitation of Satan to bear with them (61)

No descuidarse el rey con sus ministros es doctrina de Cristo, verdadero rey (262) // The King must not rely on his Ministers so as to grow negligent in his affairs. This is the doctrine of Christ the true King (78).

Del mismo tipo parece la siguiente explicitación, en que una designación general, “a los suyos”, los identifica con el “favorito”, o la mención directa e inequívoca de los malos ministros y del rey subyugado por ellos e ‘infeliz’:

al que no tiene contentos y satisfechos a los suyos (301) // who has not pleased and given content to his favourite (142)

Señor, en llegando a despreciar la persona real (318) // When once a minister comes to despise the king's person (174)

ofrecen (319) // Those ministers offer (174)

Si propusiere que le adoren (319) // If he proposes that the king fall down and adore him (175)

rey (321) // unhappy king (178).

Otras adiciones consisten en la explicación de un referente, de términos metafóricos o alusiones que resultarían oscuros en su versión inglesa:

sea aforismo que humos de privar acarrear muerte (214) // This demonstrates that the very Smoak, that is, the Suspicion of Favour is mortal (5)

lo propio se entiende del cuchillo, que también la muerte tiene su vanidad (254) // Even in capital punishments this Rule holds, they ought to be publick as the Crime, for there is also Vanity in Death (64-65)

San Pablo lo dice así y les pronuncia esta sentencia (323) // and St. Paul pronounces this sentence against those who follow the same course (183-184).

Tal vez haya existido un propósito de mayor fidelidad al texto bíblico, en el contenido y en su identificación como fuente, en las ampliificaciones siguientes:

estaba allí la madre de Jesús y sus discípulos, y, faltando el vino, díjole a Jesús su madre (250) // and the Mother of Jesus was there. And both Jesus was called and his

disciples to the marriage. And when they wanted wine the mother of Jesus saith unto him (55)

la palabra "assumens" está en la tentación como aquí (276) // the word assumens, which we find in the Vulgar is us'd in the Temptation in the same manner as here (97)

Entonces, sin saber lo que decía, respondió al linaje humano, diciendo: Ecce homo. Ves ahí el hombre que te faltaba (303) // without knowing what he said; but when he presented him to the people saying, behold the man you wanted, that was the answer too, have no man (146).

éste es el memorial (316) // this is the substance of his memorial (169).

No faltan ocasiones en que parece perseguirse la mayor exactitud o idoneidad de un término, por ejemplo cuando se sustituye cuevas por "place" como reposo de la cabeza:

no tiene cuevas donde esconderse ni donde inclinar la cabeza (267) // has no holes to hide himself, no place to rest his head (85).

En sentido inverso a las abreviaciones de dobletes arriba comentadas, a veces se opta por construir bimembraciones o plurimembraciones tal vez para reforzar el sentido. O se añaden cualidades o circunstancias innecesarias, también de valor enfático:

a la advertencia tan pródiga (251) // being discreet and cautiously advertis'd (57)

el poder (255) // the Divine Power (65)

para pedirle su condenación (260) // for to ask his damnation, his death and dishonour (74)

son administradores de los imperios (274) // have the charge and direction of empires (94)

gente de verdad (274) // persons of sincerity and truth (94)

tan fecunda (284) // so comprehensive and fruitful (109)

que no sea Dios sabiduría y verdad (286) // but what es Divine, sovereignly wise, and ineffably true (114-115)

dictada de la caridad y del celo (288) // as being the product of a fervent zeal and burning charity (118)

Y es lástima (306) // It is a pity and scandal (150)

con la pureza que debía (314) // with due purity and justice (166)

Dios (318) // true God (173)

su gusto (321) // his inclination and desire (179)

es injusticia (325) // is the highest injustice (188).

Pese a la general fidelidad de la versión inglesa, también incorpora sustituciones de palabras o expresiones, casi siempre con efectos sutiles. Las razones no siempre se muestran diáfanas, pero es posible encontrar nuevamente casos de posible intención política: la preservación de la figura del príncipe, el denuesto de ministros y privados. Así sucede cuando el "príncipe" (p. 281) objeto de la invectiva se convierte en "the rich man" (p. 105); o cuando el privado, metafóricamente, no envenena ya la fuente pública, sino el lugar en el que bebe directamente el propio príncipe:

y el príncipe que le permite consiente veneno en la fuente donde beben todos (258) // *and the Prince who bears with him suffers poison to be put into the cistern where he comes to Drink* (70)

el lado y favor de los reyes hombres (282) // *the favour of Kings, who are about men* (106).

Pero la mayoría de los cambios parecen derivados de la dificultad de traducir expresiones de la lengua de partida en la de llegada, con sus peculiaridades, o el intento de evitar posibles escollos para la comprensión de los lectores: el irónico "recato" (260) de la cena de Herodes se sustituye por un término con sentido recto: "sumptuousness" (73):

la tiranía de la gula (260) // *the power of drunkenness* (74)
él se nombra, calumniador es de la verdad (280) // *leads them from the truth into a confusion of errors* (103)

no digo yo tomar las sillas, los dos oídos del rey, sino sólo pretenderlos (282) // *I will not say to usurp, but even to pretend to those seats so near the King* (107)

con ostentación y ceremonia majestuosa (292) // *with state and majesty* (125)
los últimos acentos (298) // *the last words or syllables* (137)
en este cuaderno (326) // *this small treatise* (190).

La necesidad de dotar de mayor claridad a un discurso que podría resultar inexacto, ambiguo o impreciso explica la transformación de otros pasajes:

mañana (285) // *after a few days* (112)
Pues advertid que esto vale, y esto os ha de costar la ropa y la plaza (285) // *This is the value, this is the purchase of the place you look after* (112)
Señor, qué grandes dos jornadas [...] que da desta manera (285) // *How highly [...] who bestows honours with this precaution* (112).

En las sustituciones prevalecen criterios prácticos, técnicos, de la propia traducción, salpicados por eventuales intervenciones de sospechoso cariz político.

6. CONCLUSIÓN: UN ESPEJO DE PRÍNCIPES “REFORMADO”

La traducción inglesa de la primera parte de *Política de Dios* parece formar parte de un plan premeditado (y tardío) para dar a conocer el pensamiento político de Quevedo en Inglaterra. Son significativos tanto el número y la temática de los textos vertidos al inglés, como su concentración entre finales del siglo xvii y las primeras décadas de la siguiente centuria, casi un siglo después de su escritura y sin que mediasen traducciones previas (particularmente francesas) inmediatas. Si bien es cierto que la versión italiana *Politica de Dio* experimentó una importante difusión por las mismas fechas, las peculiaridades de las traducciones inglesas parecen convertirlas en un fenómeno exclusivo y aislado.

Todas las cautelas debieron de parecer pocas al anónimo traductor: velando su propio nombre, desdibujando la figura del rey destinatario del tratado político español y desplazando el texto hacia una sensibilidad protestante, intentó dotarlo de una nueva utilidad práctica, atada a la realidad de su tiempo y tan característica de las traducciones inglesas. Así sucedió con la segunda parte de *Política de Dios* y con *Marco Bruto* (Alonso, 2015), disimuladas entre escritos panfletarios y polémicas políticas de Inglaterra durante el siglo xviii³⁵.

Modificando sólo ligeramente el texto quevediano, pues respeta su estructura y sentido, el desconocido autor de *Divine maxims* inserta la obra en un mundo religioso reformado, el del protestantismo anglicano, y en una sociedad oficialmente apartada ya de la Iglesia de Roma y algunas de sus ceremonias. Aun omitiendo siempre la versión latina de los textos sagrados, no mitiga su peso como autoridades quevedianas casi exclusivas del tratado, pero recorta ciertas libertades interpretativas de Quevedo. Tal vez en aras de una mayor fidelidad a la letra bíblica, considerada auténtica fuente de sabiduría por quienes combatieron la ortodoxia católica y la necesidad de mediadores entre los fieles y Dios.

Concluidas las guerras religiosas y las sangrientas luchas políticas contra el absolutismo monárquico, pero en el contexto de una nueva realidad de facciones partidistas e intentos de socavar la autoridad real hasta la definitiva implantación de una monarquía parlamentaria efectiva, el tratado español se convierte en soporte idóneo para una mirada nostálgica de un tiempo en que el rey detentaba todo el poder sin cortapisas de redes clientelares de privados, ministros y allegados. El traductor es desconocido,

35 De la segunda parte de *Política de Dios* me ocupo en un artículo de próxima publicación.

pero cabe suponer que las disputas de *whigs* y *tories* por las distintas parcelas de poder suscitaron su añoranza de tiempos en que los monarcas gobernaban sin necesidad de partidos ni favoritos. Las intervenciones de “censura política”, explícitas en la defensa del monarca o al menos en la disimulación de sus errores, y aun más evidentes en la invectiva contra privados y ministros, se confirman en un título inequívocamente contrario a una monarquía inmersa en las luchas de partidos del siglo xviii en Inglaterra. Con este epígrafe, el peculiar “espejo de príncipes” quevediano enseña a los reyes a precaverse de las artimañas de sus consejeros y a confiar en su capacidad para gobernar sin el auxilio de quienes en ese momento cobran, usurpándolo, todo el protagonismo político en Inglaterra.

Un destino inesperado y probablemente indeseado por Quevedo, pero testimonio elocuente sin duda de la fortuna de su literatura política en un particular, y protestante, contexto inglés de panfletos, polémicas y guerras de papel en torno a los perfiles de la monarquía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO VELOSO, M. J. (2013). “Noticia sobre una traducción al italiano de *Doctrina moral* de Quevedo”. *La Perinola* 17, 203-228.
- (2015). “La recepción europea del *Marco Bruto* de Quevedo: traducciones hasta el siglo xviii”. En *La transmisión de Quevedo*, F. Gherardi y M. Á. Candelas (eds.), 23-58. Vigo: Academia Editorial del Hispanismo.
- (en prensa, 2017). “*La politique de Dieu, le gouvernement de Jesus Christ et la tyrannie de Satan*: una traducción desconocida de la obra de Quevedo, en un manuscrito de siglo XVII”. *Dicenda*.
- ARBESÚ, D. (2006). “La manipulación ideológica de las obras de Quevedo en la Inglaterra del siglo xvii”. *La Perinola* 10, 317-338.
- BALDWIN, G. P. (2010). “La traducción de obras de teoría política en Europa a principios de la edad moderna”. En *La traducción cultural en la Europa moderna*, P. Burke y R. Po-Chia Hsia (eds.), 121-152. Madrid: Akal.
- BARKER, J. W. (1945). “Notas sobre la influencia de Quevedo en la literatura inglesa”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 21, 429-435.
- BARONE, L. (2014). *La “Carta a Luis XIII de Quevedo” y la polémica antifrancesa en Italia en el siglo XVII*. Pamplona: Eunsá.
- BOUZA, F. (2010). “Necesidad, negocio y don. Usos de la traducción de la cultura del Siglo de Oro”. En *La traducción cultural en la Europa moderna*, P. Burke y R. Po-Chia Hsia (eds.), 269-287. Madrid: Akal.

- BREWER, J. (1976). *Party Ideology and Popular Politics at the Accession of Georges III*. New York: Cambridge University Press.
- BRIGGS, A. (1994). *Historia social de Inglaterra*, Guillermo Carrascón Garrido (trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- BURKE, P. (2010). "Culturas de traducción en la Europa moderna". *La traducción cultural en la Europa moderna*, P. Burke y R. Po-Chia Hsia (eds.), 11-44. Madrid: Akal.
- CLAMURRO, William H. (1991). *Language and Ideology in the Prose of Quevedo*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.
- CLARK, P. (1977). *English Provincial Society from the Reformation to the Revolution: Religion, Politics and Society in Kent 1500-1640*. Hassocks, Sussex: The Harvester Press.
- COLLEY, L. (1982). *In Defiance of Oligarchy: The Tory Party (1714- 1760)*. New York: Cambridge University Press.
- EIRE, C. M. N. (2010). "Traducciones y devoción católica a principios de la Edad Moderna". En *La traducción cultural en la Europa moderna*, P. Burke y R. Po-Chia Hsia (eds.), 97-119. Madrid: Akal.
- EMINOWICZ, T. (1984). "Sobre una traducción de la *Política de Dios*, de Francisco de Quevedo, al polaco". *Dicenda* 3, 273-277.
- EHRLICHER, H. (2011). "Quevedo en Alemania". *La Perinola* 15, 95-111.
- GARCÍA GARROSA, M. J. (2004). *El discurso sobre la traducción en la España del siglo XVIII: estudio y antología*. Kassel: Edition Reichenberger.
- GARZELLI, B. (2011). "Traducción y mundos posibles. Los sueños de Quevedo traducidos al italiano". *La Perinola* 15, 157-169.
- KENYON, J. P. (1977). *Revolution Principles. The Politics of Party, 1689-1720*. New York: Cambridge University Press.
- KWIATKOWSKA FARYS, E. (2004). "Las traducciones polacas de Quevedo". En *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, M.^a L. Lobato y F. Domínguez Matito (eds.), II, 1133-1140. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- MALTBY, J. (1998). *Prayer Book and People in Elizabethan and Early Stuart England*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MALTBY, W.S. (1982). *La leyenda negra en Inglaterra. Desarrollo del sentimiento antihispánico, 1558-1660*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MARTINENGO, A. y SÍMINI, D. (2003). "La primera traducción italiana del *Buscón*". *Estudios sobre el Buscón*, A. Rey (coord.), 273-294. Pamplona: Eunsá.
- NAVARRO ERRASTI, M.^a P. (1987). "Quevedo en lengua inglesa". En *De clásicos y traducciones: versiones inglesas de clásicos españoles (ss. xvi y xvii)*, 165-187. Barcelona: PPU.
- NIDER, V. (ed.) (2011). "Nicolò Serpetto, traductor del *Marco Bruto* de Quevedo". *La Perinola* 15, 171-190.

- (2012). "Texto y contexto de dos traducciones olvidadas: la *Carta a Antonio de Mendoza* de Quevedo y la *Instrucción al Ejercicio de la muerte* de Luisa de Padilla, condesa de Aranda". En *Il prisma di Proteo: riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVII)*, 481-504. Trento: Università degli Studi di Trento.
- (2013). *Una 'consolatio' de Quevedo: la "Carta a Antonio de Mendoza"*. Firenze: Alinea Editrice.
- PALLARES-BURKE, M. L. (2010). "*The Spectator*, o las metamorfosis de un periódico: un estudio de traducción cultural". En *La traducción cultural en la Europa moderna*, P. Burke y R. Po-Chia Hsia (eds.), 171-192. Madrid: Akal.
- QUESTIER, M. C. (1996). *Conversion, Politics and Religion in England, 1580-1625*. Cambridge: Cambridge University Press.
- QUEVEDO, F. de (1655). *Política de Dios y gobierno de Cristo, nuestro Señor*. Madrid: Pedro Coello.
- (1697). *Fortune in her Wits, or the Hour of all Men*, translated into English by capt. John Stevens. London.
- (1715). *Divine maxims of Government without Whig or Tory. Or the true character of a King and of a tyrant, of a faithful minister and of a favourite traitor*, by D. Francisco de Quevedo Villegas, author of the *Visions of Hell*, &c. London: Printed and sold by James Roberts at the Oxford-Armas in Warwick-lane.
- (1966). *Política de Dios, Gobierno de Christo*, J. O. Crosby (ed.). Madrid: Castalia.
- (2012). *Política de Dios*, E. M.^a Díaz Martínez (ed. parte primera) y R. Cacho Casal (ed. parte segunda), *Obras completas en prosa, "Tratados políticos"*, A. Rey (dir.), vol. V, 159-639. Madrid: Castalia.
- ROIG MIRANDA, M. (1997). "Las traducciones francesas de los *Sueños* de Quevedo en el siglo XVII y hasta 1812 (Nota bibliográfica)". En *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, 165-212. Málaga: Universidad.
- (2000). "Edición y anotación de *Les Visions* del Sieur de La Geneste". *La Perinola* 4, 367-378.
- (2011). "La recepción de Quevedo en Francia". *La Perinola* 15, 235-261.
- ROSMAN, D. (2006). *From Catholic to Protestant. Religion and the People in Tudor England*. London: University College London (UCL).
- SCOTT, E. J. L. (1904). *Index to the Sloane Manuscripts in the British Museum*. London: M. A. D. Litt.
- SCOTT, J. (2000). *England's Troubles. Seventeenth-century English Political Instability in European Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- VARELA SUANZES-CARPEGNA, J. (2000). "El constitucionalismo británico entre dos revoluciones: 1688-1789". *Fundamentos: Cuadernos monográficos de teoría del estado, derecho público e historia constitucional* 2, 25-96.

- VÁRNAGY, T. (2000). "El pensamiento político de John Locke y el surgimiento del liberalismo". En *La filosofía política moderna. De Hobbes a Marx*, Atilio A. Boron (comp.), 41-76. Buenos Aires: CLACSO.
- WILLIAMS, R. H. (1936). "A manuscript document on the translation from Spanish by captain John Stevens". *Revue de Littérature Comparée* 16. 1, 144-166.
- WOODWARD, E. L. (1993). *Historia de Inglaterra*. Madrid: Alianza Editorial.

Recibido el 18 de abril de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

CRÍTICA SEMIÓTICA AL DERECHO DE MARCAS

Semiotic criticism to trade mark law

Alain ALVISA MORALES

Centro de Investigaciones Jurídicas / Ministerio de Justicia (Cuba)

alvisamoraless1@gmail.com

Resumen: Las marcas, en tanto sistema de signos, son susceptibles de ser estudiadas empleando una teoría semiótica, la cual pudiera encausar correctamente los enfoques jurídico-doctrinales del Derecho de Marcas y clarificar las decisiones judiciales en temas marcarios. En el siguiente trabajo se analizan semióticamente dos situaciones en las que la realidad excede lo legalmente establecido, así como un ejemplo de publicidad de marca que resulta contradictorio a la luz de la teoría general de las marcas.

Abstract: Trademarks, being a sign-system, can be interpreted through semiotics, a theoretical science that might be used either to construe legal approaches regarding trademarks, as well as to aid courts when confronting trademark related issues. This paper analyzes two different scenarios where a semiotic approach proves wrong the current Trademark Law theory. Additionally, a case of trademark publicity will be analyzed through the lens of semiotics.

Palabras clave: Semiótica. Marcas. Derecho de Marcas. Crítica Semiótica.

Key Words: Trademarks. Semiotics. Trademark Law. Semiotic Criticism.

1. INTRODUCCIÓN

Las normas de Propiedad Industrial definen a la marca como un signo de estructura triádica; sin embargo, las soluciones judiciales en casos que involucran conflictos de marcas en ocasiones se han apartado de la prescripción legal, lo que ha dado como resultado decisiones cuestionables. Una revisión crítica, desde una perspectiva semiótica, pone de manifiesto las fisuras de la teoría general de las marcas, actualmente ligada a bases económicas. A tono con ello, en el siguiente trabajo se analizan las consecuencias legales que se han desprendido de dos interpretaciones incorrectas de la propia regulación normativa del concepto de marca. Por último, se expondrá un supuesto de publicidad de marca cuya explicación no tiene sustento teórico desde el enfoque actual del Derecho de Marcas.

2. EMPLEO DEL MÉTODO SEMIÓTICO EN LAS MARCAS

El Derecho, en tanto ciencia social, ha estado siempre en contacto con el resto de las llamadas disciplinas del hombre. Por su parte el Derecho de Marcas a lo largo de su existencia ha recurrido al auxilio de teorías prolijadas en otras áreas del conocimiento, como la economía, la psicología y la teoría de la comunicación (Lang, 2008).

En la actualidad, la teoría marcaria predominante en los EE.UU. está influenciada por una concepción económica, que tiene sus orígenes en las doctrinas de la Escuela de Chicago (Beebe, 2004). De acuerdo con esta teoría no solo el Derecho de Marcas sino el Derecho como ciencia, se comporta como un sistema de reglas que promueve la eficiencia económica. En cuanto al Derecho de Marcas, la Escuela de Chicago afirma que este tiene dos funciones económicas principales: 1) las marcas disminuyen los costos por concepto de búsqueda del consumidor, pues le permiten simplificar la identificación de productos y productores en el mercado; 2) las marcas estimulan la inversión cualitativa de los productores, al asegurar que no sean sus competidores quienes se benefician de esas inversiones.

Según Beebe, la Escuela de Chicago afirma que el sistema legal marcario norteamericano ha evolucionado de tal manera en torno a la teoría de la eficiencia económica, así como a potenciar las dos funciones de las marcas que se derivan de esta, que no existe en la actualidad ninguna alternativa a esta doctrina (2004: 623). Sin embargo, Beebe considera que la teoría económica es insuficiente para explicar los conceptos de *distintividad* y *dilución*¹, tan caros al Derecho de Marcas. Para este autor la doctrina del Derecho de Marcas es híbrida porque:

¹ Tales cuestiones no son objeto de este trabajo, por lo que no serán tratadas. No obstante, si existe interés al respecto pueden consultarse Beebe (2004) y Pulos (2006), para un enfoque semiótico-jurídico, así como

It is not simply an economic doctrine elaborating the principles of the market. It is also, and at the same time, a semiotic doctrine elaborating the principles of sign systems, of language. If there is a "language of commodities," then trademark doctrine is its grammar, and this grammar must be understood not simply in economic, but also in linguistic terms (2004: 624).

La perspectiva económica del Derecho de Marcas no ha calado únicamente en el sistema jurídico anglosajón; también en el Derecho español (cf. Fernández-Novoa, 2001; Monteagudo, 1995) y, por mediación de este, la doctrina del Derecho de Marcas latinoamericano se sustenta en fundamentos económicos para justificar la protección de las marcas (cf. Bendaña Guerrero, 1999; Otamendi, 2003).

3. LA DOCTRINA DEL DERECHO DE MARCAS Y LA SEMIÓTICA: PUNTOS EN COMÚN

El Derecho de Marcas y la Semiótica moderna, a juzgar por su nacimiento, son ciencias contemporáneas. El primero surge a partir de la convención decimonónica conocida como Convenio de París (CdP)², y la segunda inicia sus pasos a finales del mismo siglo con la obra de Peirce, a la que más tarde se sumarían los postulados de Saussure.

La Semiótica y el Derecho de Marcas comparten el signo como objeto teórico, y ambas ciencias lo definen no por lo que es, sino por lo que hace³. Es decir, el signo, en ambas ciencias, se define a partir de su función y no ontológicamente. Sin embargo, la Semiótica ha estado siempre dividida por las concepciones divergentes de Peirce y Saussure. Mientras el filósofo pragmático concebía el signo como una tríada, el lingüista suizo lo trataba como una entidad díadica –por supuesto, no se debe soslayar que en el *Curso...*, Saussure teorizó sobre la variante símica por excelencia, el signo lingüístico–.

A pesar de la ambivalencia semiótica sobre la concepción del signo, el Derecho de Marcas solo plantea una única variante, que concibe como tríadica. Es por ello que en ocasiones se muestra incapaz de justificar teóricamente los cambios que el mercado produce en la estructura de los elementos de la tríada legal.

Parafraseando a Beebe, si bien la Semiótica *describe* la estructura del signo, el Derecho de Marcas *prescribe* la estructura del signo marcario (2004: 645). El precepto legal más

Otamendi (2003), Fernández-Novoa (2001), Bercovitz (2003) y Baylos Corroza (1978), quienes abordan la cuestión desde lo estrictamente jurídico.

2 Antes del CdP existían normas nacionales que regulaban lo relacionado con las marcas, pero es a partir de la Convención que aparece por primera vez una regulación internacional con el fin de homogeneizar su contenido.

3 Cf. "The semiotic tradition defines the sign not by what it *is*, but by what it *does*" (Beebe, 2004: 630). Vale aclarar que cuando el autor habla de tradición semiótica tiene en cuenta las ramas peirciana y saussuriana.

ampliamente extendido⁴, del cual se deduciría la estructura legal de la marca, concibe la marca como “los signos que puedan ser objeto de una representación gráfica y, en particular, las palabras, incluidos los nombres de personas, los dibujos, las letras, las cifras, la forma del producto o de su presentación, con la condición de que tales signos sean apropiados para distinguir los productos o los servicios de una empresa de los de otras empresas”⁵.

En la concepción jurídica se entiende como signo, normalmente, la forma perceptible de la marca, cualquiera sea su tipo; así, el término *marca* –empleado en la norma– coincide con el de *significante* –usado en semiótica⁶. El segundo elemento está constituido por los *productos o servicios* que la marca identifica en el mercado, es decir, el *referente*. Por último, el origen empresarial constituye el *significado* de la marca. No obstante, la doctrina jurídica ha entendido tradicionalmente que la marca, además de identificar su origen, hace alusión al *goodwill* de este⁷, por lo que el *significado* está conformado por el par dialéctico origen/*goodwill*.

Sin embargo, el problema de la mediación no acaba de encontrar acomodo definitivo en el Derecho de Marcas. Por ello, una cuestión clave es determinar a cuál de los elementos de la tríada se refiere la marca tangible. Beebe plantea que los tribunales norteamericanos se han encontrado ante esta encrucijada en innumerables decisiones, las que en ocasiones resultan contradictorias⁸. Según este autor: “this question is of more than merely academic concern” (2004: 652), pues complica la tarea de definir la *distintividad* marcaria, así como la naturaleza de la infracción de marca por concepto de *dilución*. A continuación se analizan dos supuestos en los que se rompe la estructura tríadica legal y un caso de publicidad marcaria que no tiene explicación a la luz de la teoría general de las marcas.

4 El Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio está suscrito por la mayoría de los países del mundo, pues su adopción es un prerrequisito para que un Estado se haga miembro de la Organización Mundial del Comercio (OMC). Por este motivo, el concepto de marca es bastante homogéneo a nivel mundial.

5 Artículo 4 del Reglamento N.º 207 del Consejo de la Unión Europea, de 26 de febrero de 2009.

6 Aunque predomina una visión estrecha del signo, referida solo a la parte tangible, o sea, al significante, es notable que algunas legislaciones han hecho suya también la noción de signo como un todo. Cf. el art. 17.2 del Reglamento N.º 207: “La transmisión de la empresa en su totalidad implicará la cesión de la marca comunitaria (...). Esta disposición será aplicable a la obligación contractual de transmitir la empresa”.

7 Aunque se puede traducir *goodwill* por reputación, la variante anglosajona es la de uso más común, incluso en los textos castellanos.

8 This question is simply stated: To what does the trademark’s signifier refer? Does it refer in the first instance (1) to the source of the product, as Judge Richard Posner suggests when he speaks of trademarks as “signifiers of source,” or (2) to the product itself, as Judge Edward Becker suggests when he speaks of the trademark as “a symbol according to which one can relate the signifier (the trademark, or perhaps the packaging) to the signified (the product),” or (3) to either the source or the product depending on the facts, as Judge Lawrence McKenna suggests in speaking of the trademark’s “referent” as “the product or source for which the trademark stands” (2004: 651).

4. VARIACIONES EN LA CONFIGURACIÓN DE LA TRÍADA LEGAL

4.1 LA FUSIÓN DE SIGNIFICADO Y REFERENTE

La doctrina del Derecho de Marcas está estrechamente asociada a los fenómenos que aparecen en el ámbito del mercado, de tal suerte que la doctrina, y a partir de esta la norma jurídica, están en constante evolución. El primer antecedente en los Estados Unidos de la fusión entre significado y referente (en las marcas) afloró con los procesos judiciales conocidos como *patch cases* (Beebe, 2004). De estos casos, el más conocido tuvo lugar en 1975, en el pleito entre *Boston Professional Hockey Ass'n* y *Dallas Cap & Emblem*. El demandado, *Dallas Cap & Emblem*, vendía monogramas sueltos con los logos de equipos de hockey de la National Hockey League (NHL), los cuales estaban protegidos como marcas.

Para resolver la disputa y mantener la estructura triádica de la configuración legal de la marca, el juez recurrió a una argucia legal⁹. Estimó que los logotipos, al estar compuestos de tela e hilo, constituían productos en sí mismos, por lo que el demandado vendía productos marcados con las marcas protegidas. En otras palabras, el juez entendió que el soporte donde estaban fijadas las marcas era el producto comercializado por el demandado. Sin dudas, la decisión dista de ser racional, especialmente en términos semióticos, porque vincula forzosamente la unión marca-producto/significante-referente; cuando es el binomio significante-significado el que es objeto de uso ilegítimo. Como explica Beebe: "the product that is being sold is the plaintiff's signified, its goodwill, its positive affect, commodified in the form of the plaintiff's signifier" (2004: 659).

El juez, para cumplir con la exigencia legal y hallar condenable al infractor, tuvo que recurrir a una ficción legal. Aunque la decisión fue controversial, por el estrambótico razonamiento del juzgador, en la práctica, el resultado del caso ha tenido repercusiones importantes. Como consecuencia, se ha suscitado una ampliación del derecho del titular de marca, y, actualmente, se entiende que no solo el uso de la marca en productos similares o distintos constituye infracción del derecho del titular, sino también el mero uso del signo protegido sin su consentimiento¹⁰.

9 El Lanham Act, § 1114, condiciona la infracción a que *la marca registrada*, o su reproducción intencional, sea empleada por terceros en relación con la venta, oferta para la venta, distribución o publicidad de *bienes o servicios*, siempre que esta acción ocasione o pueda causar confusión, error o engaño respecto al *origen de los productos*. Se aprecia la concurrencia de los tres elementos, a saber: signo tangible, productos o servicios y origen empresarial.

10 Los efectos de esta decisión se entienden a varios ordenamientos jurídicos, incluso a los de tipo romano-francés, como el cubano, que para nada resulta afín al sistema anglosajón. El artículo 42 del Decreto-Ley

4.2 LA FUSIÓN DE SIGNIFICANTE Y REFERENTE

Este caso peculiar que pone en riesgo la estructura triádica legal, se debe al esfuerzo por parte de los empresarios de obtener más derechos sobre la marca, al tratar de incorporar al objeto de protección características funcionales del producto al que aquella se refiere.

El tema está estrechamente relacionado con el “umbral semiótico”. Así, las características funcionales de un producto no resultan de interés semiótico hasta el momento en que se vuelven significativas. Es esto lo que persiguen las empresas, en la actualidad, amparadas en la posibilidad de proteger productos *per se* como si fueran marcas¹¹. Al respecto resulta ilustrativa la decisión del Tribunal de Justicia de la Unión Europea, que acumuló en un mismo proceso los asuntos C-53/01 a C-55/01, referidos a la solicitud de los registros de las marcas LINDE, WINWARD y RADO.

203 “De Marcas y Otros Signos Distintivos” de Cuba, ubicado en el Título III Capítulo I, bajo la rúbrica de “Contenido del derecho conferido por el registro”, establece que: “El registro de la marca confiere a su titular el derecho de impedir a terceros realizar los siguientes actos:

c) fabricar etiquetas, envases, envolturas, embalajes u otros materiales que reproduzcan o contengan la marca, así como comercializar o almacenar tales materiales.

d) Rellenar o reutilizar con fines comerciales envases, envolturas o embalajes que lleven la marca.

g) Usar públicamente un signo idéntico o similar a la marca, aún para fines no comerciales, cuando ello solo pudiese acarrear una dilución de la fuerza distintiva o del valor comercial o publicitario de la marca, o un aprovechamiento injusto de su prestigio”.

Estos tres incisos establecen prescripciones diferentes de los restantes, los cuales se refieren al uso de la marca por una persona distinta de su titular, pero siempre en relación con productos o servicios idénticos o similares a los que la marca identifica.

11 Son las llamadas marcas tridimensionales, tales como las reconoce la doctrina, y su registro es admitido en muchas legislaciones, incluida la cubana.

FIGURA 1



Carretilla elevadora LINDE Linterna WINWARD Reloj de pulsera RADO

Los sendos solicitantes de estos registros de marcas no pretendían proteger las denominaciones LINDE, WINWARD o RADO para distinguir en el comercio carretillas elevadoras, linternas o relojes, respectivamente; la intención era solicitar la forma de cada producto como marca *per se*. El problema estriba en la delimitación del derecho monopólico otorgado al titular, pues si se protege como marca un elemento meramente funcional, entonces el titular estará *ex lege* facultado para perseguir cualquier producto que integre una solución técnica similar¹². De esta manera, amparado en el ejercicio de su derecho exclusivo, un titular estaría en condiciones de erradicar a la competencia. Para prevenir esta situación, la norma cubana prevé en su artículo 16, apartado 1, inciso e), la prohibición de registrar signos que “consista(n) en una forma que dé una ventaja meramente funcional o técnica al producto o al servicio al cual se aplique”. Con esta prohibición, si bien se permite un supuesto en el que la tríada sea suplantada por una diáda, se pone coto a los excesos de los solicitantes.

En los ejemplos citados, el juzgador estimó que las características estéticas de los productos adolecían de la relevancia suficiente para considerarse por los consumidores como indicadores de un origen empresarial¹³; por lo tanto carecían de lo que se denomina *aptitud distintiva*¹⁴. La *aptitud distintiva* se tiene en cuenta para analizar cualquier solicitud de marca, pero en estos casos se vuelve más sensible. Al respecto, en un artículo en el que valoran el registro de marcas tridimensionales a la luz de la legislación francesa y de la Comunidad Europea, Soutoul y Bresson refieren que:

12 Cf. la posición de García Lledó: “La protección de las formas tridimensionales a través del Derecho de Marcas es muy discutida, no solo porque dichas formas podrían, sobre todo, ser objeto de protección por parte de los modelos o dibujos industriales, sino también porque dentro del mismo Derecho de Marcas, encuentran problemas al romper con los esquemas convencionales y las nociones generales aplicables a las marcas denominativas, gráficas o mixtas” (2000: 7).

13 Sentencia del Tribunal de Justicia de 8 de abril de 2003 <http://oami.europa.eu/es/mark/aspects/pdf/JJ010053.pdf> [consultado en noviembre de 2012].

14 Se refiere a la cualidad de un signo determinado para poder ser empleado como marca en relación con productos o servicios determinados.

El número de marcas tridimensionales comunitarias es muy pequeño, ya que la mayor parte de las solicitudes son rechazadas por falta de carácter distintivo, obstáculo que pocos solicitantes han superado. Quienes lo han logrado, han registrado marcas que tienen un carácter distintivo extraordinariamente acentuado que han venido siendo usadas ampliamente durante largo tiempo, por lo que han adquirido un carácter distintivo claro en el mercado (2009: 7).

Entre los ejemplos presentados por los autores destaca el altavoz de Bang & Olufsen, modelo BEOLAB 8000, marca tridimensional registrada en la Comunidad Europea, el cual tiene una forma marcadamente diferente que los consumidores recuerdan con facilidad:

FIGURA 2



En las imágenes se aprecian dos solicitudes de marca tridimensional presentadas ante la Oficina Cubana de la Propiedad Industrial, ambas a nombre de *Beauty Prestige International*. La de la izquierda fue denegada, en tanto la de la derecha fue concedida.

FIGURA 3



5. EL SIGNIFICANTE FLOTANTE: LA EXTRAÑA PUBLICIDAD DE UNITED COLORS AND BENETTON

Fernández-Novoa, uno de los tratadistas españoles más importantes, sostiene que el importante papel económico que juega la marca quedó subrayado por “el *Memorandum* que sobre la creación de una marca comunitaria publicó en 1976 la Comisión de las Comunidades Europeas” (2001: 56). Según el autor, en el *Memorandum* se llega a la conclusión “de que la marca es el único medio que, por permitir elegir los productos a través de su identificación, hace posible que la oferta de productos de una misma clase sea transparente para el consumidor” (2001: 57).

A continuación, y a tono con esta idea preliminar, Fernández-Novoa procede a exponer las funciones de la marca, las que resume en: 1) Función indicadora de la procedencia empresarial; 2) Función indicadora de la calidad; 3) Función condensadora del eventual *goodwill* o reputación y 4) Función publicitaria.

Aunque el autor admite que en la práctica para el consumidor resulta a veces imposible conocer al empresario detrás de los productos o servicios, entiende que esta situación no desdora la función indicadora. “La circunstancia de que sea desconocida la identidad de la empresa fabricante o distribuidora de los productos o servicios de marca no significa en modo alguno que la identidad sea indiferente: desconocido no es sinónimo de indiferente” (2001: 61). Si el producto está asociado a una misma marca, se asegura a los consumidores que estos tienen el mismo origen empresarial.

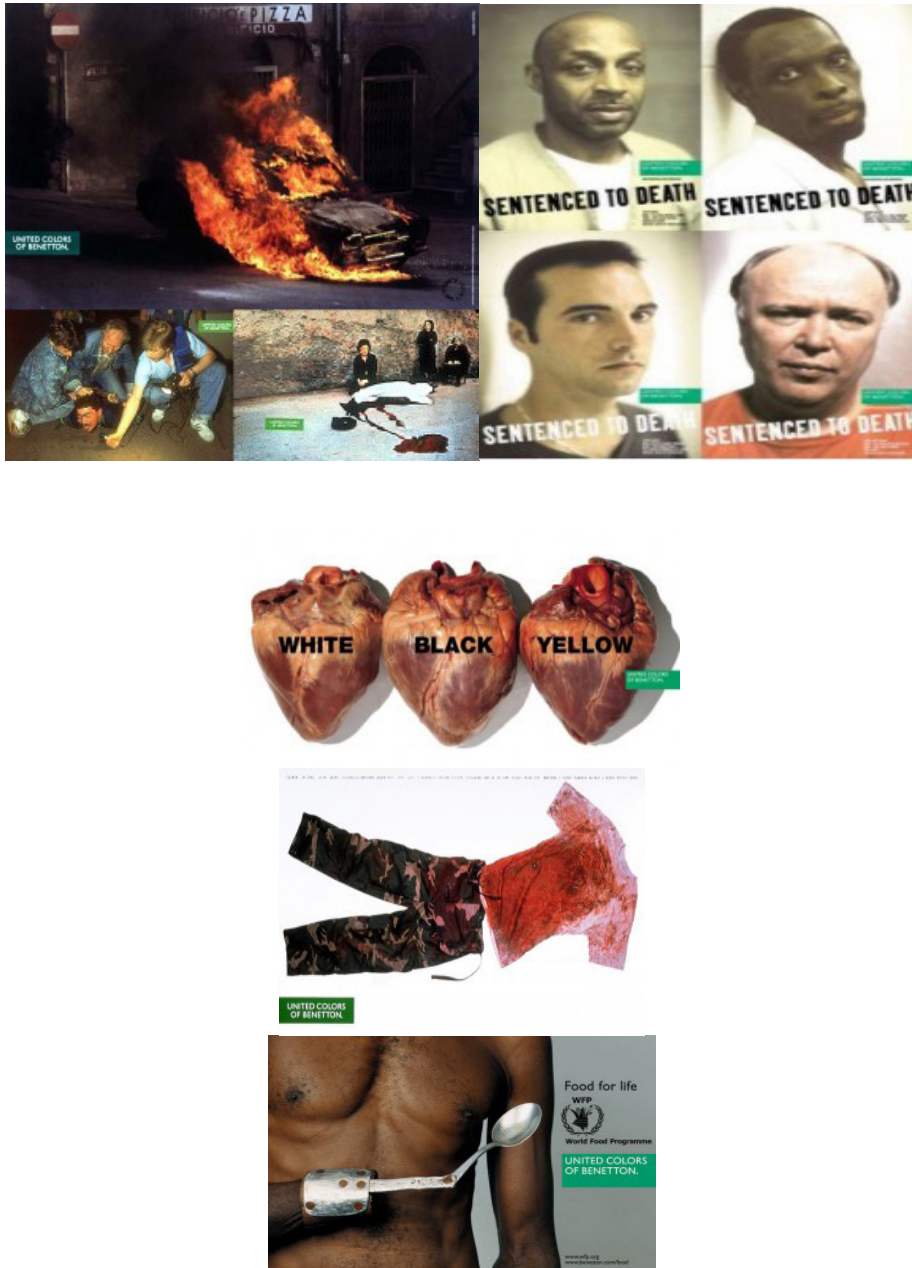
Pero, ¿qué pasa si la marca aparece en el mercado, específicamente, en la publicidad, sin estar asociada a un producto en particular? Por otro lado, ¿no es común que la publicidad esté encaminada a ensalzar las propiedades del producto al que se aplica? Veamos primero la respuesta a la segunda interrogante, para lo cual se empleará el ejemplo paradigmático de la Coca Cola.

Afirma Quelca Mamani que “es conocido que el éxito comercial de esta bebida (la Coca Cola) se debe principalmente a sus campañas publicitarias” (2004: 34). Para este autor, la campaña “Siempre Coca-Cola” persiguió convertir a la famosa bebida gaseosa en una hierofanía; es decir, en una manifestación de lo sagrado. Por medio del modelo del recorrido generativo de Greimas, Quelca Mamani demuestra que “la gaseosa, a través de la publicidad, pregona conservar y disfrutar la vida al máximo. (...). Por esta razón se constituye en un mito moderno con ritos y símbolos particulares, en torno a la hierofanía Coca-Cola. Esta es una de las razones del éxito de sus comerciales y del aumento de sus ventas” (2004: 48 y 49).

Ahora bien, la campaña publicitaria de la marca *United Colors of Benetton* no cumple con ninguna de las dos condiciones antes señaladas. Por un lado, no se asocia a ningún producto (en los *spots* analizados por Quelca Mamani está presente la botella del refresco),

y, por el otro, no intenta accionar sobre detonantes motivacionales como bienestar, confort, vida eterna, entre otros. Al contrario, las fotos que aparecen a continuación lindan en lo repulsivo:

FIGURA 4



Para explicar esta anomalía debemos distinguir la doble significación del concepto *valor del signo*. Como categoría extrasemiótica el *valor del signo* expresa estilo, prestigio, lujo, poder y otros atributos utilitarios de los productos. Se refiere a la capacidad del signo de señalar status social y tiene un origen utilitario, asociado a la distinción tradicional entre valor de uso y valor de cambio; es la acepción que se emplea en el Derecho de Marcas.

En su consideración semiótica el valor del signo no es económico, sino relacional, expresa la diferencia marginal del signo puesto en su interacción con otros. El fin último de la publicidad no es otro que elevar la distintividad del signo empleado por el empresario, a expensas de desvirtuar lo que se conoce doctrinalmente en Derecho de Marcas como reputación; o sea, la fuerza atractiva del signo superior a la media, y que está impregnada de atributos y representaciones positivas (el *valor del signo* en su concepción económica) [Monteagudo, 1995]. En efecto, uno de los criterios para dispensar una protección especial a la marca renombrada estriba en determinar “si la manera en que el signo es usado (...) genera asociaciones negativas que dañan la reputación de la marca” (Idem: 44). A juzgar por la evidencia gráfica, el propio titular incurriría en el supuesto de uso indebido del signo al que la doctrina reconoce como fundamento para la protección ampliada de las marcas renombradas, de lo que se conoce doctrinalmente o en función de entraña “del signo esario, a expensas, incluso, de lo que se conoce doctrinalmente

La publicidad analizada, por una parte, no busca agrandar el prestigio de los productos o servicios, sino el valor diferencial del signo, y por otra, es exponente de un nuevo tipo de marca que ya no refiere a nada más que a sí misma (cf. Beebe, 2004 y Klein, 2007); es, en palabras de Beebe, un significante flotante.

6. CONCLUSIONES

El Derecho de Marcas entiende que las marcas son signos, sin embargo, la teoría general pone el acento de la protección marcaria en el ámbito económico. Debido a esto, no solo las normas legales que regulan lo relativo a las marcas, sino también, algunas decisiones judiciales, pueden resultar muy lógicas, desde el punto de vista legal, pero incongruentes analizadas semióticamente. Este trabajo pone de manifiesto algunos ejemplos que evidencian fallos en la lógica jurídica que estudia y teoriza sobre las marcas, por lo que propone que se amplíe y regularice su estudio desde la Semiótica. Así, una teoría semiótica, complementaria y más adecuada, puede resultar de gran apoyo para el Derecho de Marcas y, en última instancia, favorecer la congruencia de las decisiones judiciales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAYLOS CORROZA, H. (1978). *Tratado de derecho industrial. Propiedad industrial, propiedad intelectual, derecho de la competencia económica, disciplina de la competencia desleal*. Madrid: Editorial Civitas.

- BEEBE, B. (2004). "The Semiotic Analysis of Trademark Law". *UCLA LawReview* 51, 621-704.
- BENDAÑA GUERRERO, G. J. (1999). *Curso de derecho de propiedad industrial*. Managua: HISPAMER.
- BERCOVITZ, A. (2003). "Historia y teoría de la protección de la propiedad industrial y su importancia para el desarrollo económico". En *Selección de lecturas de Propiedad Industrial*, M. Moreno Cruz y E. Horta Herrera (eds.), 38-55. La Habana: Editorial Félix Varela.
- FERNÁNDEZ-NOVOA, C. (2001). *Tratado sobre derecho de marcas*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones Jurídicas y Sociales.
- GARCÍA LLEDÓ, I. *Análisis práctico y jurídico de la accesibilidad al registro de una forma como Marca Comunitaria tridimensional*. España: Clark, Modet&C.º.
- KLEIN, N. (2007). *No logo. El poder de las marcas*. La Habana: Ciencias Sociales.
- LANG, A. (2008). "A Case for Applying the Theoretical Semiotics in the Practice of Trade Mark Law". *International Journal for the Semiotics of Law* 21, 1-20.
- MONTEAGUDO, M. (1995). *La protección de la marca renombrada*. Madrid: Editorial Civitas, S. A.
- OTAMENDI, J. (2003). *Derecho de marcas*. Buenos Aires: LexisNexis-Abeledo-Perrot.
- PULOS, M. (2006). "A Semiotic Solution to the Propertization Problem of Trademark". *UCLA LawReview* 53, 833-869.
- QUELCA MAMANI, V. (2004). "El discurso religioso en la publicidad de Coca-Cola: Una aproximación semiótica a sus spots comerciales". *Revista de Ciencias Humanas y Sociales* (Maracaibo) 20.43, 34-49.
- SAUSSURE, F. (1973). *Curso de lingüística general*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales / Instituto Cubano del Libro.
- SOUTOUL, F. y BRESSON, J. (2009). "Las marcas tridimensionales en la práctica francesa y comunitaria". *Revista de la OMPI* 1, 7-9.

Legislación

- Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio, en vigor a partir del 1ro de enero de 1995.
- Decreto-Ley 203/2000 "De Marcas y Otros Signos Distintivos", de 2 de mayo de 2000, Cuba.
- Ley n.º 22.362 "De Marcas y Designaciones", de 26 de diciembre de 1980, Argentina.

Recibido el 30 de mayo de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

LA SEMIÓTICA DE LO SENCILLO DE JOAQUÍN ANTONIO PEÑALOSA

THE SEMIOTICS OF THE SIMPLICITY OF JOAQUIN ANTONIO PEÑALOSA

Fernando ARREDONDO RAMÓN

Universidad de Granada

farredo@gmail.com

Resumen: Breve recorrido por algunos elementos fundamentales de la poética del poeta mexicano Joaquín Antonio Peñalosa Santillán, tales como el optimismo, la sencillez, el humorismo y la denuncia social, tomando como referencia la descripción de su peculiar semiótica de lo sencillo o franciscanismo poético, en el marco de la generación del 50 o del Medio Siglo mexicana.

Abstract: It is a little overview of some key elements of the poetry of Mexican poet, Joaquín Antonio Peñalosa Santillán, such as optimism, simplicity, the humor and social criticism, with reference to the description of his particular semiotics of the simplicity or poetic franciscanism, in the scene of the mexican generation of the Middle 50th Century.

Palabras clave: Joaquín A. Peñalosa. Poesía. Generación del 50. México.

Key Words: Joaquín A. Peñalosa. Poetry. Generation of the 50th century. Mexico.

1. JOAQUÍN ANTONIO PEÑALOSA

Hombre de polifacética vida, literato, viajero, intelectual, sacerdote de barrio obrero, fundador del Hogar del niño (un orfanato para niños pobres de San Luis Potosí, donde nació en 1921 y murió en 1999) y muy querido por quienes lo conocieron, Joaquín Antonio Peñalosa Santillán es, en palabras del Enmanuel Carballo (1992: 22) “uno de los pocos humanistas que existen en el siglo XX como Alfonso Reyes”. Afirmación que no resulta en absoluto exagerada si contamos con los maestros privilegiados que tuvo desde niño, como Tarsicio Romo (Peñalosa, 1997: 14), y Concha Urquiza (Villasana, 2009: 4), con quienes se inició en la lengua latina, la literatura clásica y la redacción poética; y la amistad con compañeros de tertulias como Ángel María Garibay, investigador de referencia para la literatura náhuatl, Alfonso Castro Pallarés, los hermanos Méndez Plancarte o Alí Chumacero, reunidos todos ellos en torno a la revista *Ábside*.

La obra de Peñalosa sería, usando sus propias palabras, “todo un caso de paternidad-no-responsable” (Peñalosa, 1985: contraportada), puesto que son más de 90 sus obras de poesía, narrativa y ensayo, y más de 3.000 los artículos periodísticos que llegó a publicar, desde 1947 que publicara su primer ensayo sobre José Manuel Othón, poeta modernista del que será uno de sus más importantes expertos, hasta 2011 en que yo mismo edité su obra póstuma *Río paisano*. Entre sus títulos se incluyen un par de libros de chistes de tanta divulgación que llegaron a editarse incluso en España (*Humor con agua bendita* y *Más humor con menos agua bendita*) y un original y práctico libro de oratoria (*Manual de imperfecta homilía*). Obras, la mayoría de ellas, que merecerían ser reeditadas pues son difíciles de encontrar en España y, sin embargo son tan interesantes como actuales.

Como autor nos va a interesar especialmente su poesía, de la que publicó 12 títulos (aunque varios de ellos fueron recogidos por el propio Peñalosa más adelante bajo el título *Un minuto de silencio*), ya que es ahí donde dejó un profundo surco como uno de los más ingeniosos e inspirados autores de su generación poética, la del 50 mexicana, la misma de Jaime Sabines, Rosario Castellanos, José Emilio Pacheco o Eduardo Lizalde, por citar solo algunos de los más conocidos y premiados; y el máximo representante de un originalísimo franciscanismo poético, término con el que González Salas define su poesía al incluirlo en su *Antología mexicana de poesía religiosa*. Además, su expresión rebasa los límites de la poesía mexicana al estar directamente relacionada con la de otros poetas hispanoamericanos como el nicaragüense Ernesto Cardenal, o el chileno José Miguel Ibáñez Langlois. Anotar algunos de los aspectos más relevantes de su creación poética, es el objetivo de este breve trabajo.

2. UN OPTIMISMO INÉDITO

En primer lugar Peñalosa tiñe de optimismo todo cuanto mira. Este optimismo se refleja, por ejemplo, en los títulos de sus obras y en su despierto sentido del humor, y sobre él recaerá la mayor parte de este estudio. Así, uno de sus artículos se titula “Todo es nuevo bajo el sol”, donde da la vuelta al castizo refrán que resigna al hombre a un negativo fatalismo. En este artículo no solo habla de la novedad que se puede encontrar en todo cuanto se emprende, sino que invita al hombre a buscar, a descubrir, a ver con los ojos de un hombre recién creado: “Pienso [...] en el asombro con que el primer hombre vio la primera noche que caía misteriosamente sobre la tierra, hurtándole toda, toda la luz” (Peñalosa, 1991: 16-17).

La misma idea la reproduce en el siguiente diálogo entre Dios y Adán en su libro de prosa poética *Diario del Padre Eterno*:

-¿Qué es esto, Padre? ¿Se acaba el mundo que tú hiciste o me has dejado ciego?
¿Qué es esto, Padre?

-Es la noche, Adán. Tu primera noche.

-Es terrible esta demolición. No puedo ver ni la cercanía de mis manos. Ha desaparecido “la manada de árboles bebiendo en el arroyo”, las rosas que parecían de vidrio soplado, las nubes, mi perro de color de estrella. Del paraíso no ha quedado sino un frío montón de sombras. Hoy sé que eran vanos los tesoros del día.

-No maldigas la noche, Adán. Es el descanso. El silencio. El sueño. Sólo en la noche puedes escuchar el nacimiento del manantial en el bosque (Peñalosa, 1989: 27).

Esta capacidad de asombro de Peñalosa se manifiesta especialmente ante la naturaleza. Para él, el hombre aún se puede asombrar con la grandeza del universo. Aún quedan cosas por descubrir, a través de la propia y personal experiencia, que hacen preguntarse por el lugar que ocupa el hombre entre ellas, invitándole a descubrir un nuevo mundo, como el de aquella noche inefable cerniéndose sobre el primer hombre.

Este optimismo podría significar que Peñalosa es un ingenuo, un soñador, desconocedor de los horrores que acechan al hombre, como el de la soledad, precisamente descubierta en la llegada de la noche. Así, escribía su compatriota y contemporáneo premio Nobel Octavio Paz, en su *Laberinto de la soledad*, que el hombre del siglo XX anda en soledad, en un “páramo de espejos”, realidad bien distinta al luminoso y sugerente mundo que Peñalosa ofrece en su poesía. Sin embargo, este páramo es reconocido por el poeta mexicano, esa soledad es asimismo detectada como uno de los grandes males que acechan al hombre de la nueva sociedad postmoderna, pero no se somete a ella,

no se resigna, confía en poder salir de ese laberinto, precisamente gracias a esa mirada descubridora que busca la novedad en ese páramo bajo el sol.

¿Cómo conseguir salir de esa soledad existencial? A través de la revolución. La revolución que pretende el poeta potosino consiste en una rebelión interior, en un esfuerzo de la voluntad por adquirir la sencillez que nos hace encontrar nuestra identidad, nuestro lugar en el mundo, en compañía de los demás seres del universo. El hombre ha de ser sencillo, sin doblez, debe asombrarse como un niño, pues solo ellos son capaces de ver cosas nuevas. Para ello ha de contemplar las cosas sencillas.

3. FRANCISCANISMO POÉTICO: FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

Señalaba Miguel d'Ors en la antología que sobre el poeta mexicano realizara, *Un pequeño e inmenso amor*, que encontraba en su poesía un cierto franciscanismo, consistente precisamente en ese fijar la atención sobre las pequeñas realidades que hacen del mundo algo inmenso. Este es precisamente el núcleo de lo que denominamos semiótica de lo sencillo: la capacidad amplificadora de las pequeñas realidades que desfilan por sus poemas. Lejos de quedarse en la descripción más o menos ingeniosa, en el relato solidario, o incluso en un mero juego de palabras, lo que aparece en la obra de Peñalosa queda automáticamente transformado en signo de la grandeza, de lo maravilloso e infinito y de lo eterno. El código poético de Peñalosa hace, pues, que lo insignificante se perciba como inabarcable, y lo hace sin tener que servirse de asociaciones abstractas o metáforas pues la palabra que aparece en el poema significa precisamente su referente habitual y corriente. Esa es su genialidad, conseguir que una hormiga, por ejemplo, sea a la vez hormiga y gigante, tan solo por la manera de enfocarla, sin necesidad de compararla o de identificarla con un término figurado, aunque a veces lo haga.

Este poema de su primer libro *Pájaros de la tarde*, nos servirá como fundamento teórico de la tesis que exponemos, "Benedícite de las cosas pequeñas":

*Cantemos el himno de las cosas breves,
de las criaturillas que alcanzaron el último soplo de Dios.*

*Bendice a Dios, cuerno de luna, donde los ángeles grandes columpian a los
chiquitos.*

Bendíganlo las cunas mullidas donde la flor despierta duerme a la flor dormida.

Bendígalo la mariposa que con su polvillo tornasol detiene el caer de la tarde en un momento de mariposas de oro.

Bendígalo la lluvia, la monjita del hábito blanco y las sandalias suaves.

Bendígalo el fuego alegre que baraja sus plumas de gallo.

Bendígalo la rosa deshojada del atardecer, la rosa amarilla que nadie aspiró y nadie se prendió a la rosa negra de la cabellera.

Bendígalo el grillo que toda la noche afina en balde su guitarra, porque no tiene otra cuerda ni sabe otra pieza.

Bendígalo la piel de colmena que fue primero flor.

Bendígalo la cabra equilibrista que corona las lomas, con su hijo el chivito que en su hociquillo rosa rehila de leche tibia (Peñalosa, 1997:16).

Ya González Salas en su *Antología mexicana de poesía religiosa* se refiere al franciscanismo de Peñalosa. Al hablar de este, señala que “anunció preferir el llano y simple canto de las cosas menudas ‘de las criaturillas que alcanzaron el último soplo de Dios’, a la temática solemne y engolada [...]. Si en los pasos primeros se advertía un franciscanismo deleitoso que se complacía en lo menudo entreteniéndose muy a lo Francis Jammes y muy a su manera en el diálogo con los seres animados e inanimados de la naturaleza, ha cobrado después hondura sin perder espontaneidad en un cauce más estrictamente religioso” (González Salas, 1960: 405).

Este franciscanismo de Peñalosa, fundado en el origen divino de todo cuanto existe coincide con la especial conciencia que el mexicano tiene para apreciar la naturaleza, como señalaba Paz. Esto daría lugar en Peñalosa a su visión mestiza de la naturaleza, una visión que observa las cosas del mundo, no con los parámetros racionales del mundo moderno, sino con la ingenua y a la vez profunda mirada del indígena. Una mirada que, como la de San Francisco, no pasa por alto la presencia de las cosas pequeñas, y más aún cuando son creaciones de Dios, cuando manifiestan la presencia de Dios en la tierra. Ambas cosas se compaginan en este franciscanismo, pues no solo no son incompatibles, sino que se complementan muy coherentemente.

Sin embargo, y pese a la compatibilidad, el franciscanismo es algo que tiene más que ver con la religiosidad cristiana que con la indígena, llena de simbolismos paganos. Todo esto lo conoce Peñalosa y lo usa a su manera; fíjense en lo que dice en *Diario del Padre Eterno*:

Me gusta cómo me llamaron los aztecas, los poetas aztecas, cuyos versos son como lindos pájaros de plumajes color turquesa, color jade, flores acuáticas, ajorcas de piedras preciosas. Me llamaron el Dador de la vida, el Señor por quien se vive, el Inventor de los hombres –ya se siente cantar la sangre en el ramaje de las venas–; el

Dios de Gran Verdad, el Señor de Cerca y de Junto –jamás lejos, jamás–; y ese apelativo precioso que me emociona: Dios es Noche-y-Viento. La noche y el viento son invisibles, impalpables, pero están ahí con viva presencia actuando (Peñalosa, 1989: 8).

Para el Nobel mexicano esta conciencia de la naturaleza hacía estar al hombre en una posición desarraigada, para Peñalosa, sin embargo, es esta conciencia de la naturaleza, de las bondades y del orden de la Creación la que sitúa al hombre en una posición privilegiada: pues de todas las criaturas es el hombre la que tiene el privilegio de Dios, por encima incluso de los ángeles: “Yo, el Padre Eterno, junto con mi Hijo, luz de luz, y junto con el Espíritu Santo, dador de vida, como somos inseparables en el ser y también en el obrar, hemos resuelto, por un designio de amor, crear millones de ángeles para nuestra alabanza y gloria, y para ayuda y guarda de nuestros hijos, los hombres.” (Peñalosa, 1998: 41) Alcanza la mayor dignidad de hijo de Dios. Por eso el hombre es el observador de esa naturaleza y su dominador.

El hombre rebelde debe buscar la belleza en las cosas pequeñas, belleza que procede del cariño que Dios tiene a sus criaturas:

Dedicaré un rato a hacer criaturas pequeñas, las que sólo advierten los vidrios de aumento y algunos poetas. Y de paso le daré gusto a un santo que escribirá en la Edad Media: “Padre Eterno es grande en las cosas grandes y máximo en las pequeñas”. Bonita frase (Peñalosa, 1989: 21-22).

Para que todo sea nuevo bajo el sol aconseja mantener la lozanía de espíritu, la capacidad de asombro, el amor primero y la novedad inagotable. Peñalosa, como señala d’Ors, posee esa capacidad extraordinaria de ver realidades inéditas. En el poema “Orden del día”, publicado en su libro *Sin decir adiós*, encontramos un buen ejemplo de esta mirada inédita de lo cotidiano:

*Dime
si hay una taza de café más sabrosa
que estos pequeños verbos regulares:
levantarse y que la luz se te eche encima
como un baño de jugo de naranja,
sentarse al desayuno partiendo en rebanadas el otoño
dar al teléfono eficaz respiración de boca a boca
picotear la máquina de escribir por si cruza un ala
llevar a mano el encendedor, la fogata amistosa
enviar un telegrama de felicidades a la lluvia
poner girasoles a los ojos para seguir más cielo
cerrarlos por ver su luz cristalizarse dentro*

*ir por la calle con unos pies sismógrafos
registrando la ternura de la tierra,
pasar de largo bancos, estatuas, cuarteles
pararse donde estalle un silencio o un quejido
dar cuerda al corazón para que marche aprisa
decir adiós, el último
como decir los buenos día (Peñalosa, 1997: 212).*

Este optimismo que Peñalosa presenta procede de su postura cristiana, que no ve el mundo como algo que se puede redimir, sino como algo que está ya redimido. Además, es imprescindible para elaborar su lenguaje o su semiótica de lo sencillo dicha postura.

La cotidianidad se entiende como una historia de amor si el hombre se ve como un actuante siempre en presencia de su Amor, de Dios. El hijo disfruta con la creación de su Padre, para el que nada ni nadie es poco valioso, ni siquiera lo feo a ojos de cualquiera, como en este poema de *Sin decir adiós*:

Teoría de lo feo

*y por qué han de ser feos
los perros cojos que prefieren el jazz
la escultura decapitada por garantía de antigüedad
la muchacha pecosa salpicada como la vía láctea
el calvo fosforecente añadiendo neón a la noche urbana
la grieta del palacio donde anidó la golondrina
más arquitectónica que todo el palacio
las manecillas del reloj de los enanos
la niña tuerta con vocación marinera de faro
los jorobados de la dorada estirpe de los camélidos
ah, las vejezuelas-tibios-gorriones-duraznos-en-almíbar
nada es feo (Peñalosa, 1997: 191).*

4. LA SEMIÓTICA DE LO SENCILLO (O DEL FRANCISCANISMO)

Y cómo se actualiza, de hecho, este lenguaje que mira a lo sencillo y se fundamenta en las palabras corrientes, en referentes cotidianos en la obra de Peñalosa. Para dar respuesta a esta pregunta, intentaremos desentrañar cómo se produce este lenguaje de lo sencillo, o lo que es lo mismo, describiremos eso que llamamos franciscanismo

poético, que es la esencia del lenguaje peñalosiano, lo particular de su voz frente a las características que comparten los integrantes del grupo del 50.

Hablar de Peñalosa es, para muchos¹, hacerlo inexcusablemente de una corriente poética que ha venido a denominarse franciscanismo poético o vía franciscana, dentro de la poesía hispanoamericana y, si se quiere, dentro de la poesía religiosa. Esta faceta de la poesía de Joaquín Antonio es sin duda una fuente de originalidad y de imaginación, que harán de la poesía de Peñalosa algo muy llamativo.

Amigo de Peñalosa, también sacerdote, y profesor de la UNAM, el poeta y latinista Alfonso Castro Pallarés, decía envidiar a Joaquín Antonio Peñalosa tras su lectura de *Aguaseñora*². Concretamente en el documento donde aparece esta afirmación, se lee “te felicito. He gozado de tu poesía. Juegas con lo insólito. Moderno y eterno. Tu imaginación no tiene límite. Tu metáfora es estridentemente nueva. Hermoso y pulcro libro. Mi pecado: te envidio”. A continuación de estas palabras y de un epigrama en latín cuya presencia en ese documento no resulta relevante para este tema, le dedicaba un soneto, que bien puede definir, grosso modo y en verso, este franciscanismo que nos disponemos a describir en este capítulo. He aquí dicho soneto:

*Perfecta madrugada de tus rosas,
sutil atardecer de tus senderos;
joven maestro de insectos y luceros
maestro viejo de cosas y de cosas.*

*Insólitas ternuras luminosas
vas sembrando en insólitos viveros;
son tuyos los perfumes alfareros,
y mi herencia, tus leves mariposas.*

1 Ya hemos mencionado a González Salas y a D'Ors; además, David Ojeda, prologuista de *Hermana poesía*, dedica al menos 4 páginas hablando de San Francisco y de su doctrina para hablar de la poesía de Peñalosa (Ojeda, 1997: 9–12). El estudioso Juan Manuel Martínez dedica todo un capítulo de su obra *Tres caminos y nueve voces en la poesía religiosa hispanoamericana a este asunto* (Martínez Fernández 2003: 366). Jiménez Cataño no escribe la palabra franciscanismo, pero hace alusión clara a él cuando señala de la poesía de Peñalosa, con palabras de d'Ors, “una atención amorosa a las cosas pequeñas de la Naturaleza” (Jiménez Cataño, 2000: 42).

2 No tenemos constancia de la publicación de estas palabras. Nosotros poseemos una copia el documento original a máquina remitido a Peñalosa por el propio Alfonso Castro. Nos lo facilitó amablemente Victoria Carreón Urbina, bibliotecaria de la biblioteca del seminario de San Luis Potosí, donde se custodia la correspondencia original del poeta.

*Te ensayas a morir y no te has muerto,
quieres callar y nunca te has callado.
¡Qué bueno que te tengo bien despierto!*

*Te envidio, mi señor, hora tras hora,
y te envidia mi verso fatigado,
arquitecto fluvial de Aguaseñora.*

Castro Pallarés escribe estos versos en 1993, apenas un año después de la publicación de *Aguaseñora*, donde ha leído “Las cosas lloran”, “Museo de la infinita levedad del ser”, “El alma se despidе del cuerpo que abandona”, “Astillas”, “El zoológico total”, “A una hormiga”, “Recado a una niña iraquí”, entre otros, en donde se hace referencia a todas esas realidades que nombra en su soneto: cosas, insectos, flores y hasta las aguas que describe en el poema que da nombre al libro “Aguaseñora”.

No es estrictamente el atardecer de sus senderos, pues después de este título vendrán todavía algunos más (*Copa del mundo* y *Río paisano*), pero resume a nuestro parecer de modo acertado el trabajo poético de Peñalosa, elaborado sobre ese tipo de realidades a las que se aluden, y con el cariño que denota la semántica de las palabras “ternura”, “leve”, “luminosas”, “mariposas”, “rosas”.

Pues bien, ¿qué cabe entender por franciscanismo? Sin duda es un término que se toma por analogía con el franciscanismo religioso. Franciscanismo procede de franciscano, que, a su vez, procede de Francisco, concretamente de Francisco de Asís, hombre que se venera como santo en todo el mundo dentro de la Iglesia Católica y que ha dado nombre al último Papa, precisamente por ese tipo de espiritualidad.

La doctrina franciscana hace hincapié en algunos aspectos fundamentales de lo que Cristo enseña en los evangelios con su palabra y con su vida. Estos son: la pobreza (entendida como desprendimiento de los bienes materiales), la sencillez, la humildad, el amor al prójimo, incluyendo a los enemigos y a los desfavorecidos y, en general, el amor por todo lo creado como manifestación del amor creador de Dios: el amor hacia la naturaleza.

Tanto es así, que en innumerables ocasiones el santo de Asís ha sido y es representado por la iconografía acompañado de animales, los que según la tradición, se le aproximaban y a los que san Francisco se dirigía como hermanos (si Dios es Padre de todo cuanto existe, entonces todos somos hermanos, hijos de un mismo Padre). Es muy conocido, por ejemplo, el pasaje de San Francisco en que dirige un sermón a las aves (Celano, 2003: capítulo XXI).

Del mismo modo hace Peñalosa en algunos de sus poemas, como, por ejemplo, en “Un toro bravo y célibe” de *Aguaseñora*:

*Hablé ayer con un toro
bravo y célibe,
piel blanca
como enjabonado con almendras
o salido de un chapuzón de espuma.
Mugía
solitario en el campo
y el mugido que hacía trizas el aire
y derrumbaba el maquillaje de las nubes
era el mismo invariable mugido,
como el dolor del hombre
que sólo puede decir ¡ay!
Se vive uno muriendo, y no se muere (Peñalosa, 1997: 244).*

La naturalidad con la que el poeta aparece *hablando* con el toro, posee tintes del realismo mágico y, sin embargo, parece manifestar una igualdad entre el hombre y el animal, sobre todo cuando los últimos versos del poema relacionan la voz del toro con la voz del hombre, como un lamento trágico muy humano, lleno de un sentido desgarrador: un “mugido-grito” que, además, va dirigido hacia el cielo, transformando al animal en un interlocutor tan válido para Dios como lo pueda ser el hombre. Por otro lado, el toro, a pesar de su gran tamaño, pertenece al mundo de lo mínimo en la escala jerárquica que establece una cosmovisión cristiana: primero Dios, segundo los ángeles, tercero los hombres, en cuarto lugar –a partir de aquí comienza el mundo de los irracionales– los animales, después las plantas y por último los seres inanimados. Los animales sometidos por el hombre para su servicio, son equiparables a la categoría de los hombres de condición humilde, que trabajan con sus manos, e incluso a la de los miserables, a merced de los poderosos, que no poseen nada. Animales, plantas, rocas, y huérfanos, tullidos, campesinos estarían en el franciscanismo poético al mismo nivel, y como interlocutores amados de Dios.

El propio Peñalosa conoció el termino franciscanismo referido a su obra, y él mismo lo intenta explicar con muy pocas palabras. Dice que “algunos críticos que han estudiado mi poesía, todos me han dicho que hay un aire de franciscanismo, entendido por la imagen de Francisco de Asís, que a todo mundo llamaba hermano, a las creaturas pequeñas, al hermano lobo, al hermano caracol, al hermano asno. Ciertamente en mi poesía abundan estas creaturas pequeñas, olvidadas. De ahí me ha venido la etiqueta de franciscanismo, que puede ser atender a la arena, a la ola, a la ráfaga de viento, pero también a la gente olvidada, porque también tengo poemas al cojo, al tartamudo, al ciego de nacimiento” (Duque Hernández, 1999: 6).

En un documento de la orden franciscana se lee que “la pobreza, la minoridad, la contemplación y la vida de oración, tanto en la liturgia como en la oración personal sencilla y espontánea, el trabajo humilde, el testimonio y el anuncio evangélico son las coordinadas esenciales de la comunión y la capacidad significativa de la fraternidad franciscana” (Orden de los hermanos menores 2005). Esto es, por otro lado, un resumen de la poesía de Peñalosa: desprendida del ornato modernista anterior, focalizada en la minoridad, en lo más pequeño, contemplando al Padre Eterno que es el Gran Interlocutor desde su primer libro, *Pájaros de la tarde*, el cual pretende ser una continuada conversación con Dios, basada en textos litúrgicos, de un modo sencillo y espontáneo, como lo hacen los pájaros que “van cantando sin saber que cantan, sin saber qué cantan, sin saber que encantan” (Peñalosa, 1948: 17).

La poesía del franciscanismo sería, pues, aquella que no sólo no desdeña nada de lo que forma parte de la creación, sino que centra su atención específicamente en aquello en lo que la sociedad menos se fija, en lo marginal, en esas personas, animales y cosas en las que nadie repara. Y lo hace aplicando sobre ellas una lente de aumento, focalizando en ellas toda su atención. Es, por tanto, el franciscanismo una poética de lo mínimo, de los detalles, de lo que el mismo Peñalosa llama levedad del ser. Pero con un añadido fundamental: no se trata sólo de fijarse y ampliar lo que puede pasar inadvertido, sino de amarlo, de volcar sobre él el cariño. Este cariño hacia lo pequeño no es sólo por la amabilidad de lo pequeño en sí, sino que trasciende el objeto amado hasta su origen, es decir, hacia Dios creador. Se trata de amar a Dios, amando todo lo que ha salido de sus manos. Esto último es fundamental para comprender en su profundidad la poesía de Peñalosa, pues todos sus poemas, todos sus versos, desde el primero que escribiera en *Pájaros de la tarde*, son un constante diálogo con Dios, concretamente con la persona del Padre, el Padre Eterno, como a él le gusta llamarlo.

Citando a un santo medieval, quizá San Francisco, Peñalosa expresará este pilar de su poética así: “Padre Eterno es grande en las cosas grandes y máximo en lo pequeño” (Peñalosa, 1989: 22).

El autor que más ampliamente ha estudiado la poesía de Peñalosa como máximo exponente del franciscanismo poético ha sido Juan Manuel Martínez Fernández. En su minucioso trabajo de tesis doctoral sobre la poesía religiosa en Hispanoamérica, dedica un capítulo entero a esta cuestión “Vía franciscana: Joaquín Antonio Peñalosa”. En este texto se lee lo siguiente, que especifica, aún más, a qué nos referimos concretamente cuando decimos franciscanismo:

Con el adjetivo franciscano se quiere calificar a una expresión poética de la religiosidad, que sigue la doctrina de san Francisco basada en una mirada tierna al mundo de la creación, que se sustenta en una concepción católica de la misma, en

la que Dios es Padre, y todas las criaturas hermanos. La relación poético-religiosa será, por tanto, franciscana, explícita e implícita, con un alto grado de sentimiento, cuyo objeto es el Dios Padre católico y cuyo sujeto será no sólo el hombre, sino toda la creación (Martínez Fernández, 2003: 366).

Martínez incluye dentro de esta vía franciscana a Gabriela Mistral, a Jorge Debravo, e incluso a Nicanor Parra. Aunque ninguno de ellos es tan puro como Peñalosa.

Un antecedente de este franciscanismo pueden ser los sonetos fraternales de quien fuera el secretario particular de Vasconcelos. Nos referimos a Carlos Pellicer. Sobre Pellicer escribe Joaquín Antonio una breve y afectuosa semblanza en *Memorias de un ángel de la guarda jubilado*, donde se aprecia cómo para Peñalosa la aparición de la naturaleza y sus realidades son explícitamente reconocidas como objeto de su interés:

Carlos Pellicer

(Villahermosa, 1899 - Ciudad de México, 1977)

América irrumpe como nunca o por primera vez en la poesía mexicana, gracias a su obra lírica vasta y variada, verdadero himno a la alegría. Poeta para quien el mundo exterior existe –agua, mar, bosque, pájaros, sol–, perpetua juventud lírica, vuelo de metáforas, sentido de la feliz ocurrencia, la arraigada fe católica; tal lo ve Gabriel Zaíd (Peñalosa, 1998: 45).

Sin embargo, su franciscanismo se aleja del peñalosiano que estamos definiendo aquí, ya que, además de reducirse solamente a tres sonetos, carecen de la ternura del auténtico franciscanismo poético.

Ya González Salas en su *Antología mexicana de poesía religiosa* se refiere al franciscanismo de Peñalosa. Al hablar de este, señala que “anunció preferir el llano y simple canto de las cosas menudas ‘de las criaturillas que alcanzaron el último soplo de Dios’, a la temática solemne y engolada [...]. Si en los pasos primeros se advertía un franciscanismo deleitoso que se complacía en lo menudo entreteniéndose muy a lo Francis Jammes y muy a su manera en el diálogo con los seres animados e inanimados de la naturaleza, ha cobrado después hondura sin perder espontaneidad en un cauce más estrictamente religioso” (González Salas, 1960: 405).

Estas características las encontramos en cualquier poema de Peñalosa, desde el más profano, hasta el más sublimemente religioso o sacro. Pensamos que un poema concretamente, resume este franciscanismo, entre otros muchos del autor. Se trata de “Receta para hacer una naranja” de *Sin decir adiós*:

*Contrátese a la primavera
para que diseñe los azahares,
es tan imaginativa la modista en velos nupciales,
sólo que trabaja unos días al año.
Los dedos de la lluvia
esparzan dos cucharaditas de azúcar,
esponje el aire los gajos de la cúpula,
se desentienda el sol de todo el universo
pare teñirle la piel con sus pinceles
especializados en rojos,
añádase el barniz del otoño para sellar los poros,
qué envidia del pop-art y las naturalezas muertas.
No toques aún esta naranja,
ponte primero de rodillas y adora como los ángeles,
fue hecha para ti en exclusiva,
para nadie más,
como un pequeño inmenso amor
que se cae de maduro
que se entrega redondo (Peñalosa, 1997: 214).*

En primer lugar, observamos que el objeto del poema es algo tan trivial y prosaico como una naranja. Una naranja es un fruto sin duda hermoso: de redonda figura, de vivo color, fresca, dulce y sabrosa, pero poco más. No es extraño verla en tantos y tantos bodegones del arte pictórico, como un mero elemento estético. No obstante, en este poema no se dedica a describir la naranja del modo convencional, realista o, si se prefiere, mimético. De la fruta referida se va a llamar la atención sobre lo suyo específico, digamos que “personal”, aquello que hace de la naranja “esa naranja”, un individuo irrepetible y único. Para eso recurre al modo en que poéticamente ha sido creada la naranja a partir de la naturaleza, cosa que podríamos comparar con Neruda explicando, por ejemplo, la elaboración de un caldo de congrio.

Encontramos, entonces, que Peñalosa hace que la naranja sea “esa naranja”; con un encanto especial, la vuelve sublime. Se trata de una consecuencia necesaria del franciscanismo: la sublimación de lo pequeño³. La naranja es personificada, es “ella”, es la

3 Volviendo a Martínez Fernández, quien más profusamente ha descrito el franciscanismo de Peñalosa, encontramos que él habla de la ternura como una de las notas definitorias del franciscanismo. Exactamente dice que “esta ternura, o “calidad de tierno”, como dice el DRAE es en definitiva, algo delicado, afectuoso, cariñoso, amable y referido a la niñez”. Más adelante afirma que la ternura de Peñalosa es ver “a través de los ojos de un niño, pero un niño que es adulto voluntariamente infantilizado” (Martínez Fernández, 2003:

hermana naranja, una criatura de Dios, un fruto del amor creador de Dios, en ese sentido una hija de Dios al igual que los hombres, que también son hechuras de Dios. Eso ya es franciscanismo. Primero porque el objeto del poema es pequeño, e insignificante. Segundo, porque queda engrandecido por una visión amorosa, que valora cada uno de sus atributos más significativos, esta vez los relacionados con la belleza, una belleza que procede de la naturaleza.

La naturaleza (entendiendo por tal el conjunto de las cosas que componen el universo) también está personificada, y así encontramos como personajes válidos para interlocutores humanos a la primavera, que no es más que una estación del año, a la lluvia, que es un fenómeno atmosférico, y al sol, que es un astro celeste.

Y el momento que explicita la sublimidad de tan pequeño producto de la naturaleza es cuando se advierte al hombre, como a Moisés ante la zarza ardiente del Sinaí, que se arrodele ante ella y la adore, porque es fruto del amor. El amor, que como ya se ha dicho, es lo que hace grandes a todas las criaturas, pues es amor de Dios, algo divino.

El principal elemento en el que se apoya formalmente Peñalosa para la construcción de su franciscanismo sería, en este poema, la prosopopeya. El tono para lograr la afinidad sentimental con lo material, sería el optimismo, el acento luminoso con el que se refiere a cada objeto que aparece en el poema.

Magistral es el modo en que Peñalosa se fija en una de las criaturas más pequeñas y numerosas de cuantas han salido de las manos de Dios: la hormiga. A ella dedica diversos poemas e incluso un capítulo del Diario del Padre Eterno. ¿Cómo hace grande a este insecto? Lo enfoca, lo separa de su entorno, de modo que perdemos la perspectiva de su pequeñez, y lo hace un ser dotado de sentimientos y de dudas existenciales en su diálogo con su padre Dios. Así es en “Consideraciones de las hormigas para alcanzar el amor”, en *Ejercicios para las bestezuelas de Dios*, dejando a un lado, por esta vez, la intención moral para los que se sienten frustrados en su vida, nos fijaremos sólo en lo que tiene de franciscanismo:

*Quisiera preguntarte, Dios, por qué me hiciste hormiga:
pequeña, negra y fea, siendo tu hija.
¿Por qué se asusta el niño de vernos en su mesa?
¿Por qué nos pisa el hombre untándonos en tierra?
Y ¿por qué a ratos pienso que me hiciste inservible,
ni tuve el oro del león ni la plata del cisne?*

387). Efectivamente esto es así, pero yendo más lejos podemos decir que la ternura es un instrumento para lograr la sublimación de la que hablamos, pues como un niño suele aumentar la importancia y el tamaño de lo que para un adulto no tiene importancia, así hace la vista del poeta: hace grande lo pequeño y pequeño lo grande, a través de la ternura.

*¡Cómo pesa la carga de un pétalo de rosa!
¡Qué lejos el camino de ramas a corolas!
¡Si fuéramos tan altas como son las palomas!
¡Qué grandes son los niños!
¡Qué huracán el suspiro!
¡Y qué sombra da el trigo!
Señor, si fuéramos esbeltas como las palmeras,
Acaso viéramos igual de lejos tus estrellas.
Pero Tú nos creaste en los últimos segundos de los Siete Días.
¡Pero tenemos vida!...
Vivimos en el polvo, y estamos ya contentas:
caminamos tus huellas,
sabemos el color de cada arena.
Y ya no te pregunto por qué me hiciste pequeña y fea (Peñalosa, 1997: 79).*

La mirada franciscana en este poema no se dirige sólo a la hormiga, también lo hace hacia otras realidades que ante los ojos de los hombres son inadvertidas, pero no ante la mirada de la hormiga, como pueda ser la fuerza del sollozo de un niño, o el color de cada grano de arena. Pero tanto uno como otro, una pequeñez comparados con las estrellas, con la grandeza de Dios, que es quien sabe el tamaño exacto de las cosas, pues es el referente absoluto de todo cuanto existe.

Y, por supuesto, este franciscanismo lo encontramos, como ya apuntamos, en poemas de carácter exclusivamente religioso, tanto por su asunto, como por su finalidad de despertar la piedad. Véase, pues, el siguiente fragmento de un "Un ángel y una muchacha" de *Copa del mundo*:

*Este pobre angelillo salió de Dios y se encontró
con Dios en ella,
con Dios que había llegado antes que yo,
y ya no supe dónde estaba
si en tierra o en el cielo,
fue un juego de sube-y-baja.
Cómo se impresionó con mi saludo
la muchacha de lindos ojos bajos
—rosas cortadas que caen al suelo—,
torbellino de preguntas sin respuesta.
Hay palabras que nos dejan fríos,
palabras-vigas*

que sustentan o desploman la vida.
Acudí a consolar su turbación:
–No temas, María.
Abrí el telón de cristal
y le mostré su futuro en verbos en futuro perfecto:
–Quedarás embarazada
y darás a luz un hijo
a quien pondrás por nombre Jesús,
será grande y llamado hijo del Altísimo,
Dios le dará el trono de David, su antepasado,
gobernará el pueblo de Jacob eternamente
y su reinado no tendrá fin.
Fue un minuto de silencio como un siglo,
el tiempo y los labios congelados.
Yo miraba ansioso a María
inmóvil, penserosa,
cual si no percibiera
que Dios estaba ahí en la sala de espera
por si lo dejaba entrar (Peñalosa, 1997: 293).

En esta ocasión abordamos el asunto nada profano de la anunciación del ángel Gabriel a la Virgen María. Un pasaje clave de la Sagrada Escritura, así como trascendental para la Historia de la Salvación del cristianismo. En este caso, Peñalosa no puede hacer más solemnes de lo que ya son el asunto y los personajes y, al contrario de lo que hizo con la naranja del anterior poema, que la revistió de grandeza aludiendo a su procedencia directa de objetos mucho más grandes (primavera, lluvia y sol), aquí hace pequeños, vulgares, a los personajes enormes. Al ángel lo banaliza metiéndose en su pensamiento, el cual parece el de una persona muy sencilla, incluso lo trata en diminutivo “angelillo”. A la Virgen, mostrando aspectos muy entrañablemente humanos, como su mirada. Y al propio Dios, metiéndolo en una sala de espera, pendiente de las palabras de una mujer, una “muchacha”. Dota a lo inmenso de las proporciones humanas.

En su esencia, nada del pasaje bíblico ha cambiado, pero se hace mucho más cercano. Se actualiza para el lector del siglo XX. Consigue llamar la atención sobre unos hechos y unas palabras que, por muy conocidos, podrían pasar sin la importancia que tienen en una lectura del Nuevo Testamento. Esto es también franciscanismo, pues el ángel y la propia Virgen aparecen como una persona más, empequeñecidos a nuestros ojos, en este caso, despojándose de aquellos atributos-símbolos que la tradición ha fijado en esas figuras sagradas. Como si los mirase un niño. Y con eso –desacralizando los personajes– consigue la paradoja de hacerlos más sublimes ante los ojos acostumbrados a este

episodio bíblico. Es precisamente en esto donde se vuelca la creatividad de Peñalosa y donde aparecen sus más brillantes imágenes, originalidades, y renovadoras miradas.

Considérese así mismo estos versos que, por su ternura y humanidad, no podemos dejar de mostrar. Se trata de “Una flor del campo”, incluido en *Copa del mundo*. Peñalosa vuelve a aprovechar un episodio del Evangelio, esta vez su mirada poética descubre un personaje tan secundario que de él sólo conocemos su voz, y fíjense lo que consigue:

*Ustedes los que han estado en el parlamento,
Perdónenme,
yo no sabía que al orador no se interrumpe
a no ser con el ruido del aplauso,
(cuando despierta el auditorio).*

*Soy una mujer del pueblo
sin educación cual ninguna,
escuchaba a Jesús apretujada entre el gentío
en la viva tierra y con aquel solazo,
jamás había oído hablar como él hablaba,
sin notas, atriles, micrófono y vaso de agua.
Enciende y quema,
dice la pura verdad
sin miedo a las autoridades que se aprovechan
del puesto y de la ley.*

*Cuando acordé, estaba yo gritándole
de puro gusto:
–Dichosa la mujer que te dio a luz
y sus pechos que te amamantaron.
No hallé otra alabanza que gustara más al hijo.
Debió sonreír, suspirar, regresar a niño.
Sus ojos de avellana
me buscaron acaso en el tumulto.
Le estrujé su corazón con una flor del campo⁴
antes que otros lo traspasen con una lanza (Peñalosa, 1997: 332).*

4 Este detalle, que da título al poema, merece un pequeño comentario. Evidentemente, aquí no se está usando la flor como una realidad literal, sino como algo metafórico cuyo término real sería el piropo que profiere a Jesús la protagonista del relato. Este uso metafórico de la flor como un canto ya ha sido explicado en 4.6 como uno de los recursos fundamentales de la poesía náhuatl, y empleado por Peñalosa,

Un extenso poema de *Canciones para entretener la Nochebuena* nos remite directamente a una tradición cristiana que no tiene sus raíces en la Escritura, sino en el propio San Francisco. Se trata de la presencia de los animales en el pesebre de Belén, entre otros, un buey y una mula. Así, se dice en "Nostalgia de las bestezuelas que fueron a Belén":

*Nunca nos hallaréis en los pergaminos rumorosos,
ni en floridas viñetas, cierres de marfil, cantos de oro.
Nos desconoce la historia:
el evangelio mismo nos apagó sus luces,
venimos de la fábula que mana leche y miel,
nos trajo el aullido de la noche, el hambre de yerba seca,
el arrimo de la paja, los caminos escarchados y
este oscuro instinto de seguir viviendo
nosotros cuatro: la mula, el buey, el burrito y el gallo (Peñalosa, 1997: 83).*

Según relata Joseph Ratzinger, la fiesta de la Navidad sólo adquirió su especial calidez humana, llegando a superar ampliamente la Pascua en el corazón de la cristiandad, en la Edad Media: "Fue Francisco de Asís el que, a partir de su profundo amor al hombre Jesús, al Dios-con-nosotros, contribuyó a desarrollar esta nueva visión" (Ratzinger, 2007: 58). Citando a Celano, biógrafo de San Francisco, Ratzinger continúa afirmando del santo italiano algo que está cercano a la visión de la infancia de Peñalosa, cuestión de la que se hablará más adelante: "Con preferencia a las demás solemnidades, celebraba con inefable alegría la del nacimiento del niño Jesús; la llamaba fiesta de las fiestas, en la que Dios, hecho niño pequeñuelo, se crio a los pechos de madre humana. Representaba en su mente imágenes del niño, que había penetrado en su corazón, le hacía incluso balbucir palabras de ternura al modo de los niños. Y era este nombre para él como miel y panal en la boca⁵" (Ratzinger, 2007: 65).

Continuando la cita, "fue en la Navidad de 1223, en Greccio, donde Francisco de Asís montó la primera representación del belén. "Respondiendo a la indicación de san Francisco, en la cueva de Greccio estaban en la Nochebuena el buey y el asno. Francisco había dicho al noble Juan: 'Deseo celebrar la memoria del niño que niño en Belén y quiero

no podemos al menos pasar por alto que sea otro de esos detalles de su sincretismo, pues realiza la transformación con absoluta naturalidad, de tal modo que podría pasar inadvertida.

5 Nótese la alusión que hace Peñalosa en los versos citados a la fábula que mana leche y miel. También esto es una referencia a la frase del Antiguo Testamento que anuncia la llegada del Mesías: "Aquel día, los montes destilarán dulzura y las colinas manarán leche y miel" (*Liturgia de las horas. Antífona 1 de laudes*).

contemplar de alguna manera con mis ojos lo que sufrió en su invalidez de niño, como fue reclinado en el pesebre y cómo fue colocado sobre heno entre el buey y el asno⁶.

A partir de entonces, el buey y el asno forman parte de toda representación del nacimiento. ¿Pero de dónde provienen el buey y el asno? Bien es sabido que las historias de Navidad del Nuevo Testamento no hacen referencia alguna a ellos⁷ (Ratzinger. 2007: 65). Más adelante se cita a Isaías 1,3 para encontrar la inspiración piadosa de Francisco: “Conoce el buey a su dueño y el asno el pesebre de su amo; Israel no conoce, mi pueblo no entiende” (Ratzinger, 2007: 65).

Este franciscanismo, que es lo genuinamente peñalosiano, lo encontramos por primera vez en *Pájaros de la tarde*, su primera obra poética. Con algún que otro despunte de este franciscanismo leemos las ocho primeras composiciones de este libro hasta llegar al “Benedícite de las cosas pequeñas”, que ya reproducimos más arriba. Es aquí donde Peñalosa despliega por primera vez lo que será el fundamento de toda su poética.

En estos versos encontramos los puntos clave del franciscanismo poético. Por un lado se reconoce continuamente la paternidad creadora de Dios, con continuas alabanzas y bendiciones. El poema sigue el esquema del *Trium puerorum*⁶, un cántico de alabanza a Dios, en el que se pide a las criaturas, desde las inertes hasta los vegetales, animales, hombres y ángeles, que bendigan al Señor. De modo que, teniendo en cuenta que este sea su primer poema propiamente de vía franciscana, podríamos decir que este franciscanismo tiene su causa próxima en este himno litúrgico. El franciscanismo está en el propio título, en el que se refiere a las cosas pequeñas, en que estas quedan personificadas al ser receptor de las peticiones de Peñalosa y porque quedan como actores activos –no pasivos– de la acción de bendecir.

Por otro lado, las cosas que aparecen en el texto son pequeñas, son detalles: el cuerno de luna (no la luna entera), el césped, la mariposa... y otras, que además de ser pequeñas, son marginadas: la rosa deshojada, el grillo que sólo sabe una canción; y cosas tan sorprendentes como una cabra, una espiga de trigo, un granizo, una campaña deslenguada... La mirada inédita del niño⁷ es lo que hace que se puedan descubrir todos estos detalles y desde perspectivas tan originales. Es esta mirada de niño que ve hermanos, interlocutores posibles, el quicio del edificio peñalosiano⁸.

6 Himno de alabanza a Dios de toda la creación, contenido en el Antiguo Testamento: Dn 3,57.

7 La mirada del niño es además una mirada creativa, que requiere la incorporación de palabras que designen las realidades creadas. Y el modo de inventar estas palabras es el mismo proceso que usan los niños. El ejemplo más claro lo encontramos en “Un moño de luto”, en *Copa del mundo*, donde encontramos el neologismo *aciela*, que sería tomar cielo, del mismo modo que tomar tierra es *aterriza*.

8 No podemos dejar de referirnos a su librito *El evangelio contado por los niños Mexicanos*, publicado por Jus en 1979. Peñalosa mismo cuenta a Miguel Ángel Duque cómo se escribió: “Yo reuní a un grupo de chavales, de críos (como dicen en España), de peques, de chilpayates (por lo menos hay 20 nombres para designar a los niños). A ellos les explicaba un pasaje de la vida de Cristo y cada uno lo escribía a su manera.

Profundizando en esto último, pensamos, matizando lo que expone Martínez Fernández (2003: 397) en su trabajo de tesis ya citado numerosas veces, que el humor que se desprende de determinadas composiciones poéticas no es algo más, es decir, no es un añadido al franciscanismo o una cosa distinta de este, sino uno de sus ingredientes. El humor, el punto chistoso con el que consigue arrancar la sonrisa del lector, no es humorismo, es franciscanismo que consigue, quizá, hacer gracia, sólo si lo vemos como mero ejercicio de ingenio. Sólo hay humor una vez que no se admite jugar a ser niños, o a que las cosas y animales sean como las personas. Sin esta complicidad no habría franciscanismo, sino absurdos o meros juegos de ingenio que hacen gracia. Digamos que Peñalosa no compone poemas de vía franciscana y poemas de vía humorística, sino que compone, en todo caso, obras de vía franciscana humorística y no humorística. Para ello se sirve de juegos conceptuales y de la aguda ironía que le conectan con la literatura barroca, pero distanciándose de esta en tanto que la transforma por su trasunto en literalidad. Así, leemos en “Del quinto evangelio”:

*2. Cuando caiga la noche, agáchate a recogerla,
tendrán tus manos escalofríos de estrellas* (Peñalosa, 1997: 218).

Para su mirada infantil alguien puede agacharse a recoger la noche y sentir realmente escalofríos de estrellas. En este caso, los “escalofríos de estrellas” ya no son imagen de nada, sino una realidad concreta que quien ha recogido la noche (son sus estrellas) siente en sus manos, como si al tomar hielo con las manos se siente frío (frío no es ninguna imagen). Ha hecho literal el sentido figurado y lo que queda no es algo gracioso, sino una encantadora visión de un niño pequeño, como las de los cuentos infantiles o los dibujos animados, donde verdaderamente pueden ocurrir cosas como las aquí descritas.

De modo que cuando hablamos de humorismo en Peñalosa, hay que tener en cuenta que sólo es humorismo aparentemente, ya que de lo contrario habría como un desdoblamiento de su poética, una que expresa la visión del mundo de un modo tierno y otra opuesta que se ríe de esta ternura con una ironía a veces casi mordaz. ¿Cómo entender entonces poemas como el de “Los jorobados”?

El texto más fresco era el que yo escogía para ponerlo en el libro. Participaron tanto niños como niñas, de diversos estratos de la ciudad. El libro resultó muy amable, porque es un libro escrito por niños, con toda su ingenuidad; es delicioso ese capítulo de cómo te imaginas Belén, hay niños que ponen a Belén con barcos, submarinos, cañones, con rascacielos, lo ven como su mundo de hoy, es un libro que no ha perdido su candor” (Duque Hernández, 1997: 5). Con este testimonio, Peñalosa nos da una clave de cómo su mundo poético está edificado sobre la mirada realizada desde la infancia.

*Por homenaje ofrecería a los jorobados un cóctel,
música de cuerdas y rebanada de pastel.
Preguntaría a los biólogos por qué se hincha la madera
en la espuma inicial de la primavera,
si la joroba es grave maldición
o simple error de fabricación,
si ahí los jorobados cargan sus pecados
o el repuesto de huesos calcinados,
si la joroba las miradas inclina
y el jorobado jamás ha visto una colina,
si operan la joroba en algún hospital de Texas
o, por vivir más años, mejor así la dejas.
Estirpe de camellos esquivos y dorados
todos por cargar la vida estamos jorobados (Peñalosa, 1997: 245).*

Si nos quedamos con el poema como un texto humorístico, dejando de lado la mayor o menor gracia que pueda causar en el lector, aquí no encontramos más que una sátira del hombre con joroba, así como Quevedo pudo satirizar una gran nariz judía en la cara de Góngora. Pero no tendría mucha cabida un poema así de mordaz, casi insultante hacia los jorobados, desde el franciscanismo. Este poema hay que leerlo –para que sea coherente con la vía franciscana– con la voz de un inocente niño, que pregunta asombrado por el descubrimiento que ha hecho en la espalda de una persona. Sin intención de burla ni de sátira, este niño pregunta con naturalidad desde su ingenuo conocimiento del mundo, todavía por descubrir, por el significado de esa joroba, y los acaba haciendo iguales a los camellos, animales que, por ser tal, encantan a los niños, luego eleva la categoría de esta persona haciéndola animal. Además, el pretendido tono jocoso del poema quedaría violentamente triturado por el último verso, que sería como un mazazo en disonancia con lo que parecía un mero chiste. Es decir, que hay que hacer una lectura literal de lo que parece ironía. Esto no es humorismo, es franciscanismo. El franciscanismo hace gracia sólo si se lee superficialmente, si se considera majadería de loco o un mero experimento del ingenio. Casi todas las metáforas de Peñalosa lo son ante los ojos cultivados del lector, pero son realidades literales en la imaginación de un niño, que cree de veras en el término imaginario de la asimilación.

Se podría alegar que Peñalosa entonces incurre en una contradicción si se lee el enternecedor poema “Elogio de la locura”, donde una madre llama la atención de unos niños que corren espantados por la aparición de su hijo loco:

*Era un edificio levantado
para que nadie lo habitara
una carretera cerrada al tráfico
miraba
y en vez de miradas se le escurrían
dos mariposas negras
el horno de la lengua
jamás doró el pan de una palabra
sino la masa cruda del jadeo
¿qué barro mal cocido lo dejó a la orilla
de la bestia y la luz?
¿quién desenchufó el mecanismo de su estrella
y fue la pura noche perforada de túneles?
nadie lo vio llorar, acaso fue su única cordura
el loco, ahí viene el loco
y corrían los niños asustados
y la madre del loco acariciándolo:
no lo llamen loco
sólo se ha jubilado de hombre (Peñalosa, 1997: 189).*

Parece que esta mirada franciscanista como mirada infantil se viene abajo ya que los niños no ven a un individuo jubilado de hombre, sino a un loco y, de hecho, huyen de él. La madre sí tendría esa mirada especial sobre su hijo, pero los niños no. Sin embargo, habría que preguntarse por qué los niños le llaman loco y se asustan de él, por qué tienen una visión “adulta” de esa persona. Porque los niños aprenden con las advertencias de los adultos. Es de suponer que han escuchado a sus padres explicarles lo que es un loco y cuáles son sus peligros, y seguramente le han señalado a esa persona cuando se lo decían. Esas advertencias le han hecho perder su mirada infantil, a pesar de ser niños. Pero la madre del loco sabe también que los niños aprenden con advertencias y se dirige a ellos para que corrijan su mirada, para que vean lo que ella ve en su hijo, para que vuelvan a mirar como niños. Y por eso son los niños los que corren y a los que se dirige y no adultos. De alguna manera Peñalosa denuncia la pérdida de la ternura de la infancia, del cariño hacia los demás, con la imposición de etiquetas y clasificaciones sociales, diluyéndose en estas la esencia de las cosas.

Normalmente este humorismo crítico desaparece cuando se trata de alzar la voz contra la alteración del orden querido por Dios, que se manifiesta en el curso natural. La alteración artificial de ese curso natural, más aún si lo que lo motiva es la vanidad, el egoísmo o la codicia, activa en Joaquín Antonio una denuncia dura e incluso amarga y

acusadora, como la de los profetas que apercibían al pueblo de Israel de su olvido de Dios. La primera vez que encontramos esta voz en su poética es en *La cuarta hoja del trébol*, que después pasará a formar parte de *Un minuto de silencio*, en el poema "La matanza de los inocentes", donde compara a quienes abortan y, por tanto, arrancan la vida antes de que la naturaleza lo establezca, con los que mataran a espada a los inocentes del Evangelio. Llama malditas a esas madres, por boca de las madres que perdieron a sus hijos en Belén. El tono de las increpaciones se entiende más aún sabiendo que Peñalosa tenía una especial debilidad por los niños desprotegidos, que le llevó a crear un orfanato:

*Nos quedamos sin ojos
nos quedamos sin lágrimas
nos quedamos sin cara
la túnica rasgada por inútil
tibia todavía del sueño de los hijos
eran como higos de Jericó: su redondez y una gota de leche
los cortaron del tronco, fruta en agraz, desperdiciada
colgaban sus cabezas de pájaro, nerviosas, desplumadas
nos desgajaron, nos desollaron los huesos
nos rasparon la corteza
eran como reflejos nacidos de los mármoles
nos destruyeron como a Jerusalén, piedras de ruinas
ladrones de la especie, salteadores de bancos de sangre
dinastías a la mitad, estirpes dislocadas
lo que el amor edificó en nueve meses,
padre Abrán, noventa veces nueve derrumbado
las descendencias quedaron paralíticas
como los vientres
pobres perras judías aullamos por los cachorros
nos repegamos al muro
montón de noches, puñado de ceniza
cuando los soldados llegaron. Ay
las cabezas de pájaros brincaban
nos podaron la raíz del llanto y del arrullo
queremos abrir la boca y bramamos
gargantas sin azúcar de tanto nido huérfano
estamos secas, cocidas a sal y sangre
cuando saltaban sus manos como granizos, secas
cisternas rotas, cedros astillados, secas*

*malditos los que cortáis las tribus
por espada por miedo por farmacias
si tenéis un hijo aborrecido, dádnoslo
paralítico retrasado mental o sordomudo
lo que vosotros llamáis una desgracia
dadnos esa desgracia
por las colinas aquella tarde los becerros bajaban
balaban a sus madres
nos quedamos sin ojos
nos quedamos sin lágrimas
nos quedamos sin cara (Peñalosa, 1997: 119).*

La dureza, en este caso, denunciando el aborto como una manera de sesgar la vida y su desarrollo natural, y la burla humorística se invierten cuando se trata de hablar de imperfecciones que han sido provocadas por causas naturales, como pueda ser la joroba, la cojera de una niña, la pequeñez de una hormiga o la deformidad de un elefante. En este caso, la voz de Peñalosa se torna tierna y halagadora, porque está hablando de lo que él considera un querer de Dios, y el franciscanismo poético, entonces, transforma con sus metáforas dichas imperfecciones en realidades positivas, únicas y exclusivas, e incluso maravillosas, como en el siguiente poema, “La cojita era una lancha”:

*Qué gozo ser una muchacha cojita
y convertir la tierra toda en agua
tierra ondulada y en vaivén perpetuo
soy una lancha nueva pintada en verde y blanco
que atravieso la calle como un río
y la ciudad un mar por donde bogo
su negro asfalto lo rizo en olas inestables
licúo las piedras
pongo a bailar los rascacielos
piso aquí y las torres se hunden
y al otro paso recobran la estatura
(Peñalosa, 1997: 263).*

El fundamento de la teoría del franciscanismo poético sería, como se dijo, que todos y todas las cosas y animales, seríamos hermanos en tanto tendríamos una misma paternidad, la de Dios, Creador de todo cuanto existe. La paternidad y la fraternidad son relaciones que llevan consigo el amor. Los lazos amorosos que nos unen hacen que

el humor tenga cabida. El humor va ligado al amor, al menos en el sentido en que lo entiende Peñalosa, pues no se ríe de las personas, animales o cosas, sino que se reiría con ellas. Reírse sin ofender es propio del amor, un amor que genera lazos de confianza y que le quita toda maldad a las palabras. Más si cabe si las palabras proceden de la inocencia de un niño, de un niño sin maldad, un niño que ama. El propio Peñalosa lo expresa de la siguiente manera: “el humor es fruto del amor y la confianza, de la esperanza y la alegría. Por eso el cristianismo sí permite sonreír. Un hijo puede hacer bromas del padre, un amigo del amigo; pero no el esclavo del amo, ni la creatura impotente de las fuerzas desconocidas y desbordadas del universo” (Peñalosa, 1985: prólogo).

También es componente de este franciscanismo dar supremacía a lo creado directamente por Dios (que sería lo que procede de la evolución natural) sobre lo creado artificialmente por el hombre, aunque sea digno de admiración. Son muchos los versos en los que se expresa esta idea, basten estos de “La jirafa en la torre Eiffel” de para ilustrar lo afirmado:

*Dejo ahora el dibujo artístico
por la caricatura,
más fiel que el retrato profesional.
Así dijo el Señor
mientras se alejaba un verde manojito
de estrellas para no interrumpirlo.
[...]
Oráculo del Señor: Oye, pueblo mío,
el año de gracia de 1889,
París montará la Exposición Mundial,
aparecerá entonces un ingeniero inspirado
en la estructura de la jirafa
—cuatro patas y un cuello de 318 metros—.
En verdad os digo,
la jirafa más pequeña es más grande
que la de hierro (Peñalosa, 2011: 46).*

Incluso en su afán por realzar a las cosas de la naturaleza sobre las realizadas por el hombre, Peñalosa llega no a personificar a un árbol, dándole los atributos de un hombre, sino que *arboliza* a una persona, para mostrarla más tierna y más amable, más humana, paradójicamente en un magnífico juego conceptual, en “La mujer-árbol”, donde no hay comparación, sino identificación, expresada gramaticalmente por el guión:

*Desde que me dijeron
que soy mujer-árbol,
comencé a sazonar el fruto,
hubiera querido dorarlo en el sol de una mañana,
acumular en pocas horas el jugo y los sabores,
yo no sabía la eternidad que son nueve meses
ni la noche larga que dura una esperanza.*

[...]

*Mas daba lo mismo que fuera sol, que fuera luna,
niño o niña, importaba ser madre.*

*Cuando el fruto cayó por su peso del árbol,
no era ni sol ni luna, era eclipse total,
tanta espera para dar a luz la sombra
sin saber que también la muerte nace* (Peñalosa, 1997: 279).

Sin lugar a dudas, el franciscanismo es, no ya un elemento de la poética peñalosiana, sino un componente integrador y fundamental de esta. El franciscanismo es la poética de Peñalosa. Pero no sólo esto. Este franciscanismo ha eclipsado otros aspectos tan interesantes de Peñalosa de los que ya se han hablado en este trabajo, y que hacen de Peñalosa –igualmente– un poeta de elevadísima altura lírica y, sin los cuales, su poética quedaría coja. Terminamos el apartado citando unos versos muy ilustrativos de Pájaros de la tarde, “Oración por los poetas”:

*Señor,
da siempre a los poetas la mirada de los niños. Que todo les parezca nuevo y
limpio, como recién salido de tu creación.*

*Dales la primera mirada de Adán cuando él solo y su asombro se encontró en el
mismo corazón de las cosas bellas.*

*Haz de sus ojos unos ojos primeros, como si a cada mañana se estuvieran
estrenando. Y a cada noche, mientras duermen, límpiales el vaho de sus cristales
con las plumas de algodón de tus ángeles. Y les impresionará, la más chiquita flor
dormida* (Peñalosa, 1997: 57).

Versos que concluyen nuestro ensayo y en los que queda de manifiesto aquella afirmación de d’Ors con la que se abría, de que la imaginación de Peñalosa le permitía

“presentar las cosas desde puntos de vista inéditos” (d’Ors, 1990: 123). Este es en definitiva la esencia y clave de sus obras, lo que eleva a poesía lo que es corriente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARBALLO, E. (1992). “Literatura de San Luis Potosí del siglo XIX de Joaquín Antonio Peñalosa”. *Letras Potosinas* (San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosí) 261(enero-marzo), 22-23.
- CELANO, T. (2003). *Vita Prima. San Francisco de Asís: Escritos biografías, documentos de la época*, J.A.Guerra (ed.). Madrid: BAC.
- D’ORS, M. (1990). “Páginas del diario de Dios”. *Nuestro Tiempo* (Pamplona: Universidad de Navarra), junio, 120-127.
- _____. (2002). *Un pequeño inmenso amor*. Lucena: Cuatro Estaciones.
- DUQUE HERNÁNDEZ, M. Á. (1999). “Escribo para ver si puedo aprender. Charla con Joaquín Antonio Peñalosa”. *El Sol de San Luis* (San Luis Potosí), 19 noviembre, A XLVII, 2.
- GONZÁLEZ SALAS, C. (1960). *Antología mexicana de poesía religiosa*. México: Jus.
- JIMÉNEZ CATAÑO, R. (2000). “Peñalosa: poeta y otras maravillas”. *Istmo* 247, 40-43.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. M. (2003). *Tres caminos y nueve voces en la poesía religiosa hispanoamericana*. Madrid: E- Print Complutense. Obtenido en eprints.ucm.es/3993/.
- OJEDA, D. (ed.). (1997). *Hermana poesía* [poesía completa de Peñalosa]. San Luis Potosí: Editorial Ponciano Arriaga.
- ORDEN DE LOS HERMANOS MENORES (2005). “Itinerario para vivir en comunión fraterna el Centenario de los orígenes del carisma franciscano (2005-2009)”. *Seguir a Cristo con Francisco Hoy* (Roma) 11.
- PAZ, O. (1990). *El laberinto de la soledad*. México: FCE.
- PEÑALOSA, J.A. (1948). *Pájaros de la tarde*. San Luis Potosí: Con el Perfil de Estilo.
- _____. (1966). *Un minuto de silencio*. México: Jus.
- _____. (1985). *México lindo y devoto*. Madrid: Propaganda Popular Católica.
- _____. (1986). *Sin decir adiós*. México: Jus.
- _____. (1989). *Diario del Padre Eterno*. México: Ediciones Paulinas.
- _____. (1991). “Todo es nuevo bajo el sol”. En *La vida tiene siete colores*, 16-17. México: Ediciones Paulinas.
- _____. (1992). *Agueseñora*. San Luis Potosí: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes.
- _____. (1997). *Hermana poesía* [poesía completa de Peñalosa], David Ojeda (ed.). San Luis Potosí: Editorial Ponciano Arriaga.
- _____. (1998). *Memorias de un Ángel de la guarda jubilado*. México: Obra Nacional de la Buena Prensa.

_____ (2011). *Río paisano*. F. Arredondo Ramón (ed.). Sevilla: Cuadernos de Poesía Númenor / Fundación Altair.

RATZINGER, J. (2007). *La bendición de la Navidad*. Barcelona: Herder.

VILLASANA MERCADO, I.G. (2009). "Joaquín Antonio Peñalosa a través de su poesía". Conferencia pronunciada en Jornadas en el X aniversario de la muerte de Joaquín Antonio Peñalosa, San Luis Potosí. [Documento obtenido directamente del autor].

Recibido el 30 de marzo de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

FACEBOOK Y LA METÁFORA. LA COMUNICACIÓN RETÓRICA EN LAS REDES SOCIALES DIGITALES¹

FACEBOOK AND METAPHORS. RHETORICAL COMMUNICATION IN DIGITAL SOCIAL NETWORKS

Inmaculada BERLANGA FERNÁNDEZ

Universidad Internacional de la Rioja
inmaculada.berlanga@unir.net

Juan Salvador VICTORIA MAS

Universidad de Málaga
jsvictoria@uma.es

Jordi ALBERICH PASCUAL

Universidad de Granada
jalberich@ugr.es

Resumen: El artículo recoge una investigación sobre el discurso retórico que se produce en las redes sociales. Con el análisis de contenido de 16 microrredes (200 usuarios de la red Facebook) se muestra que en la comunicación en red es posible reconocer los componentes del discurso retórico clásico. Entre ellos, la preeminencia de la metáfora nos señala que —también en el contexto digital— nuestra forma más común de pensar y relacionarnos es metafórica.

Abstract: The article presents the results of an investigation into the use of rhetorical devices in social networks. The content analysis of 16 micro networks (200 Facebook users), showed that communication was rhetorical. In particular, the research suggested that even in a digital context, our common ways of thinking and being in contact with others are metaphorical.

Palabras clave: Redes sociales. Retórica. Metáfora. Facebook. Comunicación.

Key Words: Social networks. Rhetoric. Metaphor. Facebook. Communication.

¹ Investigación financiada parcialmente por UNIR.research en su Plan propio de Investigación 2013-2015. Grupo de investigación Procomm (Perspectivas en la Comunicación Multimedia)

1. INTRODUCCIÓN. RETÓRICA Y REDES SOCIALES

En estos años hemos asistido a la rápida evolución de las redes sociales *on line* como un nuevo formato de comunicación interpersonal, con una progresiva penetración en muy diferentes ámbitos de la sociedad y entre el grueso de la población en general. Nuevo formato que cuenta a su vez con unos factores y posibilidades que influyen o pueden influir positiva y negativamente en la mejora de la comunicación entre sus usuarios. Desde los prolegómenos de esta investigación, en 2007, percibimos la presencia de numerosas figuras retóricas en las intervenciones del muro del usuario y el empleo de otras estrategias persuasivas, con distinciones y matizaciones, bien si se trataba de interacciones de gente joven, bien si se conversaba con usuarios de más edad y en circunstancias distintas. Intuíamos así que la Retórica clásica, entendida como un instrumento social, tenía cabida en esta nueva forma de comunicación. En 2010 publicamos un artículo en que recogía los fundamentos de esta investigación en un estado incipiente (Berlanga y Martínez, 2010), y que a su vez fue el punto de partida para diversos trabajos actualmente publicados en revistas científicas de impacto. Concretamente otros dos artículos (Berlanga, 2012 y Berlanga y otros, 2013) que tratan directamente la convergencia de estos dos espacios.

Con todo, esta percepción de la Retórica como un instrumento social, atemporal, necesario para una mejora en la comunicación interpersonal, choca con el desconocimiento generalizado de esta disciplina o con el prejuicio extendidísimo de que los recursos retóricos son algo del mundo de lo literario. Este rechazo persiste a pesar de las ya clásicas consideraciones al respecto que van desde Roland Barthes (1970), a Umberto Eco (1990) o a Antonio López Eire (1995); otras veces la Retórica se relega al mundo de la escritura analógica, error que nos muestra con total evidencia, por ejemplo, cualquier anuncio publicitario (García, 2007; Pujante, 2011).

En el presente artículo nos proponemos entrelazar hasta fundir dos realidades cuyos orígenes distan casi veinticinco siglos, esto es, la Retórica clásica y las redes sociales *on line*. Interés también por sus repercusiones en aras de humanizar los discursos y los espacios de ocio, muy vinculados hoy día a las redes a través de acciones comunicativas multimedia.

Creemos que, a pesar de la amplia distancia que las separa en la línea del tiempo, Retórica y redes sociales aparecen como dos realidades convergentes y análogas. El hombre por naturaleza es ser social y, en su constante búsqueda por satisfacer cada vez mejor su necesidad de relacionarse, idea geniales medios comunicativos. Así, nos sumergimos en el mundo en red, eslabón de este vertiginoso proceso que caracteriza a la comunicación actual y, también en este contexto, encontramos universales que trascienden espacio y tiempo, en los que se fundamentan los principios persuasivos

manifestados en cada sociedad con las características que les son propias, pero que han conservado a lo largo de los siglos sus elementos rectores: estrategias, operaciones, creativas desviaciones del lenguaje. En nuestro viaje a través del tiempo y de la red, comprobamos una vez más que nuestro pasado configura y alumbra nuestro presente. Un presente mediado por la explosión de las redes como nuevo paradigma comunicativo.

Con todo, es este un tema sobre el que son pocos los estudios científicos de rigor. Si la unión entre Retórica e Internet ya ha propiciado y producido interesantes estudios y foros de debates, la aplicación de estos principios retóricos a las redes sociales *on line* se nos presenta como un campo aún incipiente. Sirva como ejemplo de acercamiento tangencial a nuestro objeto de estudio el artículo de Isabel de Salas (2009: 77) que relaciona de pasada y citando a Gamonal (2004) la actividad desarrollada en las redes sociales con la actividad de los antiguos griegos en el ágora. También el libro de Mazzara y otros (2012), *Social networks and collective intelligence: A return to the Agora*, defiende y argumenta más concretamente el acercamiento entre estos dos ámbitos: Retórica y redes sociales digitales.

En este trabajo nos centramos solo en uno de los amplios aspectos de la Retórica: el uso de figuras, especialmente de metáforas, en la comunicación en red. Obviamente esta presencia responde a las propias características del lenguaje en los medios digitales: un discurso que comparte rasgos tanto del discurso oral como del escrito; una comunicación interpersonal, que recoge el carácter eminentemente persuasivo del uso conversacional del lenguaje; en definitiva, una comunicación mediada por soportes tecnológicos que da lugar a un uso particular del lenguaje, condiciones todas que exigen una revisión crítica de los modelos al uso.

Un estudio sistemático de la preeminencia de la metáfora, así como el presentar el elenco de las figuras retóricas más utilizadas en la comunicación en red aporta un grano de arena a las líneas abiertas en los estudios neoretóricos. Investigaciones a las cuales, como apuntó Mortara Garavelli (2000: 7), aún “les falta mucho para estar completas”. Conocer los entresijos de este lenguaje nos posibilita entablar comunicaciones más humanas, eficaces y creativas.

2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS DE TRABAJO

Si el uso de la lengua deja traslucir la personalidad del hablante lo esperado es que eso mismo suceda en la red pero de una forma condicionada —que no determinada— por la tecnología. Por tanto vamos a asistir a unos usos específicos del lenguaje en el discurso generado en estas plataformas y a un cierto proceso de enfatización. Por la amplitud del tema y por tener ya otras publicaciones referidas a diferentes aspectos de la comunicación retórica, en esta ocasión nos centraremos en el uso de figuras y tropos

al servicio de la persuasión. Mostraremos también, que si los distintos tipos de perfiles de usuario reflejan un distinto uso del lenguaje de igual forma reflejarán una diferente fuerza retórica en sus discursos. De entrada nos parece que encontraremos en todos los perfiles una relación importante de figuras retóricas por espacio (densidad retórica). Pero, si atendemos a la clase de figura, las diferencias serán significativas; no todas tienen el mismo peso retórico: las hay más importantes en cuanto que suponen una desviación del lenguaje siguiendo un proceso más creativo y más cercano al *ornatus*. A la relación entre figura y su fuerza lo llamamos intensidad retórica.

En esta diferenciación de recursos estilísticos, afirmamos —considerando el peso que le dedica Aristóteles en su *Retórica*, la amplia bibliografía sobre “la más prestigiosa de las *metáboles*” (Grupo μ , 1997: 10)— que será la metáfora quien ocupe uno de los primeros puestos en la frecuencia de figuras retóricas que extraigamos de nuestro análisis de contenido. Para esta afirmación también tenemos en cuenta la propia experiencia que reconoce que nuestro sistema conceptual es en gran medida metafórico, razón por la que la metáfora impregna nuestra cotidianeidad. Con todo, esto último es una tesis confirmada y compartida por los estudiosos e investigadores del tema (Lakoff y Johnson, 1980a: 453-486; Muñoz-Torres, 2013: 5).

Según este razonamiento formulamos las siguientes hipótesis:

H1. El discurso de los usuarios de Facebook (generación interactiva) tiene siempre densidad retórica.

H2. El discurso de los usuarios de Facebook que no son nativos digitales tiene, además de densidad retórica, diversidad de figuras e intensidad retórica.

H3. La metáfora es la figura retórica que más presencia tiene en el discurso de los usuarios de las redes sociales.

En resumen, se plantea el enfoque de estas plataformas como un nuevo espacio retórico en parangón con lo que suponía el ágora en la antigüedad clásica. Pero además, este nuevo espacio cuenta con unas posibilidades añadidas por la tecnología, de forma que si se conocen y aplican las claves de la Retórica, se pueden lograr procesos comunicativos más eficaces.

3. PLANTEAMIENTO DE ANÁLISIS DE FIGURAS RETÓRICAS EN FACEBOOK

Para los objetivos propuestos realizaremos un riguroso análisis de contenido que nos permita valorar la toma de posición y la intensidad respecto de la presencia de figuras y tropos en el seno de los discursos del muro de usuario de Facebook.

El elenco de figuras retóricas que se han tomado de base para el análisis responde a un documento-prontuario elaborado por el catedrático Francisco García García, y que ya ha sido utilizado con éxito en diversas investigaciones (García-García, 2000; De Marchis, 2005; Gamonal, 2011). En él se establece las cuatro tipologías de figura: de sustitución, de adición, de supresión y permutación, ya descrita por los clásicos.

En el momento actual el campo de las redes sociales es inmenso. Se impone, por tanto, reconocer y resumir los límites espacio-temporales de esta investigación. Nuestro trabajo se ha centrado en la red Facebook que, por los datos de penetración, se alza como la más representativa de las redes sociales llamadas puras o directas². Los discursos analizados se han obtenido a través de capturas de pantallas de los muros en diferentes microrredes³ que nos aseguran una diversidad de edades y de espectros sociales y profesionales. En cuanto al tiempo en el que se sitúa la investigación: el discurso digital que nos proponemos estudiar –el originado en la red social Facebook– se limita a conversaciones realizadas en un periodo de un mes del año 2013 y entre usuarios de lengua castellana. En nuestro caso el número de sujetos que intervienen en las microrredes seleccionadas asciende a 200 usuarios.

En cuanto a los criterios para la selección de esta muestra, por la peculiaridad de la investigación (discursos de una red social con filtros de privacidad) nos adaptamos al modelo de muestreo teórico y realizamos una selección deliberada y explícita de una muestra que facilitara datos muy específicos sobre lo que se pretende estudiar. Estos criterios siguen nuestra propuesta original de análisis retórico de una red social, propuesta que ya ha dado sus frutos en diferentes investigaciones sobre otros aspectos de la Retórica en las redes. A continuación explicamos los criterios de selección del corpus y tamaño de la muestra.

Introducirse en un objeto de estudio como el discurso del usuario de una red social es una tarea ambiciosa y que plantea como exigencia ineludible, a la hora de seleccionar el conjunto de sujetos y conversaciones a analizar, establecer una serie de parámetros previos que validen la composición y el tamaño de ese corpus. Con el fin de asegurar una diversidad de edades así como de espectros sociales y profesionales, la selección tuvo en cuenta en primer lugar, las variables que contemplaban los datos de penetración

2 La denominación de redes puras aparece en los estudios sobre redes realizados por The Cocktail Analysis con el fin de evitar el debate terminológico sobre la delimitación de redes sociales frente a plataformas de compartición de contenidos, mensajería instantánea microblogging, etc. De esta forma se llaman redes sociales puras a las que tienen como razón de ser principal el sociabilizar (Facebook, Tuenti, Hi5...) diferenciándose de las plataformas de mensajería instantánea (tipo Messenger), las destinadas a compartir contenidos (tipo Youtube o Flickr), o el microblogging (Twitter). En el estudio de ONTSI de diciembre de 2011, se les denomina también redes directas (ONTSI, 2011: 13).

3 Llamamos microrred al entramado o red comunicativa que se establece entre el usuario de una red social —en nuestro caso Facebook— y todos sus contactos.

descritos en los estudios sobre la red elegida y, sobre esas variables, la decisión del sujeto de participar en la investigación. Esta selección, que responde a un cierto carácter aleatorio, es adecuada. Téngase en cuenta que cada usuario funciona en su muro como en una microrred en la que en numerosas ocasiones tienen entrada miembros de diferentes edades y tendencias. La propia naturaleza de la red social que admite contactos provenientes de todos los puntos del planeta, y la suma de los contactos de los perfiles estudiados permite que el muestreo adquiriera un carácter muy general.

El proceso del análisis de contenido del discurso de los usuarios siguió el siguiente recorrido:

1) Determinación del criterio de tipificación de usuario. El criterio fue tomado de los perfiles tipificados por el informe del observatorio de redes elaborado por The Cocktail Analysis (2011) que clasificaba a la población usuaria de redes en cuatro perfiles:

- El primer perfil se denomina *Social Media Selectors*: supone un 40% de los usuarios de redes sociales. Son usuarios de mayor edad, con relativa actividad en redes sociales, en foros y blogs. Motivados por la dimensión.

- El segundo perfil se denomina *Simple Social Networks*: 31% del target encuestado, con un marcado carácter femenino y menos vinculado a una franja de edad concreta. Motivados por la dimensión lúdica y lo relacional respecto a su grupo.

- El tercer perfil se denomina *Trend Followers*: responde al 19% de los usuarios de redes encuestados y se corresponde con el más joven (16-25 años), muy activos en Internet.

- El cuarto perfil se denomina *Social Media Addicts*: es minoritario (10% de la muestra), aunque tendencial (los anteriores, *Trend Followers*, siguen sus pasos). Particularmente masculino y más presente en el segmento de 26 a 35 años.

2) Lanzamiento de encuesta en la red para tipificar usuarios.

3) Recogida de encuesta y selección usuarios por perfil tipificado.

4) Captura de pantallas del muro de los usuarios seleccionados.

5) Cuestionario a esos usuarios: petición de permiso y recogida de datos.

6) Nueva selección de muestra final. Definitivamente nos decidimos por el seguimiento de 16 usuarios que respondieran a las cuatro categorías de perfiles ya tipificadas (cuatro por cada categoría). Con esas diferentes categorías nos asegurábamos una diversidad de edades, y de espectros sociales y profesionales. La selección, pues, se hizo teniendo en cuenta en primer lugar, la decisión del sujeto de participar en la investigación; y en segundo lugar, la consecución de la paridad entre hombres y mujeres (según los datos de penetración por sexo que tiene la red Facebook). Los sujetos seleccionados son los siguientes:

Microrred 1: *social media selectors*, Hombre 72 años

Microrred 2: *social media selectors*, Hombre 47 años

Microrred 3: *social media selectors*, Mujer 67 años

Microrred 4: *social media selectors*, Mujer 48 años
Microrred 5: *simple social networks*, Mujer 43 años
Microrred 6 *simple social networks*, Mujer 29 años
Microrred 7: *simple social networks*, Mujer 35 años
Microrred 8: *simple social networks*, Hombre 41 años
Microrred 9: *trend followers*, Hombre 17 años
Microrred 10: *trend followers*, Hombre 16 años
Microrred 11: *trend followers*, Mujer 24 años
Microrred 12: *trend followers*, Mujer 18 años
Microrred 13: *social media addicts*, Hombre 36 años
Microrred 14: *social media addicts*, Hombre 28 años
Microrred 15: *social media addicts*, Hombre 34 años
Microrred 16: *social media addicts*, Mujer 29 años

Posteriormente se han representado visualmente para facilitar el análisis de los aspectos que se derivan del estudio. De esta forma se ha podido obtener de cada microrred: el número de participantes, el número de intervenciones y de figuras que emplea el usuario estudiado y el número de intervenciones y figuras que se han generado en las conversaciones del resto de sus contactos.

Estos datos nos permitieron conocer cuál es la densidad, intensidad y diversidad de figuras retóricas empleadas en estos discursos y cuál es la figura que más uso tiene en estas plataformas *on line*.

4. FACEBOOK, NUEVO TEXTO RETÓRICO

En el análisis de contenido del discurso de los usuarios de Facebook diferenciaremos los siguientes aspectos: cuales son las figuras retóricas absolutas utilizadas en el total de la muestra, y de todas ellas, cuales son las más utilizadas, referenciando el elenco de las que ocupan los diez primeros puestos; qué índice de diversidad y de densidad resultan en cada una de las microrredes seleccionadas. Una vez interpretados estos datos en el total de la red, se extraen y describen atendiendo a cada uno de los perfiles de usuarios tipificados.

4.1. FRECUENCIA ABSOLUTA DE FIGURAS RETÓRICAS EN EL TOTAL DE LA MUESTRA

El prontuario que hemos utilizado para el análisis de las posibles figuras retóricas empleadas en el muro de Facebook, contemplaba un total de 116 figuras. En el análisis se han contabilizado 1319 usos de figuras que corresponden a 68 figuras retóricas

diferentes. Estas son: insistencia, onomatopeya, repetición diseminada, paralelismo, interrogación retórica, reduplicación, hipérbole, paréntesis, epíteto, anáfora, antítesis, epanalepsis, polípote, rima, catáfora, enumeración, epifora, oxímoron, pleonasma, aliteración, antonimia, crasis, epanadiplosis, polisíndeton y antonomasia, elipsis, agramaticalidad, silencio, reticencia, apócope, sincopa, zeugma, asíndeton, preterición, aféresis, laconismo, parataxis, tautología, suspensión, metáfora, sinécdoque, símbolo, prosopopeya o personificación, ironía, disgrafía, antífrasis, préstamo, disfemismo, invención, translación, perífrasis, sentencia, concretización, lenguaje infantil, metonimia, refrán, sinestesia, comparación, eufemismo, alegoría, alusión, calambur, paráfrasis, silepsis, transcodificación, hipérbaton, metátesis.

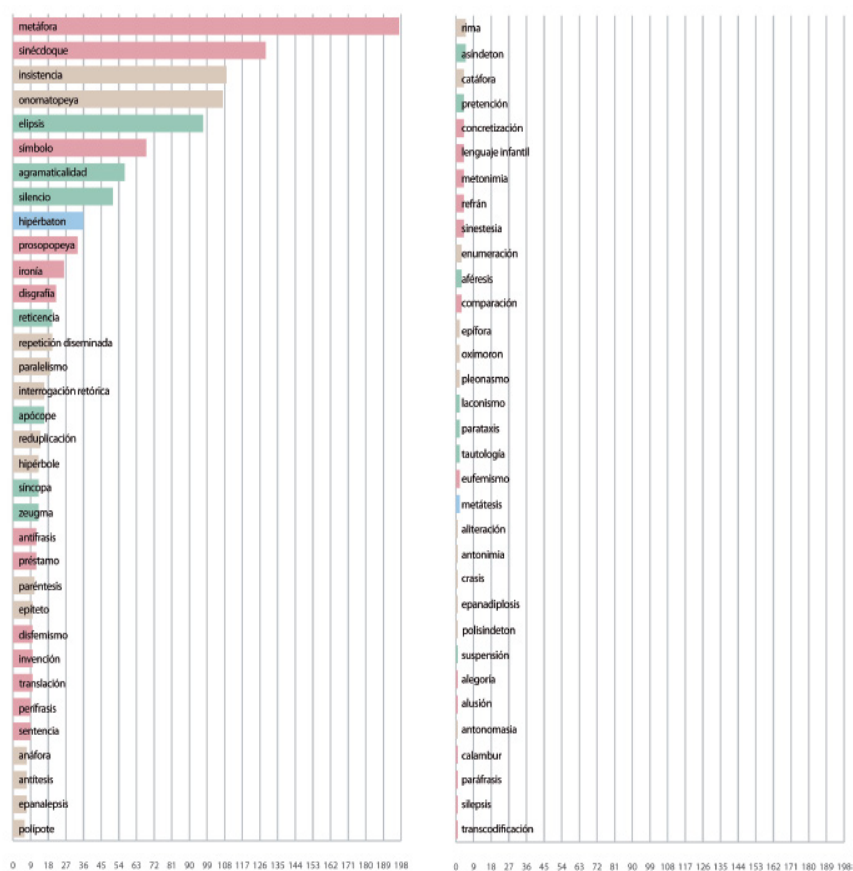


Tabla 1. Frecuencia absoluta de figuras retóricas en el total de la muestra.

Fuente: elaboración propia

Si las agrupamos por tipo de figuras, el porcentaje es el siguiente: figuras de sustitución 48%, de adición 31%, de supresión 22% y de permutación 3%. Encontramos una lógica en esta gradación:

Las figuras de sustitución (especialmente metáforas, metonimias, sinécdoques y símbolos), son quizás las más útiles para garantizar los objetivos comunicativos de los usuarios de redes (compartir, expresar estados de ánimos o manifestar opiniones diversas). Además obligan al receptor a completar el mensaje para entenderlo. También el símbolo, la paradoja o la ironía nos sirven para expresar opiniones de los contenidos.

Las figuras de adición (insistencias, onomatopeyas, repeticiones, uso de polisíndeton y asíndeton) son las propias del lenguaje oral. Ya hemos abundado en la hibridación con la lengua oral propia de este modo de comunicación, y en la tendencia a la oralización de la conversación en red cuyos rasgos más sobresalientes recogen el uso de abreviaturas, acrónimos y entruncamientos, la aceptación de errores en la escritura y faltas ortográficas o presencia de repeticiones, entre otros.

Las figuras de supresión (agramaticalidad, apócope y síncope, laconismos y silencios...) responden al contexto donde se desarrolla esta comunicación, contexto donde prima la inmediatez (se publica con prisa, sin revisión de lo escrito), y donde se comparte con el resto de usuarios la capacidad interpretativa de las peculiaridades de este lenguaje. También este tipo de figuras obliga al receptor a completar el mensaje para entenderlo, hecho que motiva el diálogo y estimula la comunicación.

Las figuras de permutación son las más alejadas de una conversación informal y coloquial; por eso su presencia en la red es extremadamente exigua y casi imperceptible.

4.2. FIGURAS CON MÁS PRESENCIA EN LA RED

Las diez figuras más utilizadas en la red Facebook, en estos casos, son las siguientes:

1.	METÁFORA (15%)	197
2.	INSISTENCIA (11,2 %)	149
3.	SINÉCDOQUE (9, 7%)	129
4.	ONOMATOPOEYA (8, 1 %)	107
5.	ELIPSIS (7, 3%)	97
6.	SÍMBOLO (5, 1 %)	68
7.	AGRAMATICALIDAD (4,3%)	57
8.	SILENCIO (3, 8%)	51
9.	HIPÉRBATON (2, 8%)	37
10.	PERSONIFICACIÓN (2, 5%)	33

Tabla 2. Figuras más frecuentes en la red. Fuente: elaboración propia

De todas ellas metáfora, insistencia, sinécdoque, onomatopeya, elipsis y agramaticalidad son las únicas figuras que están presentes en las 16 redes de usuarios.

La única que es usada por todos los usuarios y, al menos, un participante de su red es la metáfora⁴. A continuación mostramos un ejemplo del uso de estas diez figuras. Introduciremos también algunas capturas de pantalla de conversaciones en las microrredes analizadas para apreciarlas en su contexto.

Metáfora: “Has visto mi muñequita? Es una santa” (mujer, 27 años)

Insistencia: “ooooooooooooool” (hombre, 38)

Sinécdoque: “me deja dormir y solo con el pecho” (mujer, 27 años)

Onomatopeya: “ajajajajajajah” (hombre, 17 años)

Elipsis: “besitos a mis niños” (mujer, 48 años)

Agramaticalidad: “q simplemente mas corto mi arma” (hombre, 41)

Silencio: “De momento A centrarse en la selectividad” (mujer, 48)

Símbolo: ☺ ☺ (mujer, 18 años)

Hipérbaton: de mis nietos los mensajes mucha ilusión me hacen” (hombre, 72)

Personificación: “el mes loco” (mujer, 67 años).

4.2.1. *Preeminencia de la metáfora*

La ventaja de la metáfora en el uso de figuras retóricas en las conversaciones de Facebook reafirma el papel que los estudiosos del tema han otorgado a este tropo. Siempre se ha dicho que esta figura es la expresión más característica de la Retórica (Pujante, 2003: 206) y la más prestigiosa de las metáboles (Grupo μ , 1997) y es que existe un modo racional de expresar el mundo, con conceptos, y una forma retórica de expresión, que es la metáfora. Las aportaciones de Paul Ricoeur en *La Metáfora viva* (2001: 183-232) defienden la amplitud, la diversidad y la irreductibilidad de los usos del lenguaje, y conecta esta realidad con la capacidad humana que él denomina imaginación creadora. Las teorías de este autor son perfectamente aplicables a nuestras hipótesis y trasladables al fenómeno de la comunicación retórica en las redes sociales. En su obra se explica la metáfora como una acción que se lleva a cabo sobre el lenguaje, consistente en atribuir a unos sujetos lógicos unos predicados incompatibles con los primeros. “Hay metáfora, entonces, porque percibimos, a través de la nueva pertinencia semántica [...] la resistencia de las palabras en su uso habitual y, por consiguiente, también su incompatibilidad en el nivel de la interpretación literal de la frase”. La metáfora parte de la realidad cotidiana que desordena y recrea. También la define como un desplazamiento que se realiza con ampliación del sentido de la palabra (Ricoeur, 2000). Pero si en un primer momento, cuando surge la metáfora lo hace como procedimiento de ornato discursivo con finalidad persuasiva, y así se ha concebido

4 En nuestro análisis hemos incluido bajo el concepto amplio de metáfora la figura llamada catacrexis y definida como metáfora necesaria.

en muchos periodos de la historia, ya Aristóteles añadió a este desvío expresivo la concepción de la metáfora como expresión típica del habla cotidiana. La amplitud de estudios multidisciplinarios que esta figura ha causado —los principales hitos de su historia en los últimos años se puede consultar en el manual de Pujante (2003: 216-217)— y los resultados de nuestro análisis nos llevan a considerar esta figura desde una doble perspectiva: Como una operación esencial, en el sentido más literal del término, en el ser humano. Si concebimos la Retórica con un sentido ontológico como fenómeno universal y para esta concepción nos apoyamos en la creencia de que los procedimientos persuasivos se fundamentan sobre transcendentales que trascienden espacio y tiempo (Pujante, 2003: 33); si a la vez la concebimos como una forma de energía mental y emocional (Kennedy, 1991: 3), también su figura más prestigiosa comparte esta concepción. Concluimos con Lakoff y Johnson (1980b) que metáfora es el nombre que damos a nuestra capacidad de usar los mecanismos motores y perceptivos corporales como base para construcciones inferenciales abstractas, de forma que la metáfora es la estructura cognitiva esencial para nuestra comprensión de la realidad. El lenguaje metafórico sería entonces una consecuencia, un reflejo, de la capacidad de pensar metafóricamente, que es nuestra manera más común de pensar. Pero a la vez, concebida la ciencia retórica como utilidad social al servicio de la más óptima comunicación, percibimos una voluntad expresa en el usuario de usar metáforas creativas que confieran sentido a la propia experiencia de la misma manera que las convencionales y así, proporcionan una estructura coherente, destacan unos aspectos y ocultan otros. Son capaces de crear una nueva realidad como medio de estructurar nuestro sistema conceptual y, por tanto, nuestras actitudes y nuestras acciones. Las palabras por sí solas no cambian la realidad pero los cambios en el sistema conceptual cambian lo que es real para cada uno y afectan a la forma en que se percibe el mundo y al modo en que se actúa en él. En este sentido puede decirse que las metáforas desempeñan un papel decisivo en la conformación de la realidad de cada uno.



Maria Jose Nestares Pleguezuelo

Esta es la XXXI Promoción de Monaita. En pocas semanas ya serán antiguas alumnas. De momento ... a centrarse en la Selectividad.



16 March at 18:04 via iPhone · Like · Comment · Share



Fatima Corpas Alcala and 2 others like this.



Irene Izquierdo jajajja olee!

16 March at 20:49 · Like

Write a comment...



Amparo Peralbo

Hola guapa!! Has visto a mi muñequita?? es una santa! me deja dormir hasta 5 horas por la noche y solo con el pecho! asi se recupera una de la cesárea en un pis pas! cuando me recupere te llamo pa haceros una visitilla! besito a mis niños!

12 March at 18:52 · Like · Comment



Maria Jose Nestares Pleguezuelo Me encanta tu niña. Disfrútala mucho, q se ponen grandes enseguida!!! Estoy con los niños recordando cosas tuyas. Preguntan q si eres la del pelo morado q le gustaba tanto Puca!!! Ja ja. Antonio si te recuerda perfectamente. Besos

13 March at 21:45 · Like

Write a comment...



Amparo Peralbo

Hola guapa!! Has visto a mi muñequita?? es una santa! me deja dormir hasta 5 horas por la noche y solo con el pecho! asi se recupera una de la cesárea en un pis pas! cuando me recupere te llamo pa haceros una visitilla! besito a mis niños!

Imagen 1: Captura de muro de usuario de Facebook (microrred nº4) donde se aprecia el uso diferentes figuras: metáforas, sinécdoque, hipérbole, elipsis, agramaticalidad, silencio, onomatopeya, insistencia.

4.2.2. Otras figuras destacadas

La sinécdoque es la siguiente figura más usada, recurso que aporta variedad al discurso haciendo que se entienda o bien por una cosa muchas otras (el todo por la parte, el género por la especie), o bien lo contrario. En este sentido también le aplicamos la doble perspectiva de uso que hemos destinado a la metáfora.

Prácticamente el resto de las diez figuras más usadas, esto es, insistencia, onomatopeya, elipsis, agramaticalidad, silencio, símbolo, hipérbaton, responde a un lenguaje contagiado por las características de la conversación oral y condicionado por el medio, es decir, caracterizado por la rapidez y la solvencia interpretativa de los participantes. Con respecto al resto de figuras: la antonimia, crasis, epanadiplosis, aliteración, polisíndeton, alegoría, alusión, antonomasia, calambur, Paráfrasis, silepsis, transcodificación y suspensión son las que solo se usan una vez en el conjunto de las 16 redes. Las demás figuras, también carecen de una representatividad importante.



Imagen 2: Captura de muro de usuario nº 9 que representa una conversación con figuras retóricas: metáfora, repetición, insistencia, agramaticalidad, onomatopeya.

4.3. DENSIDAD Y DIVERSIDAD DEL USO DE FIGURAS RETÓRICAS EN EL TOTAL DE LA MUESTRA

Para conocer la media de figura retórica por intervención (o densidad retórica) dividimos el número de uso total de figuras por el número de intervenciones de usuario. La diversidad retórica la hallamos dividiendo el número total de usos de figuras por el número de figuras diferentes. En este caso, cuanto más bajo resulte el cociente, mayor variedad de uso de figuras diferentes, y por tanto mayor será la diversidad.

Los datos hallados muestran los siguientes resultados:

La densidad es, en general alta, y sobresalen los perfiles que corresponden a usuarios más jóvenes. No obstante hay que señalar aquí que la menor densidad la encontremos en primer lugar en el usuario n.º 10 (y esto, tanto en el él como en la totalidad de su red, con 1,5 y 2 figuras por intervención, respectivamente), cuyo perfil corresponde a varón, de 16 años, estudiante de bachillerato. Este dato refuerza el hecho de que este factor no depende de la edad, y que, como hemos dicho, la densidad de uso de figuras retóricas en el discurso de los usuarios de Facebook es un factor común en todos los perfiles.

La densidad en el uso de figuras es muy similar en los cuatro perfiles (entre 2,6 y 2,8 figuras por intervención), correspondiendo el dato más elevado a los llamados *trend followers*, los usuarios más jóvenes, en nuestro caso con una media de edad de 18,7 años.

En cuanto a la diversidad, el índice mayor corresponde por igual a los perfiles 1 y 2, los de mayor edad, con una media en nuestro caso de 47,3 años.



Imagen 3. Ejemplo de diversidad retórica en una conversación de muro de la microrred nº 3: se emplea personificación, interrogación retórica, insistencia, elipsis y varias metáforas ("regalazo", "hacedor del tiempo", "gran jefe indio", "rollo").

MAYOR DENSIDAD EN EL USO DE FIGURAS EN CUANTO AL USUARIO			
1º	Usuario nº 6	4.6 figuras por intervención	mujer, 27, años, autónoma
2º	Usuario nº 11	4.4 figuras por intervención	mujer, 24, años, secretaria
3º	Usuario nº 9	4 figuras por intervención	hombre, 17 años, estudiante Bach.
MAYOR DENSIDAD EN EL USO DE FIGURAS EN CUANTO A LA RED			
1º	Usuario nº 11	3.5 en el total de su red	mujer, 24 años, secretaria
2º	Usuario nº 9	3.3 en el total de su red	hombre, 17 años, estudiante Bach.
3º	Usuario nº 1	3.1 en el total de su red	hombre, 72 años, policía secreto jubilado

Tabla 3. Mayor densidad en el uso de figuras retóricas en el total de la muestra. Fuente: elaboración propia



Imagen 4. Ejemplo de mayor densidad de figuras en un usuario de Facebook (usuario nº 6). En una intervención corta emplea metáfora, hipérbole, onomatopeya, insistencia, agramaticalidad, símbolo, elipsis, agramaticalidad.

MAYOR DIVERSIDAD DE FIGURAS EN CUANTO AL USUARIO			
1º	Usuario nº 2	1,2 en el total de su red	hombre, 47, técnico
2º	Usuario nº 5	1,4 en el total de su red	mujer, 43, dependienta
3º	Usuario nº 2	1,5 en el total de su red	hombre, 41, agricultor

MAYOR DIVERSIDAD DE FIGURAS EN CUANTO A LA RED			
1º	Usuario nº 3	3.5 en el total de su red	mujer, 67 años, maestra jubilada
2º	Usuario nº 2	3.3 en el total de su red	hombre, 41 años, agricultor
3º	Usuario nº 1	3.1 en el total de su red	hombre, 72, policía secreto jubilado

Tabla 4. Mayor diversidad en el uso de figuras retóricas en el total de la muestra.

Fuente: elaboración propia

5. CONCLUSIONES

La Retórica tiene una intensa presencia en la acción comunicativa que se genera en las redes sociales, donde también encontramos las categorías y los componentes retóricos fundamentales. Concebimos la Retórica como un fenómeno universal, no circunscrito a una cultura determinada. Si la Retórica forma parte de los elementos básicos de la cultura, si el discurso retórico es el discurso de la persuasión de cada momento y los procedimientos persuasivos se fundamentan sobre universales que trascienden espacio y tiempo, es posible hablar de una teoría general de la Retórica, que incluye las formas de comunicación emergentes y las que puedan surgir. Estos universales en los que se fundamentan los principios persuasivos hacen que se manifieste en cada sociedad con las características que les son propias, y lo hace conservando a lo largo de los siglos sus elementos rectores (estrategias, operaciones, desviaciones creativas del lenguaje). En el proceso de convergencia de estas dos realidades —Retórica y redes— se observan diferencias estructurales y formales de los elementos retóricos tal y como lo entendieron y describieron los oradores grecorromanos, con respecto a las matizaciones que los estudiosos de esta disciplina han añadido a lo largo de la historia de la Retórica; y más recientemente se han puntualizado las particularidades que estos elementos desarrollan en la red. La red actual y los distintos servicios de la Web 2.0, por sus peculiaridades comunicativas, suponen una potenciación del diálogo entre productores y receptores, con la consiguiente explicitación de algunas claves de la comunicación retórica. De esta forma ofrecen a esta vieja disciplina nuevas dimensiones para realizarse, con lo que podemos hablar de la Ciberretórica como la última evolución de la Retórica clásica pero que sigue manteniendo la proximidad a los principios y al sistema de la Retórica histórica. Por su parte, las redes sociales, como sistema comunicativo, ya son entes retóricos. Por tanto, las redes sociales *on line* y la Retórica clásica y su recepción por las posteriores generaciones nos muestran un claro y permanente entrelazamiento entre ambos escenarios.

En la descripción de los objetivos de nuestra investigación se planteaba el enfoque de estas plataformas como un nuevo espacio retórico en parangón con lo que suponía

el ágora en la antigüedad clásica. Con la salvedad de que la Red no es un espacio físico (Gamonal, 2004: 12) ambos espacios comparten algunas características esenciales: a) el ser un espacio público, abierto, donde acuden las diferentes clases sociales e interactúan entre sí a través de la palabra; b) su carácter social; y c) algunas restricciones en su acceso: a pesar de que ambos espacios se desarrollan en un contexto de democracia, la actividad en el ágora estaba vetada a mujeres y esclavos. También hoy día internet y los servicios de la web 2.0 cuentan con la llamada brecha digital que afecta a gran parte de la geografía actual.

El discurso de los usuarios de redes sociales está pleno de figuras retóricas. La densidad o frecuencia de uso de figuras retóricas en el discurso de los usuarios de Facebook es alta (2,7 figuras de media por intervención en el muro), es un factor común en todos los perfiles y no depende de la edad ni de la formación. Sin embargo, la diversidad o mayor variación de uso de tipos de figuras es más elevada en las redes de usuarios de edad más avanzada (mayores de 40).

Las figuras retóricas más frecuentes y comunes en el discurso de los usuarios de redes sociales son la metáfora, la insistencia, la sinécdoque, la onomatopeya, la elipsis y la agramaticalidad. La clara preeminencia de la metáfora, fruto más característico de la Retórica, confirma a las redes como espacio retórico y a esta figura como expresión típica del habla cotidiana. Esta doble concepción de la metáfora como recurso connatural del ser humano y como desvío ornamental del lenguaje —concepción que ya fue tratada por Aristóteles— nos lleva a concluir que la capacidad de pensar metafóricamente es nuestra manera más común de pensar. El resto de las figuras más usadas, esto es, insistencia, onomatopeya, elipsis, agramaticalidad, símbolo, silencio e hipérbaton, responde a un lenguaje contagiado por las características de la conversación oral y condicionado por el medio, es decir, caracterizado por la rapidez y por la solvencia interpretativa de los participantes. En términos generales, el empleo de figuras aporta expresividad, creatividad y profundidad a la comunicación.

El uso recurrente de la metáfora en nuestra comunicación actual, tal y como hemos demostrado en estas páginas, subraya la preeminencia que autores han otorgado a este tropo. Concretamente, en consonancia con Paul Ricoeur, observamos que en la comunicación del mundo en red, pleno de metáforas, hay un predominio del pathos: el usuario se mueve entre amigos. Y la redescrípción metafórica, afirma nuestro autor, rige, más bien, en el campo de los valores sensoriales, estéticos, axiológicos y relativos al pathos que hacen que el mundo resulte habitable (Ricoeur, 2000). Y también ponen en valor, una vez más, la presencia de la retórica en los medios de comunicación emergentes y por ende, las potencialidades que esta vieja disciplina desplegaba: construir el discurso de la verdad de un tiempo y un espacio determinados, el discurso de lo que era más útil

para una sociedad dada; por otro, ofrecer los mecanismos de un auténtico servicio de comunicación social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. (1970). *Investigaciones retóricas*. Buenos Aires: Tiempos Contemporáneos.
- BERLANGA, I. (2012). "Redes sociales on line. Nuevas ágoras de la democracia posmoderna". *Telos. Cuadernos de Comunicación e innovación* 92, 118-126. Madrid: Fundación Telefónica.
- BERLANGA, I. & MARTÍNEZ, E. (2010). "Ciberlenguaje y principios de retórica clásica. Redes sociales: el caso Facebook". *Enl@ce: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento* (Zulia: Universidad de Zulia) 7.2, 47-61.
- BERLANGA I. et al. (2013). "El usuario de redes sociales digitales como nuevo rétor del siglo XXI. Ethos, pathos y logos en Facebook". *Comunicar* 41 (también en <http://www.revistacomunicar.com/indice/articulo.php?numero=41-2013-12>).
- DE MARCHIS, G. (2005). "Retórica del videoarte. Estudio aplicado a la video-poesía". *Icono 14* (Madrid: Asociación Científica Icono 14) 5 (también en <http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/427>).
- DE SALAS, I. (2009). "La publicidad en las redes sociales". *Icono 14*, 15 (también en <http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/281>).
- ECO, U. (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.
- GARCÍA GARCÍA, F. (2000). "La publicidad en radio: imágenes de baja intensidad retórica". En *La publicidad en la radio*, VV.AA, 29-60. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- _____. (2007). "Una retórica de la publicidad: de la naturaleza inventiva a la verdad metafórica". *Pensar la publicidad: revista internacional de investigaciones publicitarias* (Madrid: Universidad Complutense) 2.1, 167-183 (también en: <http://revistas.ucm.es/index.php/PEPU/article/view/16547>).
- GAMONAL, R. (2004). "La Retórica en Internet". *Icono 14*, 3 (también en <http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/442>).
- _____. (2011). *Ethos, Pathos, Logos: Retórica y creatividad en el diseño gráfico*. (Tesis doctoral inédita). Madrid: Universidad Complutense.
- GRUPO μ (1997). *Retórica general*. Barcelona: Paidós.
- KENNEDY, G. A. (1991). *Aristotle, On Rhetoric*. Oxford: Oxford University Press.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (1980a). "Conceptual Metaphor in Everyday Language". *The Journal of Philosophy* 77.8, 453-486.
- _____. (1980b). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- LÓPEZ EIRE, A. (1995). *Los orígenes de la oratoria y la historiografía en la Grecia clásica*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

- MAZZARA, M. et al. (2012). *Social networks and collective intelligence: A return to the Agora*. Newcastle: Newcastle University (también en <http://www.cs.ncl.ac.uk/publications/trs/papers/1340.pdf>).
- MORTARA GARAVELLI, B. (2000). *Manuale di retorica*. Milano: Bompiani.
- MUÑOZ-TORRES, J. R. (2012). "Abuso de la metáfora y laxitud conceptual en comunicación". *Mediaciones Sociales. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación* 11, 3-26. DOI: http://dx.doi.org/10.5209/rev_MESO.2012.v11.41267.
- ONTSI (2011). *Estudio sobre el conocimiento y uso de las redes sociales en España* (<http://www.ontsi.red.es/ontsi/es/estudios-informes>).
- PUJANTE, D. (2003). *Manual de retórica*. Barcelona: Ariel.
- ____ (2011). "Teoría del discurso retórico aplicada a los nuevos lenguajes. El complejo predominio de la *elocutio*". *Revista Retor* (Buenos Aires: Asociación Argentina de Retórica) 5.2, 186-214 (también en http://www.revistaretor.org/retor0102_pujante.html).
- RICOEUR, P. (2000). "Narratividad, fenomenología y hermenéutica". *Anàlisi* (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona) 25, 189-207 (también en <http://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n25p189.pdf>).
- ____ (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Europa D. L.
- THE COCKTAIL ANALYSIS (2011). *Tercera oleada del observatorio de redes sociales* (<http://tcanalysis.com/blog/posts/publicamos-la-3%C2%AA-ola-del-observatorio-de-redes-sociales>).

Recibido el 20 de febrero de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

POÉTICA DEL ENIGMA EN “CORZO”, DE GONZALO HIDALGO BAYAL

*POETICS OF THE MISTERY IN “CORZO”,
BY GONZALO HIDALGO BAYAL*

Ana CALVO REVILLA

Universidad CEU San Pablo

crevilla.ihum@ceu.es

Resumen: En este artículo realizamos un estudio de “Corzo”, una de las piezas que conforma el volumen de relatos *Conversación*, de Gonzalo Hidalgo Bayal (2011). A partir de una de las claves que presiden el relato, el enigma en torno al personaje homónimo que lo vertebra, desvelamos la poética, que preside la trama y diégesis de la narración, configura su complejidad estructural y determina el tipo de lector que necesita.

Abstract: In this paper we present a study of “Corzo”, one of the works in the collection of stories entitled *Conversación*, by Gonzalo Hidalgo Bayal (2011). Through one the keys to the mystery of this story: the enigma surrounding its main character, a roebuck, we examine the poetry of the work which presides over the development of the plot and the narrative, sets the structural complexity of the work and determines its audience of readers.

Palabras clave: Gonzalo Hidalgo Bayal. “Corzo”. *Conversación*. Enigma. Laberinto, intertextualidad.

Key Words: Gonzalo Hidalgo Bayal. “Corzo”. *Conversación*. Mystery. Labyrinth. Intertextuality.

*Y seguimos tratando el problema de siempre: que todo lo que nos rodea es un enigma...
Seguimos sabiendo tan poco sobre nuestra propia naturaleza como en los días de la
tragedia griega.*

Juan Benet (Núñez, 1969: 4)

1. PRELIMINAR

La obra literaria de Gonzalo Hidalgo Bayal ha sido considerada por una parte de la crítica como una de las más sobresalientes en el panorama de la literatura española contemporánea (Landeró, 1994; Simón Viola, 1998, 2005, 2008: 56-60; 2010; Conte, 2004, 2006; Pozuelo Yvancos, 2006, 2008, 2010; Maramotti, 2009; Reig, 2009; Senabre, 2011; Valverde, 2011; Aparicio, 2011, 2013; Basanta, 2012; Calvo 2013a, 2013b, 2014; Hernández Mirón, 2013). La vastedad de su producción literaria, la riqueza y densidad intelectual de su imaginario, su complejidad y ambigüedad metafórica y el carácter lúdico de su prosa poética y polisémica precisan un lector culto y competente, que sea capaz de descodificar los signos textuales de su discurso, de desvelar los enigmas que suscita y de desentrañar el hermetismo y la pluralidad significativa que custodian su universo narrativo. Enraizado en el *continuum* de la tradición literaria e intelectual (Sartre, Camus, Faulkner, Kafka, etc.), el escritor extremeño alza una construcción, en la que expresión literaria y especulación filosófica van estrechamente entrelazadas. En su narrativa, abandonando la lógica propia del ensayo, transforma estéticamente, como hiciera Borges, las tesis filosóficas (el eterno retorno, la fatalidad del destino, el enigma de la condición humana, la frustración y fracaso vitales, etc.) en imágenes paradigmáticas. La singularidad de su imaginario, dotado de coherencia interna, temática y dialógica, se enriquece con las referencias intratextuales que invitan al descubrimiento de los ecos explícitos o implícitos, que enlazan unas obras literarias con otras, y con la recreación lúdico-lingüística que emprende a través de los palíndromos, los neologismos, los juegos de palabras, las elipsis, etc., unos rasgos que constituyen una invitación a realizar sucesivas relecturas.

Tras un poemario inicial, *Certidumbre de invierno* (1986), el escritor extremeño ha cultivado la narrativa y el ensayo. Junto a los ensayos [*Camino de Jotán. La razón narrativa de Sánchez Ferlosio* (1994), *Equidistancias* (1997a) y *El desierto de Takla Makan* (2007)] y a las novelas [*Misera fue, señora, la osadía* (1988), *El cerco oblicuo* (1993; 2005), *Campo de amapolas blancas* (1997b; 2008), *Amad a la dama* (2002), *Paradoja del interventor* (2004a), *El espíritu áspero* (2009) y *La sed de sal* (2013)] sobresale la escritura de relatos de hondo calado metafísico, en los que regresa a las cuestiones filosóficas que surcan el conjunto de su producción literaria, explora idénticas obsesiones y recrea con originalidad inusitada los temas universales de la condición humana, pues, como el escritor ha

afirmado refiriéndose a su maestro Sánchez Ferlosio, "a partir del primer fruto maduro, no hay evolución ni progresión, sino un deambular circular" (2007: 32). Con el volumen de relatos titulado *Conversación* (Tusquets, 2011)¹, cuyo proceso de redacción finalizó en 2008, el escritor extremeño, magistral orfebre del idioma, contribuye a la vigencia de un género literario, que había cultivado anteriormente con *La princesa y la muerte* (2001), publicado en la colección "La Gaveta", de Editora Regional de Extremadura, y con los dos relatos que conforman *Un artista del billar* (Alcancía, 2004b). Galardonado con los Premios Mario Vargas Llosa NH 2011 y Dulce Chacón 2013, y finalista en la IX edición del Setenil, *Conversación* está integrado por cinco piezas: "Kalé heméra", "Corzo", "Aquiles y la tortuga", "Monólogo del enemigo" y "Reparación", aunque nosotros detendremos nuestra atención en el segundo de ellos. Esta colección de relatos, que se presenta surcada por un permanente dialogismo (Rajoy, 2013), reúne los ingredientes que Horacio Quiroga reclamaba para el género: el final, la economía narrativa y la autarquía² (1970: 60-65; 65-69; 88-88; 92-96; 114-117; 135-138). En ellos el escritor extremeño no procede acumulativamente, sino que trabaja en verticalidad; recorta un fragmento de la realidad, condensa temática y formalmente el tiempo y el espacio de la acción y logra el efecto de explosión de que habla Cortázar en *Aspectos del cuento*, cuando considera que esta "máquina infalible destinada a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios" (Cortázar, 1969: 69-82) ha de proceder a la selección significativa de una imagen o acontecimiento y ha de ser capaz de proyectar la inteligencia hacia algo que va mucha más allá de la anécdota literaria contenida en el cuento.

La unidad de *Conversación* viene dada por la naturaleza cognoscitiva, ética y estética que comporta cada una de las narraciones y que enlaza con la cuestión planteada por Paul Ricoeur en *Soi-même comme un autre*: "¿cómo, en efecto, un sujeto de acción podría dar a su propia vida, considerada globalmente, una cualificación ética, si esta vida no fuera reunida, y cómo lo sería si no en forma de relato?" (Ricoeur, 1996: 160). La comprensión de la realidad por parte del sujeto pasa de manera ineludible por la relación dialéctica que establece con el entorno que le rodea, por la historia vivida, por el relato de la propia vida a los demás, pues el otro "[...] pertenece a la constitución íntima de su sentido" (Ricoeur, 1996: 365). La narrativa bayaliana custodia en su interior una propuesta ética: una teoría del sujeto y de la naturaleza dialógica de la condición humana, pues si el yo alcanza su alteridad en su relación con el otro, el sentido de un texto se devela a través

1 Citamos la obra por esta edición.

2 Nos referimos a algunos textos que aparecieron en diversas revistas, como *Babel* o *El Hogar*: "El manual del perfecto cuentista", *El Hogar*, 10 de abril de 1925; "Los trucos del perfecto cuentista" (1925), "Decálogo del perfecto cuentista" (1927), "La crisis del cuento nacional" (1928); "La retórica del cuento" (1928) y "Ante el tribunal" (1931).

del diálogo con el lector, de ahí que cada uno de los relatos que configuran *Conversación* lo interpele.

Siguiendo la tesis borgeana de que el cuento ha de reunir dos argumentos –uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantiene en secreto hasta el fin–, que intensifiquen el asombro y perplejidad del lector ante la bifurcación de la historia (1975: 167-169)– en “Corzo” Gonzalo Hidalgo Bayal trabaja dos lógicas narrativas antagónicas dentro de la trama y con virtuosismo entrecruza los acontecimientos que sostiene cada una de ellas al servicio de la historia que custodia el enigma de la narración y que es la clave del cuento (Piglia, 2000: 103-111).

2. EL RELATO COMO ENIGMA: “CORZO”

En este relato metafórico sobre el enigma de la condición humana, que participa de la fascinación del misterio y recupera el asombro esencial ante la realidad, el escritor regresa al territorio mítico de *El espíritu áspero* con la historia de unos forasteros que, guiados por el azar y para hacerse con una propiedad que un tío lejano, anónimo y desconocido, les ha legado en herencia, llegan a un territorio, asimismo desconocido, montuoso e inexpugnable, y poblado de malezas: “un ameno rincón en el corazón de Los Huranes” (26). Este paraje inhóspito, abrupto y escarpado, “lleno de bosque y abandonado de Dios y de los hombres” (25), es el escenario en que un narrador indeterminado en primera persona del plural evoca una historia trágica: la desventura de un personaje huraño y hosco, a quien no se sabe por qué llaman Corzo, que habita La Tebra. Aunque se conocen los motivos del viaje, la extrañeza acompaña al narrador cuando, tras salvar los trámites administrativos y burocráticos pertinentes (25), de clara inspiración kafkiana, contempla el territorio maldito, toma conciencia de las dificultades de acceso que ha de superar hasta llegar al edificio y observa la tipología fantasmagórica y enigmática de los personajes anónimos con los que se encuentra. Las vidas de estos seres de aspecto extraño, que parecen mantenerse al margen de las convenciones sociales –empleados de gasolineras, camareros de bares de carretera vacíos, “mujeres quemadas y esquivas con pañuelos oscuros en la cabeza, “hombres ennegrecidos que precedían a animales de carga” (27)–, transcurren en unos espacios apocalípticos, sin signos de civilización (carreteras no transitadas, caminos ciegos, sendas obstruidas, veredas truncadas) que, más que orientar al narrador, lo perturban con sus confusas indicaciones.

La ambigüedad, la vaguedad, la falta de precisión y el indeterminismo abarcan desde el inicio la configuración del espacio (no se conoce la génesis del nombre del terreno que figura así en el catastro) y tiempo narrativos (una mañana de julio). También el paradero de Corzo es desconocido: “¿Y dónde encontraríamos a ese Corzo?, preguntábamos a unos y a otros. Eso nadie lo sabe, respondían” (27). De esta manera, un hecho inicialmente

gozoso (la entrega de una herencia) se convierte en una maldición, sobre la que se despliega un trágico destino de inescrutable fatalidad, que sumerge al narrador en una situación de impotencia y amenaza incontrolables, de pérdida de toda seguridad y certeza: "Unos y otros conocían el lugar, al menos de oídas, y lo identificaban fácilmente, aunque traducían siempre el nombre de La Tebra a lenguaje llano. Sí, nos decían, donde Corzo" (27). El nombre de Tebra, que el *Corpus lexicográfico da lingua galega*, recoge con la acepción de *tinieblas, encierro y soledad*, es premonitorio del tono desasosegante de este relato laberíntico, donde un bosque oscuro y tenebroso custodia desde su nacimiento la vida de Corzo.

Además de la resistencia a individualizar a Corzo y de la imposibilidad de trazar unos puntos de referencia o límites geográficos, se ciernen sobre el narrador los efectos de una naturaleza que la civilización ha destruido y un destino tortuoso e insondable, que resquebraja con su opacidad el orden lógico y el mundo de las seguridades. El espacio advierte implícitamente al lector de la condición hermética del mundo en que se encuentra: "cada vez nos perdíamos más y nos adentrábamos en un laberinto inexpugnable" (27). Como en la benetiana *Volverás a Región* (Benson, 2004: 176), el lector aprecia la interrelación perfecta que se establece entre el espacio exterior e interior, entre la naturaleza y el proceso mental o psíquico que sigue a la percepción de este territorio hostil: "nos quedamos sin saber qué hacer, si seguir a pie o regresar y renunciar a la contemplación de nuestra propiedad" (27).

Paradójicamente, de todos los interlocutores que encuentran el primer día de su periplo, un hombre anónimo e inquietante, cuasi-profético, es quien los introduce entre la maleza por la que caminan desorientados y sin libertad: "No pasábamos por donde queríamos, sino por donde podíamos" (29). La genialidad de Hidalgo Bayal se despliega en la caracterización de este individuo que, metonímicamente, aparece revestido con las cualidades del homónimo animal, un mamífero rumiante y de pequeña cornamenta, solitario y de hábitos crepusculares que, con su color gris rojizo, busca camuflarse entre la vegetación en lugares deshabitados. Aislado del mundo y enraizado en un terreno inhabitable se muestra este profeta de viva mirada, de ostensible cojera y pocas palabras, a quien el narrador considera su "último samaritano" (27) y que se resiste a desvelar su identidad. No es casual el juego que establece el escritor al adoptar como referencia para el interlocutor a un personaje, cuya identidad se reserva, pues se le impone la necesidad de descubrir las implicaciones textuales para descodificar los mensajes que el relato contiene (Booth, 1974: 10-12; Leech & Short, 1981: 294). El enigmático personaje, que avanza por el mundo como una "fiera vencida" –guiño intertextual al mitológico león de los montes de Nemea, que fue derrotado por Heracles (Teócrito, *Idilios*, XXV)–, sin que se señale inicialmente la causa, reprocha el silencio con que los habitantes de la zona se refieren al solipsista y solitario Corzo: "como si hubiera algo imperdonable en lo que

decíamos o en lo que nos habían dicho, o tal vez en lo que no nos habían dicho" (28). Al gesto inescrutable se suman sus equívocas y ambiguas palabras, teñidas de resonancias bíblicas: "Sigan andando, dijo, porque si han de encontrarlo lo encontrarán y si no han de encontrarlo, por más que lo busquen, no lo encontrarán" (28). La ironía y parodia del pasaje bíblico, aunque entraña una invitación a que el narrador forastero siga el significado literal de la máxima, suscita la hilaridad del grupo, que se dispone a avanzar entre la aspereza forestal, entre abruptos y escarpados, en un ascenso geográfico que se transforma paradójica y paródicamente en un descenso por barrancos, pendientes y despeñaderos. Y con el descenso, la decisión de reconstruir algunas hipótesis interpretativas sobre los acontecimientos: "era como si no hubiera camino o como si el camino viniera determinado por la naturaleza" (29).

La naturaleza lúgubre en la que ingresa este narrador que abandona la civilización y se sumerge en la barbarie, como en la borgeana *Historia del guerrero y de la cautiva*, subraya la imagen del laberinto que despliega el escritor argentino en *Nueva refutación del tiempo* y enfatiza los componentes herméticos e irracionales del relato telúrico. Sobre esta opaca atmósfera, impregnada de misterio, que suscita suposiciones y conjeturas ["hacíamos conjeturas sobre el sentido de nuestros pasos y sobre nuestra forma de trazar círculos confusos e irregulares en torno a la heredad maldita de nuestro tío desconocido" (30)], gravita un sentimiento de angustia existencial, que presagia una visión escéptica y desolada de la condición humana. Este laberinto natural, dominado por una naturaleza hostil y por los restos de una civilización inexorablemente vencida, frustra los intentos de acceso del viajero, mina su esperanza y acrecienta su aislamiento y sensación de pérdida:

Solo entonces tuvimos conciencia de que nos habíamos perdido y de que a duras penas, y ni aun así, lograríamos llegar al campamento base, al coche, se entiende. De hecho, no llegamos. Dimos vueltas y más vueltas, recorrimos en sentido inverso el camino que creíamos haber recorrido previamente en dirección contraria, reconocimos nuestras huellas, oquedades de la espesura por las que habíamos cruzado antes, cepos de densidad tropical, pero no conseguimos salir del laberinto (30).

Mientras la noche con su enigma indescrutable torna confusos sus pensamientos y entorpece sus movimientos, el narrador rememora leyendas "con ventisca y oscuridad profunda y espíritus y alimañas" (31) hasta que, con la claridad del amanecer, atisba el viejo edificio, vuelve sus pasos hacia la tierra prometida, tan estrechamente ligada a Corzo, y lo sorprende con su repentina re-aparición el misterioso hombre de la tarde anterior: "Llevaba una cesta de mimbre en la mano. Y nos ofreció fruta. Hambrientos como estábamos, nos pareció un cuento oriental. Comimos higos y melocotones" (32), como

si de una reescritura de los cuentos de hadas se tratara. El bosque, espacio simbólico que ha permanecido ligado en el inconsciente colectivo (Jung, 1976: 105-107) y en la tradición literaria occidental –en los cuentos folclóricos y de hadas (*Caperucita Roja*, de Charles Perrault) y en las leyendas– a un espacio inhóspito y atemorizador, habitado por personajes fantásticos, por ogros, dragones (*Beowulf*) y elfos (mitología nórdica) y por seres sometidos a una fuerza mágica (*La leyenda of Sleepy Hollow*, de Washintong Irving o *El Gnomo*, de Bécquer), es el escenario de la naturaleza impenetrable, que anticipa especularmente la fuerza de la fatalidad [“En realidad nosotros llegamos allí sólo por casualidad, porque los caminos del azar son, como bien se sabe, tortuosos e inescrutables” (25)], la lucha contra un poder que lo devasta todo y la amenaza que procede del hombre (*El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad).

La parquedad verbal y gestual de este hombre que, con su invitación a no trasgredir ni los límites cívicos (enfatiza irónicamente la imprudencia de fumar mientras alude a la peligrosidad del fuego) ni geográficos (desaconseja acceder a una casa abandonada, en la que no entra nadie desde hace treinta años), tiñe de misterio y suspense la trama y convierte al narrador en un detective en busca de pruebas. Asimismo, la alusión del narrador a la locura de Corzo, sin resquebrajar las previsiones ni debilitar las seguridades causales procedentes de las leyes lógicas, incrementa el enigma:

Y entendimos que esa locura era una causa y una explicación. No quiere que nadie baje hasta la casa, añadió. Nunca permitiría a nadie entrar. Es una casa sagrada, dijo. Lo miramos con una incredulidad que no sólo no le pasó inadvertida sino que seguramente esperaba. Prueben, si quieren, dijo, inténtenlo. Permanecemos largo rato indecisos, repartiendo la mirada entre la cesta de fruta, la casa y el hombre, sopesando la enigmática gravedad del desafío (33).

1.1. LA INCERTIDUMBRE DEL NUMA BAYALIANO: LA EXPULSIÓN DEL BOSQUE EDÉNICO

Los protagonistas, guiados por el Virgilio enigmático que encuentran en su camino, descienden hasta un lugar lóbrego, inhóspito e inmensamente sombrío (34), que se halla sumido en un estado ruinoso. Llegan hasta la casa inhabitada, que se alza como la mansión tenebrosa del Hades homérico, una “casa sagrada” (33), impregnada de resonancias del bosque sagrado de Nemi, santuario dedicado al culto de Diana donde crecía la rama dorada, que era preciso obtener tras pelear con el sacerdote guardián del bosque, para poder proclamarse Rey, según cuenta el antropólogo James George Frazer en *The Golden Bough*. Ese lugar ideal y arcádico que, con sus trochas, veredas y árboles, se había convertido en el centro del universo de Corzo, se mantuvo durante once años

preservado del caos y revestido de los atributos del jardín bíblico. Acoplado al ritmo de la naturaleza, como refleja Henri David Thoreau en *Walden, la vida en los bosques*, Corzo se había instalado con su mujer y descendencia en ese entorno natural, tras recibir de su amo la misión de cuidarlo y protegerlo, de mantenerlo incólume en su estado prístino, como el pasaje veterotestamentario que el personaje enigmático rememora en su relato:

Aquí tuvo dos hijos, un hijo y una hija, que crecieron como pequeños animalillos, correteando por estas trochas, subiéndose a los árboles, llevando una vida silvestre y feliz, como en el paraíso terrenal, porque nada hay más parecido al paraíso terrenal que un bosque como este (36).

La naturaleza edénica sostuvo al Adán bayaliano en la esperanza, lo conservó cuerdo y le otorgó fuerzas para soportar las adversidades y penalidades de la vida. Sin embargo, la armonía lograda con el mítico paraje, inicialmente dispuesto para ser su cobijo y refugio, se quebró y se transformó de manera repentina en un *locus horribilis*. El azar, dueño y señor de estos terrenos, puso fin a todo buen propósito, pues “la buena ventura nunca es duradera” (36).

Corzo, el hijo de un hombre furtivo que tuvo que huir a otras tierras debido a un crimen y que regresó casado hacía cuarenta y dos años para trabajar para el dueño de La Tebra como guarda de estas “regiones profundas” (35) benetianas, fue expulsado de ellas hace treinta o cuarenta años, como el bíblico Adán. Un forastero, extranjero y de identidad enigmática, que también custodiaba un “pasado oscuro” (36) [“nunca se llegó a saber bien quién era el extranjero, ni siquiera si era realmente extranjero (aunque puede que sí, porque también el dueño tenía antecedentes extranjeros), o si tenía un pasado político o empresarial” (36)] y había atesorado una inmensa fortuna, irrumpió en el entorno con el anhelo de “desaparecer, perderse en algún lugar remoto” (36) y se interesó por la casa con una succulenta oferta y con la condición de no ver a nadie en los alrededores. Ante la negativa de Corzo a abandonar la casa, el bosque se convirtió en un mundo opresivo y agreste, que provocó la desaparición del comprador y la venganza del amo, que decidió, según cuenta el profético personaje, quemar el edénico paraje. Desde entonces Corzo nunca quiso salir de esta fatídica tierra inhabitable:

Y cuando advirtió que la mala fortuna o la maldad del amo o ambas cosas a un tiempo quisieron que la mujer y los hijos estuvieran dentro de la casa y murieran abrasados, entonces ya supo que nada hay más parecido al infierno que este bosque, dijo el hombre (38-39).

Dada su resistencia a dejarse ver, el aspecto de este mítico Numa benetiano, guarda forestal de Los Huranes³, es conocido a través de lo que otros cuentan: "que tiene cabellos largos y barba salvaje, como un náufrago en una isla desierta" (39). Este Robinson Crusoe que se alza, igual que el protagonista de Defoe, como metáfora de la desnudez humana ante la fuerza de una naturaleza que no se doblega y que amenaza con extinguirse ante la llegada de la civilización, se convierte en el defensor del *hortus conclusus*, que protege el recinto sagrado y prohíbe el acceso a intrusos y extraños. Del mismo modo que el cerco del bosque de Mantua, que custodia la "ciencia del guarda" en *Una leyenda: Numa* (Benet, 1978: 106) e impide el acceso a los principios de la razón, el cerco de La Tebra custodia el enigma de Corzo:

Si alguien, muy de tarde en tarde, se interna en el bosque, Corzo le sale al paso y, si pretende acercarse a la casa, Corzo se lo impide. Seguramente ahora nos están vigilando desde algún sitio, apostado como un cazador, porque siempre anda al acecho, no hace otra cosa que velar y vigilar, y, si intentáramos acercarnos a la casa, Corzo saldría para impedir la profanación de los sepulcros. Miramos en torno, no sin temor, preguntándonos detrás de qué matorrales se esconderían los ojos vigilantes y la infalible escopeta de Corzo, el fiero y sigiloso guardián de La Tebra. Naturalmente, no nos atrevimos a desafiarlo y optamos por regresar (39).

El desenlace del primer día de viaje es funesto. El narrador, presa en el laberinto, ha de abandonar el propósito inicial. Desposeído de todo heroísmo, ni logra la meta (la herencia prometida) ni resuelve los enigmas que el hombre que los condujo hacia los límites del bosque les plantea.

De manera semejante al Numa benetiano, que mata a toda persona que transgreda el precepto que impide el acceso a Mantua –son varios los personajes que lo intentan, como Arturo en *Un viaje de invierno* (1972), Caetano Corral en *Una meditación* (1990), Marré Gamallo en *Volverás a Región* (1991)– el Numa bayaliano se transforma en un personaje siniestro que, como el mítico Cancerbero, vigila con cautela la llegada de un enemigo que lo ataque y lo prive de su función cuasi-sacerdotal como guardián de La Tebra.

3 A este espacio se refirió el escritor en una conferencia que pronunció sobre su pueblo natal Higuera de Albalat: "Como todos los que se han alejado del paraíso, yo poseo una geografía particular del pueblo que desgrano en mitología histórica y literaria: sé, por ejemplo, dónde está el Calvario, el lugar de la crucifixión, el monte Tabor, el mapa del antiguo testamento; conozco el punto en el que don Quijote hizo penitencia abrupta, la casa del hidalgo de Lazarillo, la torre de Segismundo, el condado entero de Yoknapatawpha, el escondite de Numa a la entrada del bosque; incluso, detrás de una leve loma, hay una salida al mar por donde escapan todos los personajes que buscan la isla del tesoro o el corazón de las tinieblas. Definitivamente, Higuera de Albalat contenía el mundo y lo sigue conteniendo" (Hidalgo Bayal, s.d.).

“Corzo” nos sitúa ante un emplazamiento espacio-temporal que configura el sentido metafórico y enigmático del relato. Impregnado de ambigüedad connotativa y carente de correspondencias claras, el espacio ficcional está delineado de tal manera que se aleja de una lectura mimética y se proyecta con dimensión universal, oscilando entre dos polos opuestos: naturaleza edénica/bosque infernal dantesco. Confluyen en el relato dos cosmovisiones del mundo (bíblica y existencialista) y dos versiones de una misma historia. Si en la primera secuencia del relato, el viejo presenta a Corzo como víctima de la venganza de su amo; en la segunda secuencia, que abarca el segundo día, el ventero alude a su enigmático origen [“nadie sabe de dónde salió ni cómo llegó aquí ni cómo se enteró del trabajo que había, lo cierto es que apareció y se hizo con el puesto de guarda” (44)], a su matrimonio con una muchacha de quince años a la que había raptado y a su llegada a estas tierras –ahora es designada con juego lingüístico “La Hebra”–, huyendo de un “mal crimen” (45). El viejo del bar con sus especulaciones a través de un relato especular alude a la designación metonímica de Corzo:

Todavía hay quien piensa que lo llamamos Corzo por eso, por vivir en el bosque y por el pelo rojizo, pero lo cierto es que se llama realmente así, o eso dicen, que se apellida Corzo. El nombre no lo sé. No lo he sabido nunca. Y no creo que haya alguien que lo sepa. Siempre le han llamado Corzo, su misma mujer le llamaba Corzo y Corzo le he llamado yo también siempre que lo he visto, que debe de ir ya para siete años que no lo veo. [...] En el bosque todos eran Corzo, la mujer de Corzo, la hija de Corzo, el hijo de Corzo, o la Corza y los Corcinos. Yo me digo que no tuvieron nombre propio, porque no lo necesitaban, porque los animales viven sin nombres (45-46).

Fascinado por el bosque e intrincado en este paraje, Corzo se asemeja a algunos personajes que protagonizan los inquietantes cuentos de Horacio Quiroga, en los que el elemento amenazador no proviene de seres fantasmales ni de espectros sino de un irreparable cambio de circunstancias vitales: el abandono de las ciudades y la preferencia por el campo, que se pone de moda (47); la llegada de un individuo extranjero, posiblemente alemán, que decide vivir en la Hebra y ocupar la cabaña del guarda y la sentencia maldita e irónica del amo tras varios días de discusión: “Hale, ya ésta es, como dice el dicho” (50), que desencadena una maldición existencial. Tras ser expulsado del paraíso y privado de la soledad del recinto, exige, como el Minotauro, un sacrificio de sangre y provoca el misterioso fuego en la Tebra:

Corzo había decidido que si no era para él no era para nadie y había prendido fuego al edificio. Cómo lo hizo, nadie lo sabe. Cómo se produjo la desgracia, menos aún. Lo más probable es que la muchacha no compartiera la sinrazón de Corzo, que

intentara poner remedio a su locura, que tratara de apagar lo que Corzo iba quemando y encendiendo. Pudo ocurrir que Corzo aprovechara la ausencia de la mujer y de los hijos para quemar la casa y que cuando éstos acudieron quisieran apagar el fuego o salvar algunas de las pertenencias del interior. No podemos saber qué pasó ni cómo pasó. Si no puedo saber qué está pasando ahora mismo ahí dentro en el mesón, cómo voy a saber lo que ocurrió hace treinta años en la Hebra (50).

El relato se va tiñendo de algunos de los rasgos que configuran los cuentos de terror o del género gótico; además de la localización en el bosque sombrío y tenebroso, que actúa como marco de unas historias pasadas, protagonizadas por unos impenetrables personajes, dominados por la culpa o el anhelo de venganza, encontramos la aparición de cadáveres (de la mujer y de los hijos) y otros elementos escenográficos (aullidos, alaridos etc.), que contribuyen a la creación de un clima de suspense; etc. Corzo, homicida, tras sellar un pacto con el diablo, vaga por el bosque como un alma en pena o un cuerpo sin alma, bajo el peso del remordimiento por la muerte de su mujer e hijos, como el protagonista de *Melmoth, el errabundo*, de Charles Maturin, que emitía unos misteriosos ruidos, semejantes a los que profería Pan en el bosque o a los quejidos lastimeros que se escuchaban en la senda de la Tía Casca, que recrea Bécquer en la sexta carta literaria que escribe desde su retiro en el monasterio de Veruela:

Creo que Corzo es culpable de las muertes, pero no creo que lo hiciera a propio intento. La prueba es que aquella misma noche recorrió el bosque dando alaridos que se oían desde lejos, unos aullidos angustiosos y exaltados, de animal acorralado (51).

Ambas versiones remiten a la atracción del escritor extremeño por los espejos y laberintos, que cercan al lector, lo obligan a retroceder y alimentan su imaginación, pues anuncian, como señalan Chevalier y Gheerbrant, la presencia de algo precioso o sagrado, que conduce a un centro arcano e inaccesible, "hacia una suerte de santuario interior y oculto donde reside lo más misterioso de la persona humana" (1985: 621):

Estas cosas nunca acaban de saberse. Si muchas veces no se sabe ni lo que ocurre delante de uno mismo, cómo se va a saber lo que ocurre en otra parte, en sitios que uno ni siquiera conoce o de los que ni siquiera ha oído hablar (45).

"Corzo" constituye un texto misterioso, que se escapa al hallazgo de indicios de causalidad y lógica. La frustrada búsqueda de Corzo lo transforma en un personaje aún más oscuro, que se presenta, como Godot de Beckett, como una máscara sin rostro, cuya identidad remite a lo que otros han dicho o callan sobre él y sobre los motivos de sus

actos y el desarrollo de cada una de sus acciones. Mientras el relato evoca el profundo enigma que acompaña a Charlie Marlow en su remonte del río Congo en la novela de Conrad, propicia que el lector asista detectivescamente a desvelar las enigmáticas identidades que protagonizan el relato y a satisfacer la curiosidad intelectual que le procura el desenlace circular:

Dicen que el peso de su soledad y de su culpa es tan fuerte que a veces sale a los caminos y cuando encuentra a alguien lo conduce hasta las inmediaciones de la casa, sin dejarles acercarse y, para aplacar el dolor o para apagar el remordimiento, desde un sitio que ha preparado a propósito cuenta sin parar la historia de su desventura, una historia, dicen, en la que él es la víctima inocente de la maldad del dueño de la hebra, Tebra o como demonios se llame (52).

Magistralmente el escritor ha creado un ambiente que distorsiona la percepción lectora y suscita un clima de amenaza. La enrevesada topografía del bosque se transforma en cronotopo de la incertidumbre, en un escenario metonímico de la lucha del hombre contra la naturaleza adversa y en un espacio paradójico que desafía los mecanismos habituales de la representación, en suma, en un laberinto de significados. El lector acierta a entender que la decadencia del espacio es reflejo especular de las decisiones y acontecimientos oscuros que abaten al hombre, pues se escapan a todo intento de racionalidad.

Si, como señalara Borges, no es la explicación de lo inexplicable sino de lo confuso la tarea que afrontan los escritores de ficciones policiales (1974: 696), con la confusión desconcertante que introduce el misterio, narrador y lector han de afrontar el desafío intelectual con que Hidalgo Bayal enmaraña la trama. Como una sombra, las palabras y ademanes de este hombre que habita en la caverna se proyectan sobre el narrador, que no acierta a conocer la oscura y quebradiza realidad.

1.2. CIRCULARIDAD LABERÍNTICA DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA

Hidalgo Bayal, como Borges, propone en “Corzo” una imagen laberíntica de la realidad. El relato funciona como un laberinto o rompecabezas de estructura bímembre, construida de manera especular en torno a un acontecimiento, cuya naturaleza enigmática se va incrementando a medida que avanza el relato y se van delineando las sombras que lo invaden. Las dos secuencias o subdivisiones con numeración latina, que lo conforman y que constituyen la narración del viaje que los herederos emprenden, forman el anverso y el reverso de un viaje sin destino, de ida y vuelta. La circularidad

de la historia (regresan al punto de partida) quiebra la concepción lineal de la acción (propia del realismo) y subraya la condición de artificio y la autonomía textual de cada relato. Las dos alternativas en que se bifurca la realidad enfatizan el relativismo y evocan el juego de espejos y el jardín de senderos bifurcables borgeanos. El relato dentro del relato transgrede la línea de la temporalidad y de la lógica. Y desde el anverso y reverso de la realidad, como sostiene Jaime Alazraky en su interpretativa borgeana (1968), el escritor postula la cosmovisión caótica de una existencia, en la que impera la conciencia de pérdida, y retorna a las cuestiones que suscita su imaginario: la impenetrabilidad del universo, las perplejidades y los obstáculos del conocimiento, la imposibilidad de alcanzar un conocimiento fiable de la realidad, el absurdo, la identidad, etc.

Mientras la trama muestra una sucesión de historias, que no están entrelazadas por las leyes de la causalidad sino por la casualidad del azar y que no permiten ni al narrador ni al lector alcanzar una imagen final sino especular y circular, de la que no acierta a salir, no es otra la imagen laberíntica que deriva de los restantes componentes diegéticos y discursivos del relato: la tortuosa e intrincada inextricabilidad topográfica que enmaraña la geografía bayaliana; la sensación de confusión, pérdida y extravío que experimentan los personajes, obligados a regresar hasta los límites del bosque, "si es que puede fijarse una línea de separación, o una frontera, entre el bosque y el campo, sobre todo en aquel paraje abrupto" (39); la presencia de relatos dentro del relato con sus correspondientes versiones contradictorias de los enigmáticos sucesos; la configuración temporal del relato, impregnado de abundantes analepsis y prolepsis y la combinación de tipos de narrador dentro del relato. Nos encontramos, inicialmente, ante un narrador intradiegético (primera persona de un plural indeterminado) que, a la vez que narra su propia historia y participa en ella como protagonista (homodiegético), cuenta una historia, que actúa como marco en la que se sitúan los personajes, acciones y espacios que conforman el universo de la historia de Corzo (diégesis que asume un papel clave en la narración) y, al mismo tiempo, aporta la información que le proporcionan los restantes seres que se encuentran en su aventura hacia la Tebra. Entre estos personajes, hay narradores heterodiegéticos y extradiegéticos, que cuentan desde su perspectiva la historia de Corzo, de la que son actoralmente ajenos, como el anciano ventero, que presenta a otros personajes, como al "señor muy leído, que hasta sabe latín, una eminencia, que dice que Corzo es un alma en pena" (43) y que es, a su vez, un narrador metadieético, que filtra el discurso de la voz que se convierte en uno de los focos que vertebra el relato y que, a su vez, toma a su cargo la narración de otras historias, como los orígenes de la construcción de la casa del bosque hace doscientos o trescientos años por parte de un extranjero que se encerró allí. Un papel relevante desempeña el personaje mayor, de pelo rojizo y cojera ostensible, que el narrador encuentra en su camino y que, como personaje ajeno a la historia (inicialmente heterodiegético), emprende la narración de la

historia de Corzo; posteriormente, el lector descubre que es un narrador autodiegético, el protagonista enigmático de la historia que da título al relato, pues el segundo relato cumple la función de espejo. Laberínticos son, asimismo, el enfoque narrativo múltiple; los juegos de espejos y duplicidades (víctima / culpable; bosque edénico / bosque infernal, etc.); la oscilación entre el presente de la narración y el recuerdo de los hechos pasados, protagonizados por unos seres incapaces de hallar un sentido a la existencia, atrapados de manera obsesiva y repetitiva en la percepción de sí, para quienes la lógica causal de la historia se presenta como un enigma, que provoca una tensión y pugna típicamente benetianas; los vacíos de indeterminación, que ha de rellenar el lector, pues la estructura laberíntica alcanza, como veremos, a la dimensión receptora. En suma, la arquitectura laberíntica de “Corzo” se inserta plenamente en el imaginario bayaliano y refleja la dimensión mítica de su enmarañada cosmogonía, semejante a la que hallamos en Kafka, Borges o Benet.

Nos encontramos ante un relato experimental, circular y envolvente, lúdico y complejo, que provoca que tanto el narratorio interno como el externo vayan entrando en una espiral laberíntica, hasta desentrañar y penetrar en la médula de la trama. Con su estructura especular y una trama opresiva, que desemboca en el pesimismo y en el nihilismo, “Corzo” invita al lector a profundizar en las tinieblas del paraje y a plantearse unas preguntas para las que el relato no ofrece respuesta. Como propone Paolo Santarcangeli en *El libro de los laberintos* (2002), el laberinto bayaliano, como el del Minotauro, es una representación simbólica del misterio del mundo, que le permite al autor de *Conversación* explorar la condición ontológica de la condición humana: la expulsión del paraíso original, la incertidumbre que rodea la interpretación de la realidad, el peregrinaje del hombre entre miedos e inseguridades, la soledad y la derrota de toda existencia humana, la falta de libertad y el determinismo, etc.

En este relato tan logrado, denso y depurado, Hidalgo Bayal muestra que domina el arte de la narración breve:

En “Corzo”, donde el narrador toma la palabra en nombre de un grupo, la historia es un tejido de modalidades temáticas y novelescas distintas de corte truculento con las que el autor parece haber querido experimentar: hay una herencia misteriosa, un bosque impenetrable y amenazador -tanto como la misma indescifrable esencia de la historia-, una vieja casa escondida donde se produjo un incendio mortal, un personaje de extraña identidad, una sorpresa final (Senabre, 2011).

Como sostiene Ricardo Senabre (2011), son varias las modalidades narrativas que dan cuerpo al relato. Oscilan entre el cuento de hadas, las leyendas orientales, el relato de aventuras, fantástico, policíaco con una dosificada dosis de intriga y suspense, que

participa de los requisitos que debe reunir para Borges el cuento policial: la economía de personajes y de medios, la presencia del criminal desde el inicio del relato, el protagonismo del enigma y su solución sobre el acontecimiento y el pudor de la muerte mediante la proscripción de descripciones truculentas (1984: 133-140), etc. Aunque para Todorov solo se puede hablar de elementos fantásticos cuando hay acontecimientos sobrenaturales e incertidumbre por parte del lector (1970: 84) y en "Corzo" no hay espacio para lo maravilloso ni lo sobrenatural, sí existe una atmósfera velada e inquietante, que suscita con sus sinuosidades cierta angustia. La dificultad para reconstruir la identidad de Corzo y la lógica de los acontecimientos suscita vacilaciones y conjeturas, que proceden de la diversidad de incertidumbres y de la prolongación de las sombras y partes oscuras de la realidad. El lector comparte el desaliento con narrador, al sentir que "cada paso hacia adelante no hace sino alejarlo un poco más de aquellas desconocidas montañas", de las que habla Benet en *Volverás a Región* (1991 [1967]: 7).

El enigma de "Corzo" reside no solo en el tema y en su magistral tratamiento literario, sino en la tensión e intensidad que el escritor es capaz de desplegar a través de "le dévoilement suspendu de l'énigme" (Barthes, 1970: 32) y de su proverbial tono de su construcción narrativa, del ritmo lento y pausado de una prosa, que transcurre con una sucesión bimembre y trimembre de sintagmas ["camino ciego, sendas obstruidas, veredas trucas" (27), "pendientes agudas, tajantes, encubiertas" (31); "el café, el sosiego del lugar, la lentitud de la mañana, la policromía del sol y de la sombra en el suelo de pizarra" (41), "no había más airecillo que el de los pájaros y el de la brisa, una airecillo suave y agradable" (41), etc.], del exquisito cuidado del lenguaje, etc.

El enigma preside desde el inicio el dosificado relato, que no presenta epígrafes ni puntos y aparte. La reiteración y encadenamiento de las frases y la minuciosidad descriptiva, que evoca el estilo bernhardiano con su abominación de los signos de puntuación, presentan el relato como el flujo de conciencia de un narrador que emprende un peregrinar atormentado. Todo contribuye a la interiorización del enfoque narrativo, que deja de ser externo y descriptivo e invita a la reflexión interior. Las teorías que intentan aclarar lo sucedido se contradicen. Y brota la desconfianza ante la capacidad del hombre para captar racionalmente la realidad. El relato no disuelve el enigma y la incertidumbre persiste en el lector, que duda tanto de la realidad de los sucesos que se le cuentan como de la interpretación que ha de hacer de los mismos. La complejidad del enigma y las contradicciones entre las diversas interpretaciones que los sucesos reciben impiden que el lector pueda rehacer la lógica de la trama.

1.3 EL ENIGMA EN LA DESCODIFICACIÓN HERMENÉUTICA

“Corzo” es un relato complejo y abierto que plantea, como hiciera Benet, una concepción enigmática de la condición humana (Benson, 2004: 18). Su enmarañada arquitectura y su imaginario presentan una cosmovisión del mundo inescrutable y laberíntica, que se alza sobre la percepción lógica y racionalista de la realidad y transforma al lector en un querentólogo⁴ –seguimos el neologismo presente en *Misera fue, señora, la osadía* (1988)– que, al mismo tiempo que desconfía y sospecha de los personajes y de la información que proporcionan, procura retener cada detalle para desvelar la clave del misterio mientras descubre los artificios interpuestos por el autor para que anticipe el enigma.

En este relato, en el que Hidalgo Bayal muestra su excepcional talento narrativo, despliega una trama en la que se rompe el principio lógico de causalidad. Si el narrador se introduce en el misterio a través del enigmático personaje-interlocutor, Corzo, da entrada al lector en el tejido compositivo de relato, pues es no solo el temible guardián de las sombras de la casa del bosque que impide el acceso a los forasteros, sino también el Cancerbero del sentido último del relato. “Corzo” plantea un juego constante de ambigüedades y enigmas, que exige que el lector recomponga una trama que se le ofrece de manera discontinua, en la que caben, inicialmente, interpretaciones contradictorias sobre un mismo hecho. Siguiendo un estilo benetiano, los acontecimientos son presentados de manera fragmentaria y no se ofrece una perspectiva que permita contemplarlos por completo. La dificultad del narrador para adentrarse en el recinto sagrado es el correlato de la que siente el lector ante un relato lleno de ambigüedades y equívocos, que ofrece versiones fragmentadas y antagónicas de una misma realidad y que remite, como la narración benetiana, al autor implícito que proyecta en el relato sus presupuestos éticos y estéticos, en definitiva, su escepticismo cognoscitivo o “la incapacidad de este último para encontrar una verdad en el mundo real” (Carrera, 200: 28; Cabrera, 1983: 40). Persiste en el proceso de lectura la sensación de que hay algo que está fuera del alcance del pensamiento lógico y que se escapa a la inteligibilidad y al intento de comprensión por parte del lector.

Todos parecen invitados a prescindir de su racionalidad para desentrañar los enigmas que la realidad encierra, a abandonar toda pretensión de interpretación lógica y a aventurarse en una interpretación metafórica sobre la incapacidad de la razón para arbitrar una solución coherente acerca del destino del hombre. El lector se convierte

4 El escritor confiesa que siempre ha procurado “imaginar la posición del lector en el escenario de la lectura, esto es, en qué punto del escenario narrativo se sitúa el lector cuando lee una escena o un episodio de una novela, desde qué ubicación interna seguimos el relato (en el cine, por ejemplo, como espectador, siempre estoy tras la cámara)” (Hidalgo Bayal, 2012).

en un espejo que proyecta la imagen del narrador confuso, que asiste a la enigmática historia. Narrador y lector son realidades indisociables, las dos caras de una realidad que invita a postergar la interpretación racional de lo acontecido y a desacreditar el pensamiento lógico ante un mundo que se presenta absurdo e ininteligible y que da entrada al escepticismo intelectual y al existencialismo vital, pues, como ha subrayado Ángel Basanta, "comienza con una anécdota y acaba en la desolación o el absurdo" (2012).

El lector, atrapado por la trama, por las voces narrativas y por el juego lúdico que suscita el entramado laberíntico con sus enrevesados vericuetos, ha de iniciar un proceso de indagación y de búsqueda intelectual en las historias que se le cuentan y en el modo en que se le cuentan. Goza de la actitud intelectual de *desentrañar*, de la que habla Poe en su análisis de *Los crímenes de la Rue Morgue*:

Consigue satisfacción hasta de las más triviales ocupaciones que ponen en juego su talento. Se desvive por los enigmas, acertijos y jeroglíficos, y en cada una de las soluciones muestra un sentido de agudeza que parece al vulgo una penetración sobrenatural (1986: 89).

La brevedad y tensión del relato, su penetrante fuerza visual, la supresión de lo superfluo e innecesario van conduciendo al lector hacia un final que encierra "un orden cerrado, que evoca la idea de la esfera" (Cortázar, 1983)⁵. Como afirma Roland Barthes en *Le bruissement de la langue* (1984), el lector no debe sorprenderse si se ve obligado a detener la lectura a causa de la afluencia de ideas o asociaciones, derivadas también del tejido polifónico o de los ecos textuales que identifica (Rajoy, 2013).

Aunque se alcanza la unidad de efecto o impresión que propicia que el acto de lectura se realice de una sola vez para alcanzar sus efectos más profundos, como sostiene Poe en su ensayo "Hawthorne" (1973: 125-141), sin embargo, no le basta al lector una única lectura pues, dada la riqueza del relato, este requiere una concienzuda y enriquecedora relectura. Es en la relectura cuando el lector puede adquirir las claves necesarias para interpretar una materia narrativa compleja; solo entonces recobran relevancia las elipsis y ambigüedades, que desvelan los elementos ocultos e invitan a especular metafísica y literariamente: ¿Qué historia es la verdadera?

5 Como afirma Cortázar, forma parte del orden cerrado que reviste el cuento o de su forma esférica, cerrada y clausurada por límites exigentes e infranqueables, el hecho de que no hay nada en él que permita establecer una fisura: "[...] bastaría que una frase o una palabra se saliera de ese límite, para que en mi opinión el cuento se viniera abajo. Y he visto muchos cuentos venir abajo por eso, por destruirlo todo en el último momento, por ejemplo, con una tentativa de explicación de un misterio, cuando el misterio era más que suficiente en el cuento, cada uno podría encontrar allí su propia lectura, su propia interpretación. Hay gente que malogra cuentos, poniéndolos excesivamente explícitos, entonces la esfera se rompe, deja de ser el orden cerrado" (Cortázar, 1983).

Las posibilidades hermenéuticas que este enigmático relato, híbrido de cuento, especulación filosófica y aliento poético, suscita, invitan al lector a volver una y otra vez sobre el enigma de un texto, que se vuelve autorreflexivo y autorreferencial, que no remite solo al desvelamiento de los orígenes de la historia sino a sí mismo, a su condición artificial y densidad epistemológica. Las imágenes parecen perder parte de su capacidad de representación y conducen a la creación de asociaciones y analogías, que invitan a ir más allá del realismo discursivo de un relato especular que, al mismo tiempo que presenta un diseño laberíntico y hace alarde de su condición autoconsciente (Alter, 1975), narcisista (Hutcheon, 1980) o metaficcional (Waugh, 1984), invita semióticamente a descifrar su significado oculto y metafórico y a reflexionar sobre los sistemas de significación a través de la palabra. Con el desdoblamiento de las hipótesis y la multiplicidad de imágenes (el bosque, el cazador furtivo, la noche) se subraya el carácter ilusorio de la realidad y su carácter fantástico, que lleva al lector a plantearse los grandes interrogantes borgeanos: la capacidad humana para alcanzar los componentes inasibles de la realidad, la inseguridad de los límites del conocimiento humano, el descrédito de la lógica, etc.

Asimismo, la simbiosis entre el personaje con el entorno geográfico y entre la hostilidad de Corzo con su fuero interno esquivo subrayan el fracaso de todo intento humano de inmersión en una sociedad a la que se llega como intruso o forastero, de una manera semejante a la que formula Benson en su estudio sobre la obra benetiana *Volverás a Región*: “el fracaso de toda expedición foránea” (2004: 198). En este relato, como en el conjunto de la producción literaria bayaliana, el viaje no entraña solo un desplazamiento físico sino, fundamentalmente, la búsqueda de algo que se desconoce y que no se encuentra, eco quizá del *Nunca llegarás a nada*, de Juan Benet. Dada la indefinición e indeterminación de los espacios y tiempos, el viaje hacia lo desconocido se transforma en un vagabundeo errático, que se tiñe de tintes kafkianos. De esta manera, como ha puesto de relieve Dällenbach (1991: 80), se realza la inteligibilidad y densidad semántica de la obra, al tiempo que aumenta el placer intelectual del lector.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAZRAKY, J. (1968). *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos.
- ALTER, R. (1975). *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press.
- APARICIO NEVADO, F. (2011). “Gonzalo Hidalgo Bayal”. En *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (I)*, N. Noyaret (ed.), 219-241. Bern: Peter Lang.
- (2013). *El efecto M. Territorios narrativos de Gonzalo Hidalgo Bayal*. Jaraíz de la Vera: Ediciones La Rosa Blanca.
- BARTHES, R. (1970). *S/Z*. Paris: Seuil.

- (1975). *Roland Barthes, par lui même*. Paris: Seuil. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1978.
- (1984). *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 2009.
- BASANTA, Á. (2012). "2011: Buen año para la narrativa española en castellano". *Ínsula. In memoriam José Luis Cano (1911-1999)* 784. http://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA_784.html.
- BENET, J. (1961). *Nunca llegarás a nada*. Madrid: Alianza.
- (1967). *Volverás a Región*. Barcelona: Destino, 1991.
- (1972). *Un viaje de invierno*. Barcelona: La Gaya Ciencia.
- (1978). *Del pozo y del Numa. Un ensayo y una leyenda*. Barcelona: La Gaya Ciencia.
- (1990). *Una meditación*. Madrid: Alfaguara.
- BENSON, K. (2004). *Fenomenología del enigma. Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- BOOTH, W. (1974). *A Rhetoric of Irony*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BORGES, J. L. (1984). "La novela policial. Nacimiento, temas, autores (1963)". En *Borges, sus días y su tiempo*, M. E. Vázquez (ed.), 133-140. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- (1974). *Obras completas. 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- (1975). *Prólogos, con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero.
- CABRERA, V. (1983). *Juan Benet*. Boston: Twayne Publishers.
- CALVO REVILLA, A. (2013a). "Recreación narrativa de *El celoso extremeño: Amad a la dama*, de Gonzalo Hidalgo Bayal". *Anales cervantinos XLV*, 2, 217-240.
- (2013b). "Incertidumbres de un Ulises kafkiano en *Paradoja del interventor*". En *El efecto M. Territorios narrativos de Gonzalo Hidalgo Bayal*, F. Aparicio Nevado (ed.), 99-122. Jaraíz de la Vera: Ediciones La Rosa Blanca.
- (2014). "Ars amatoria bayaliana. Reescritura de las nínfulas en *Misera fue, señora, la osadía*". *Amaltea. Revista de Mitocrítica* 6, 53-81.
- CARRERA, M. (2009). "La imagen del laberinto en las novelas regionatas". *Amaltea. Revista de Mitocrítica* 1, 23-41.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1985). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- CONTE, R. (2004). "Crónica de la degradación". *El País*, 3 de julio.
- (2006). "Vivir es volver". *El País*, 15 de abril. http://elpais.com/diario/2006/04/15/babelia/1145058613_850215.html.
- CORTÁZAR, J. (1983). "La esfera de los cuentos". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 2. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero2/cortazar.htm>.
- DÄLLENBACH, L. (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor.
- FRAZER, J. G. (1890). *The Golden Bough. A study in magic and religion*. London: MacMillan.

- HERNÁNDEZ MIRÓN, J. L. (2013). "En ruta por la narrativa de Gonzalo Hidalgo Bayal: el autor y la obra". En *El efecto M. Territorios narrativos de Gonzalo Hidalgo Bayal*, F. Aparicio Nevado (ed.), 31-50. Jaraíz de la Vera: Ediciones La Rosa Blanca.
- HIDALGO BAYAL, G. (1988). *Misera fue, señora, la osadía*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.
- (1993). *El cerco oblicuo*. Madrid: Calambur, 2005.
- (1994). *Camino de Jotán (La razón narrativa de Ferlosio)*. Badajoz: Los Libros del Oeste.
- (1997a). *Equidistancias*. Badajoz: Del Oeste Ediciones.
- (1997b). *Campo de amapolas blancas*. Mérida: Editora Regional de Extremadura; Madrid: Tusquets, 2008.
- (2001). *La princesa y la muerte*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- (2002). *Amad a la dama*. Gijón: Llibros del Pexe.
- (2004a). *Paradoja del interventor*. Badajoz: Del Oeste Ediciones; Barcelona: Tusquets, 2006.
- (2004b). *Un artista del billar*. Plasencia: Alcancía.
- (2007). *El desierto de Takla Makán. Lecturas de Ferlosio*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- (2009). *El espíritu áspero*. Barcelona: Tusquets.
- (2011). *Conversación*. Barcelona: Tusquets.
- (2012). "Júbilo por un imprescindible: Gonzalo Hidalgo Bayal. Entrevista de Javier Morales Ortiz". *Blog de Jesús M. Santos*. <http://www.lagardeideas.com/letras/?p=522>.
- (2013). *La sed de sal*. Barcelona: Tusquets.
- (s.d.). "Higuera de Albalat" http://www.higueradealbalat.es/index.php?option=com_jdownloads&Itemid=83&view=finish&cid=25&catid=9.
- HUTCHEON, L. (1980). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo- Ontario: Wilfried Laurier University Press.
- JUNG, C. G. (1976). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt.
- LANDERO, L. (1994, 5 de marzo). "El cerco oblicuo, del laberinto al 30". *Babelia*, 11.
- LEECH, N. & SHORT, M. H. (1981). *A Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London and New York: Longman.
- MARAMOTTI, L. (2009). *Gonzalo Hidalgo Bayal nel panorama narrativo estremegno attuale*. Dissertation thesis. Alma Mater Studiorum Università di Bologna. Dottorato di Ricerca in Iberistica, 21 Ciclo.
- NÚÑEZ, A. (1969). "Encuentro con Juan Benet". *Ínsula* 269, 4.
- PIGLIA, R. (2000). "Tesis sobre el cuento. Los dos hilos: Análisis de las dos historias". En su obra, *Formas breves*, 103-111. Barcelona: Anagrama.
- POE, E. A. (1973). "Hawthorne". En *Ensayos y críticas*, J. Cortázar (ed.), 125-141. Madrid: Alianza.

- POZUELO YVANCOS, J. M. (2006). "Sin pasado, sin futuro" (*Paradoja del interventor*). *ABCD Las Artes y las Letras* 750, 16-17.
- (2008). "Cronopio desdichado y húmedo (*Campo de amapolas blancas*)". *ABCD Las Artes y las Letras* 859, 13.
- (2010). "Narrativa española 2009". *Ínsula* 761 http://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA_761.html.
- QUIROGA, H. (1970). *Obras inéditas y desconocidas: sobre literatura*. Montevideo: Arca.
- RAJOY FEIJOO, M.ª D. (2013). "El dialogismo en *Conversación* de Gonzalo Hidalgo Bayal". En *El efecto M. Territorios narrativos de Gonzalo Hidalgo Bayal*, F. Aparicio Nevado (ed.), 237-256. Jaraíz de la Vera: Ediciones La Rosa Blanca.
- REIG, R. (2009). "El Nabokov extremeño". *Blog de Rafael Reig*. http://www.hotelkafka.com/blogs/rafael_reig/2009/06/el-nabokov-extremeno/.
- RICOEUR, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil; (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.
- SANTARCANGELI, P. (2002). *El libro de los laberintos*. Madrid: Siruela.
- SENABRE, R. (2011). "Conversación". *El Cultural*, de septiembre. <http://www.elcultural.es/revista/letras/Conversacion/29675>.
- SIMÓN VIOLA, M. (1998). "La prosa de creación en Extremadura: de los narradores decimonónicos a los prosistas del cambio de siglo". *Revista de Estudios Extremeños* LIV, 21-63.
- (2005). "La narrativa extremeña en las últimas décadas (1982-2005)". *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes* XIII, 127-143.
- (2008). "Aproximación a la obra narrativa de Gonzalo Hidalgo Bayal". *Alborayque. Revista de la Biblioteca de Extremadura (Extremadura 1983-2008. Letras y Libros)* 2, 41-88.
- (2010). "Gonzalo Hidalgo Bayal". En su obra, *Literatura en Extremadura 1984-2009. II. Narrativa*, 205-230. Badajoz: Editora Regional de Extremadura / Del Oeste Ediciones.
- TEÓCRITO (1986). *Idilios*. Madrid: Gredos.
- TODOROV, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- VALVERDE, A. (2011). "Las razones de Gonzalo Hidalgo Bayal: *Conversación*". *Blog de Álvaro Valverde*. <http://mayora.blogspot.com.es/2011/08/la-razones-de-gonzalo-hidalgo-bayal.html>.
- WAUGH, P. (1984). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen.

Recibido el 26 de marzo de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

THE HOURS, DE STEPHEN DALDRY: TRAMAS Y TIEMPO NARRATIVO

THE HOURS, BY STEPHEN DALDRY: PLOTS AND NARRATIVE TIME

Marcos CÁNOVAS

Universidad de Vic – Universidad Central de Cataluña

mcanovas@uvic.cat

Resumen: La película *The Hours*, adaptación del libro del mismo título –que a su vez es una transposición de la novela *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf–, presenta una estructura narrativa caracterizada por la sucesión alternada de episodios que corresponden a tres tramas centrales (con una cuarta en el prólogo y epílogo). Las tramas centrales recrean sendos días en las vidas de tres mujeres. La cohesión narrativa se ve reforzada por la presencia de motivos comunes entre las tramas y el tratamiento del tiempo, el cual refleja la estructura de la narración y da prominencia a los ejes temáticos del film.

Abstract: The film *The Hours*, adapted from the book with the same title – which in turn is a transposition of the novel *Mrs. Dalloway*, by Virginia Woolf – has a narrative structure of alternating episodes that correspond to three main plots (together with a fourth plot in the prologue and epilogue). Each of the main plots reflect a day in the life of three women. Shared motifs among the plots and the treatment of time – which follows the narrative structure of the stories, giving additional prominence to the main themes of the film – create a strong sense of cohesion.

Palabras clave: *The Hours*. Stephen Daldry. Estructura narrativa. Tiempo narrativo. Trama.

Key Words: *The Hours*. Stephen Daldry. Narrative structure. Narrative time. Plot.

1. DEMRS.DALLOWAYATTHEHOURS:TRANSPOSICIÓN Y ADAPTACIÓN

La película *The Hours* (2002), dirigida por Stephen Daldry a partir de un guion de David Hare, es la adaptación de la novela del mismo título escrita por Michael Cunningham (1998). Este texto parte de una reflexión y reelaboración de la obra de Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* (1925; 2000) y de episodios biográficos de la propia escritora. La película aparece, así, como la adaptación de una recreación novelesca inspirada a su vez en *Mrs. Dalloway*.

Si nos situamos en la primera parte del proceso, es decir, el paso de *Mrs. Dalloway* a la novela *The Hours* (*The Hours*, es, por cierto, el título que utilizó Virginia Woolf de manera provisional para *Mrs. Dalloway* mientras escribía la obra), el producto de Cunningham entra en la categoría de las que Seymour Chatman ha llamado, tomando la terminología de Gérard Genette, “second-degree narratives”, es decir, “those bearing a more than passing resemblance to some original” (2005: 270). Y, entre las tipologías de estas narrativas de segundo grado, *The Hours* correspondería a una “serious transformation” o “transposition” (como *Ulysses* o *Doktor Faustus*, por ejemplo): en palabras de Chatman, “these are texts that do not continue the lives of the original characters, but rather use them as patterns for new characters whose experience is somehow parallel” (2005: 271). En concreto, con el trasfondo de *Mrs. Dalloway*, *The Hours* presenta sendos días de las vidas de tres mujeres que viven en épocas diferentes, de manera que cada una de las tres situaciones constituye una trama dentro de la novela (con conexiones con las otras dos tramas, como se verá). Así, el primer personaje es la propia Virginia Woolf (en 1923, cuando está escribiendo *Mrs. Dalloway*); el segundo, Laura Brown, ama de casa y lectora de *Mrs. Dalloway*¹, en un día de los años 50, y, el tercero, Clarissa Vaughan, trasunto, en los años 90, del personaje protagonista de la novela de Woolf, Clarissa Dalloway. Por lo tanto, *Mrs. Dalloway* proporciona combustible narrativo a la novela de Cunningham desde por lo menos tres perspectivas que se vinculan respectivamente a las tres tramas narrativas centrales que entran en juego en *The Hours*: 1) escritura de *Mrs. Dalloway*, 2) lectura de la obra, 3) recreación del personaje protagonista. Además, de estas tres tramas, como prólogo de la novela aparece la escena del suicidio de Virginia Woolf en 1941.

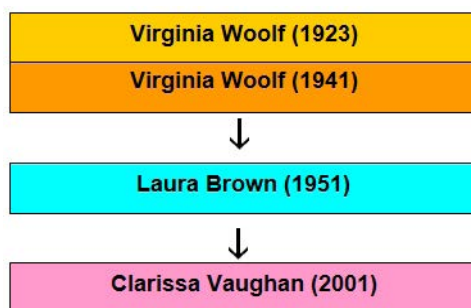
La crítica ha situado la novela de Cunningham en el ámbito de la posmodernidad; se considerarían características posmodernas el hecho de que la novela derive de otra (Chapman, 2005) o la aproximación a la identidad de los personajes: si *Mrs. Dalloway* está en la modernidad, porque Virginia Woolf construye un personaje central que da sentido a la novela, *The Hours* es posmoderna en la medida en que hay tres personajes

1 “Noi lettori leggiamo Cunningham che legge Woolf attraverso Laura Brown, in un infinito congegno di specchi che si rifrangono” (Ovarelli, 2003: 58).

de referencia, no uno, de manera que “moving among the Mrs. Dalloway, Mrs. Woolf and Mrs. Brown sections also means shuttling among three different constructions of the self and the fictional aesthetic implied in each” (Hardy, 2011). Por su parte, añadiendo la referencia a la implicación del lector en el diálogo entre los dos textos, Corrizato y Gorazzi señalan: “just as Postmodernism relied on intertextuality, reminding us that all texts are potentially plural and have no defined boundaries, Cunningham manipulates his novel establishing a two-way relationship between himself and Woolf, thus offering an overt dialogue between past and present that involves a third participant: the reader” (2014: 268).

A partir de ahí, cabe considerar la adaptación de la novela de Cunningham a la película a través del guion de David Hare. La crítica ha analizado el paso de la novela a la película y ha comparado lo que caracteriza a cada una. Así, en opinión de Schiff, “Cunningham’s novel of interiority, with its depiction of what it feels like to pass through the moments and hours of ordinary existence, is transformed into a story about women’s lives, entrapment, and the effort to maintain sanity against the threat of madness and suicide” (2012: 169).

En cualquier caso, la estructura narrativa de la película mantiene el mismo esquema que la novela: tres personajes cuyas historias se desarrollan en épocas diferentes (cuatro épocas, si se consideran los dos momentos de Virginia Woolf, aunque el episodio de 1941 tiene un carácter particular, porque actúa como prólogo, como se ha dicho y, en la película, además, también como epílogo):



A pesar de que haya tres historias centrales, la película constituye una única entidad narrativa (y también la novela, pero, a partir de ahora, una vez se ha establecido la vinculación con los precedentes literarios, el análisis que se presenta, si no se indica otra cosa, se centrará en la película)². Así pues, no se trata de tres tramas independientes

2 Aunque, ciertamente, una aproximación a la película no podrá prescindir de un enfoque que contemple los recursos del análisis multidisciplinar y tenga en cuenta el nivel semiótico textual (vinculado tanto al

que se suceden, sino que destaca la unidad estructural y temática: las tres historias conforman un discurso cohesionado. A partir de aquí, el objetivo de este trabajo es describir algunos de los patrones que fundamentan la unidad narrativa del filme, desde la perspectiva del montaje de las secuencias y los enfoques temporales de las tramas, y también considerando la relación que se establece entre los elementos de contenido visuales y verbales.

2. INTERCALACIÓN DE EPISODIOS

La intercalación sucesiva de episodios, es decir, la mezcla de las tramas, constituye, de hecho, un primer elemento que potencia la unidad estructural de la narración cinematográfica. El comienzo de la película marca la pauta y, después de la escena del suicidio de Virginia Woolf, se presenta una secuencia de episodios, correspondientes a cada una de las tres tramas centrales, con cambios rápidos entre ellos (al mismo tiempo que se presentan los títulos de crédito iniciales): el procedimiento de alternancia de tramas que regirá toda la película se presenta aquí de manera condensada, con saltos frecuentes. Ello pone a la audiencia ante las pautas narrativas del film, que se aprehenden a partir de aquí y se aplican en lo sucesivo para descodificar satisfactoriamente el mensaje. De hecho, esta sucesión de escenas que se despliega con los títulos de crédito tiene una función parecida a la de las oberturas operísticas, que sirven para situar al espectador en las claves de la obra incorporando motivos recurrentes o prefigurando lo que vendrá después. Así, de entrada, los tres personajes femeninos –interpretados por Nicole Kidman (Virginia Woolf), Julianne Moore (Laura Brown) y Meryl Streep (Clarissa Vaughan)– aparecen en acciones cotidianas después de despertarse por la mañana (significativamente, sin embargo, las primeras imágenes no son las suyas, sino las de sus parejas –Leonard, de Virginia; Dan, de Laura, y Sally, de Clarissa–, que están despiertas mientras ellas duermen): las tres mujeres están tendidas en la cama al despertar, se levantan, se lavan, se peinan; después de todo esto, aparece un jarrón con flores en cada una de las tres tramas.

propio film como a las novelas que están en la base), además del propiamente audiovisual (*vid.* Corrizato y Gorazzi, 2014).



Nicole Kidman / Virginia Woolf



Meryl Streep / Clarissa Vaughan



Julianne Moore / Laura Brown

El espectador ya sabe que hay una coincidencia en la hora de las escenas y también en la acción y, de hecho, ya se hace evidente el punto de partida de lo que vendrá después y también la conexión y el paralelo entre las historias; en realidad, toda la película será una extensión y amplificación de esa rápida sucesión de escenas; cada una de las tramas refleja un día en la vida de una mujer y este día condensa toda su existencia: volveremos sobre ello un poco más adelante. En cualquier caso, hay que insistir en que no se trata de tramas aisladas, sino que la estrecha interconexión entre ellas sustenta con solidez la unidad estructural de la película. Como señala Kostkowska (2009: 141), “as Stephen Daldry comments, an effort was made from the very beginning to reassure the viewer that the three stories would be connected (*Director's Commentary*). The movie is truly an ecosystem, providing consistent parallels between each plot's settings”.

Si representamos gráficamente la secuencia de los episodios iniciales que van apareciendo en paralelo a los títulos de crédito (Virginia Woolf, Laura Brown, Clarissa Vaughan), el resultado queda reflejado en el diagrama siguiente (se indica el tiempo que dura cada fragmento):

VW 41	2' 45"
LB	1' 05"
VW 23	1' 05"
CV	1'03"
LB	5"
VW 23	4"
CV	18"
VW 23	6"
CV	5"
VW 23	18"
CV	3"
LB	23"
CV	2"
LB	2"
CV	3"
VW 23	6"
LB	3"
VW 23	4"
CV	8"
LB	3"
VW 23	2' 09"
LB	6"
CV	4"
VW 23	25"

La última escena de esta serie es la que sigue a los títulos de crédito. A partir de ahí, las escenas correspondientes a cada una de las tramas serán, en general, más largas (con excepciones, como se verá). Pero la estructura seguirá siendo la misma: la película está montada con una intercalación de secuencias correspondientes a cada una de las tramas narrativas. Por su parte, como se ha apuntado, la escena del suicidio de Virginia Woolf, en 1941, sirve para abrir y cerrar la película. Esta escena contiene dos acciones: la del suicidio como tal y, en forma de *flashbacks*, saltos hacia el momento de la escritura de la carta de

despedida de Virginia Woolf a su marido, Leonard. Además de enmarcar las tres tramas centrales, el episodio sitúa la pulsión de muerte en el trasfondo temático de la película.

Después de la tercera escena larga de la película, la primera de Clarissa, también se da una rápida transición de escenas y tramas; de manera muy significativa, la escritura y la voz de Virginia Woolf está en las tres escenas recitando un fragmento de texto que resulta clave, tanto con respecto a la escritura de *Mrs. Dalloway* como en las tres historias de la película, a las que la voz se superpone y da unidad: "a woman's whole day, a single day, just one day and in that day her whole life". De esto tratan las tramas; de esto trata la película.

La estructura narrativa de la película coincide en general con la de la novela, aunque hay algunas diferencias que se pueden explicar por el aprovechamiento de los recursos específicos del lenguaje cinematográfico. En la novela no aparecen momentos de sucesión rápida entre escenas de las diferentes tramas, lo que hay en todo el texto son capítulos de cierta extensión que en la película se corresponden en general con las escenas posteriores a los títulos de crédito, con algunas modificaciones respecto al libro: cambios de orden (el libro se abre con un capítulo sobre Clarissa que pasa al tercer lugar en la película), unión de capítulos (el segundo y tercero de los dedicados a Virginia Woolf), omisión de otros (el encuentro de Sally con Oliver y Walter) y, sobre todo, como se señalaba, la intercalación rápida de escenas al comienzo, pero también en otros lugares. Además, la película se cierra con una vuelta a la escena inicial del suicidio de Virginia Woolf, a diferencia del libro, que no tiene este epílogo.

En todo caso, y como mecanismo fundamental en la construcción de la película, constantemente encontramos el contraste y diálogo entre los elementos individualizadores de cada una de las tramas (empezando por la construcción de tres identidades diferentes, tal como se comentaba arriba) y aquellos elementos que dotan de unidad global al relato. Así, en lo que respecta a la individualización de las tramas, hay que señalar una tendencia a los colores suaves y más bien claros en las tramas de Laura Brown y en la de Clarissa Vaughan (aunque diferenciados: ocreos en el primer caso y blancos en el segundo), y a colores más fuertes, tirando a oscuros en algún momento, en el caso de la de Virginia Woolf (así, los marrones de los interiores o los verdes y azules del exterior en la trama central, mientras que en la trama del suicidio destaca el azul verdoso y muy oscuro del agua del río). De esta manera, las tres tramas (así como los dos momentos de la historia de Virginia Woolf) quedan caracterizadas por sendas gamas cromáticas que destacan.

Una vez marcada la individualización de las tramas (personajes diferentes, épocas diferentes, peculiaridades narrativas de cada una de las historias, gamas cromáticas particulares), continuaremos profundizando en los aspectos que fomentan las conexiones entre estas tramas y la unidad estructural de la película: como se verá, aun

partiendo de una posible y quizás en un primer momento aparente dispersión –fruto de la descripción de los elementos particulares–, el efecto estético de la unidad global que se deriva del conjunto acaba siendo incontestable.

3. IDENTIFICACIÓN ENTRE ELEMENTOS DE LAS TRAMAS NARRATIVAS. NIVELES DE MÍMESIS EN LA FICCIÓN

A la intercalación de fragmentos de las tramas se le añade la presencia de elementos comunes que aparecen en más de una línea argumental. Este es un factor importante en la cohesión de la película. Un eje central de esta conexión entre los episodios resulta ser, como se ha apuntado, la novela de Virginia Woolf *Mrs. Dalloway*. Paralelamente, los personajes son también elementos de conexión entre las tramas. Así, el Richard de 2001 (interpretado por Ed Harris) aparece también en la trama de 1951, pero siendo un niño (Richie); también Laura, protagonista de la trama de 1951, tiene un papel en la de 2001. Por lo tanto, los personajes y la novela *Mrs. Dalloway* configuran la base del juego –que sustenta la ficción de la película– entre diversos niveles de representación de la realidad.

Un primer nivel es el de la ficción basada en hechos reales, es decir, la vida de Virginia Woolf y el proceso de escritura de la novela *Mrs. Dalloway*. Un segundo nivel es el de la ficción que recrea el mundo real, pero con un núcleo narrativo que no reproduce acontecimientos y personajes existentes: las tramas de Laura Brown y Clarissa Vaughan. Y, recuperando lo que se ha señalado más arriba, aún se puede considerar un tercer nivel, el de la ficción de la novela *Mrs. Dalloway*, que conecta las tres tramas centrales. En la de 1923, Virginia Woolf está escribiendo precisamente esta obra: la novela aparece como objeto que forma parte de la mimesis de una realidad. El libro vuelve a estar presente, en este caso como novela ya publicada, en la narración de 1951, cuando Laura la lee. Finalmente, Clarissa, como personaje y en su trayectoria, tiene reminiscencias de la propia *Mrs. Dalloway* –como le recuerda su amigo Richard–. Como no podía ser de otra manera a partir de los parámetros que se apuntan, la relación de intertextualidad es constante y se da de maneras diversas: por ejemplo, en la primera trama, Virginia Woolf escribe y simultáneamente pronuncia en voz alta la primera frase del libro, “Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself”; Laura, en la segunda trama, en cierto momento abre un ejemplar de la novela y lee esta misma frase; por otra parte, ya en la tercera trama, lo primero que dice Clarissa en la película es: “Sally, I think I’ll buy the flowers myself”³.

3 Sobre la función de esta frase en la construcción narrativa de la película, Born, Frankel y Thygesen apuntan: “With a single sentence we are in medias res: in Edwardian England in the 1920s, when the book is written; in optimistic and utopian America in the 1950s, when the book is read; and finally in late modern New York in the new millenium, when the book is enacted” (2006: 121-122).

4. LA MUERTE Y LOS PERSONAJES

La sombra de la muerte (recordemos el prólogo y el epílogo, con el suicidio de Virginia Woolf) determina la caracterización de algunos de los personajes centrales y la relación entre todos ellos. Virginia Woolf, Laura Brown y Richard están poderosamente atraídos por la muerte y, de hecho, la primera y el tercero acabarán suicidándose⁴. Laura está a punto de suicidarse, pero, en su caso, y a diferencia de los otros, que no pueden cambiar las circunstancias que les llevan a la decisión de quitarse la vida (en ambos casos, la enfermedad y el temor a sus consecuencias), ella sí puede cambiar las circunstancias: deja su vida y su familia y se marcha a otro lugar.

Estos tres personajes tienen en común que viven para contentar a los otros, como expresan o dejan ver con toda claridad; esto los mantiene provisionalmente vivos, aunque también puede ser una parte de lo que los mata. Virginia Woolf debe responder al estímulo de su marido, Leonard. Laura sabe que se espera de ella que sea esposa y madre. Richard vive por Clarissa.

En cambio, el propio Leonard, Richard cuando era niño –hijo de Laura–, Dan o Clarissa/Mrs. Dalloway viven con el deseo de sostener a aquellos a quienes quieren hacer vivir. El hecho, en resumen, es que la tensión entre la pulsión destructiva de unos y los deseos de los demás se convierte en insostenible y conduce a rupturas inevitables que se convierten en fugas, en forma de suicidio y muerte (Virginia Woolf y Richard) o huida en el espacio (Laura).

5. MOTIVOS COMUNES Y TRANSICIONES ENTRE LOS EPISODIOS

La estructura paralela de los episodios centrales, reforzada por los patrones que marcan la caracterización de los personajes –patrones que, como hemos visto, se pueden extrapolar de una narración a otra–, queda igualmente destacada por una multitud de motivos comunes entre las tramas. Se han comentado más arriba, como ejemplo que sustenta desde el comienzo la estructura narrativa, los saltos entre los episodios de las tres mujeres al comienzo del día, en paralelo a los títulos de crédito. Aparte de este caso, los motivos comunes que tienen algún papel en dos o tres de las tramas son numerosos; siguen algunas muestras.

Ya se ha observado la referencia a la intención de comprar las flores, que es la primera frase de *Mrs. Dalloway* y que, por procedimientos diversos, se traslada a tres lugares de

4 Los aspectos psicológicos de *The Hours* han recibido la atención de diversos estudios. Por ejemplo, en Moraes *et al.* (2006) se analizan, desde un punto de vista psiquiátrico, las tendencias depresivas de los personajes de la película.

la película; empezando por ahí, el texto de la novela tiene una presencia constante en el filme, siguiendo el esquema del episodio de las flores: como se señalaba, Virginia Woolf escribe el texto, Laura Brown lo lee y Clarissa recoge reminiscencias del personaje. El suicidio, del que se ha hablado como reflejo de la pulsión de muerte de los personajes, es igualmente un motivo temático que se reitera en el trasfondo de las historias. Y también hay elementos que tienen una presencia en puntos específicos de los relatos. Por ejemplo, los besos; los besos entre mujeres de Laura y su vecina, Kitty; el beso de Virginia Woolf a su hermana Vanessa; el beso entre Clarissa y Sally, y también el beso, ya no entre mujeres y que no se ve pero que se menciona, entre Clarissa y Richard, años antes⁵. O la comida que se tira o rechaza: Virginia Woolf no quiere comer, Laura tira a la basura una tarta, Clarissa lanza los cangrejos que tenía preparados para la fiesta de Richard; la comida aquí aparece como símbolo de vida (y no se acepta).

Las transiciones entre los episodios pueden igualmente establecer contactos entre los elementos. Por ejemplo, en una escena Clarissa enciende el horno de su casa y, a la siguiente, Laura saca una tarta de su propio horno; igualmente, la escena en la que Virginia Woolf queda con la cara en el suelo, mirando un pájaro muerto, va seguida de la cara de Laura en la cama, sobre una almohada.

Mención aparte merece la escena del sueño de Laura Brown, en el que la propia Laura se ve anegada mientras duerme. Esta escena, que no aparece en la novela, tiene un carácter central en la película. Laura está en un hotel, aparentemente decidida a suicidarse. Paralelamente, se introducen escenas de Virginia Woolf en las que cambia su plan con respecto al personaje protagonista de Mrs. Dalloway y decide que no morirá en la novela, sino que lo hará otro personaje en su lugar (Septimus). Al lado, el sueño de Laura da lugar a la escena surrealista, tomada en un plano cenital, en la que se la ve tendida en la cama (otras escenas de la película habían anticipado esta imagen de Laura tumbada en una cama y vista desde arriba, como la del despertar de Laura al comienzo, lo que refuerza su carácter esencial) y anegada por las aguas que recuerdan las del río Ouse, donde se ahogó Virginia Woolf, tal como se habían visto al principio de la película.

5 Trasunto todos ellos del beso de Clarissa a Sally Seton en *Mrs. Dalloway*; desde esta perspectiva, Corrizato y Gorazzi realizan un detallado análisis del papel de los besos como ejemplo más destacado de los elementos pragmáticos de *Mrs. Dalloway* que se adaptan y resuenan en las diversas tramas de la novela y la película (2014: 269-270). Por su parte, Patteson (2003:124) comenta: "it is the underlying meaning of these moments of contact that is most important. The kisses portray, above all, the impulse to seize, hold onto, and drink deeply of the vitality of others' lives". Haffey sitúa los besos de *Mrs. Dalloway* y *The Hours* en el contexto homosexual como algo opuesto al mundo convencional que se abre a partir del beso heterosexual, puesto que la relación homosexual no tiene un guion prefijado: "Moments can allow characters to fully occupy an instant in which the future is open and not yet decided. In these queer moments, the very functioning of time towards a necessary conclusion is questioned" (2010: 159). De hecho, la atención por las escenas de los besos se refleja ya en las primeras críticas de la película (por ejemplo, en Holden, 2002).



El sueño de Laura Brown en la habitación del hotel

El avatar narrativo de Laura Brown en la película coincide aquí con el de Clarissa Dalloway en la novela de Virginia Woolf: contra lo que parecía prever la trama, no será Laura la que se suicide, sino otro personaje, como se verá más adelante en la película.

Finalmente, la banda sonora de Philip Glass, compartida por todas las tramas, refuerza la unidad global: como señaló la crítica de la película aparecida en el *New York Times* (Holden 2002), “Mr. Glass’s surging minimalist score, with its air of cosmic abstraction, serves as ideal connective tissue for a film that breaks down temporal barriers”. Gelinski (2010: 128) apunta que la música refuerza la conexión inconsciente entre las tres historias y, además, “enfatisa a cronologia regular, ou seja, a relação das horas na vida das personagens”⁶.

6. TRATAMIENTO DEL TIEMPO Y NARRATIVIDAD: PERSPECTIVAS

En la película se integran diversas perspectivas temporales. El episodio del suicidio, que enmarca las tramas centrales, se desarrolla en un período corto de tiempo (no hay referencias temporales definidas, pero probablemente dura poco más de una hora, contando el tiempo de escribir la carta de despedida, ir hasta el río y entrar en el agua, al mismo tiempo que Leonard lee la carta); aquí, como se ha dicho, el camino de Virginia Woolf hacia el río alterna con *flashbacks* de la escritura de la carta y con escenas, se supone que en este caso simultáneas, de la lectura de esta carta por parte de Leonard.

6 Sobre la banda sonora de Philip Glass, *vid.* Crisp y Hillman (2010).

Por otro lado, cada una de las tres narraciones centrales recoge un día en la vida de una mujer; si se toman aisladamente, el desarrollo es lineal en todos los casos, sin roturas diacrónicas ni saltos atrás. Las tramas, consideradas globalmente, abarcan un periodo de 78 años, y esta podría ser una primera aproximación al tiempo narrativo, la de las historias situadas en épocas diferentes y que se desarrollan aproximadamente a lo largo de un día (1921), una hora (1941), un día (1951) y un día (2001).

Sin embargo, estas historias no aparecen de forma aislada y secuenciadas una tras otra, sino que, como se ha analizado, las tramas centrales se mezclan y dan lugar a un armazón cohesionado. Como consecuencia de esta estructura en principio doble (tramas sueltas frente a unidad global, dispersión frente a cohesión), el tiempo se presenta desde dos perspectivas que coexisten: la perspectiva lineal de las tramas aisladas y la perspectiva, totalmente diferente y que finalmente destaca y triunfa, del entramado que constituye la serie de episodios alternos que conforman el montaje de la película. En este último caso no hay un eje temporal central, sino que aparecen al mismo nivel los ejes respectivos de cada una de las tramas: las narraciones se sitúan intercaladas y con saltos temporales relativos entre ellas (*flashbacks* o *flashforwards*), según la posición que consideremos. Así, la falta de un eje temporal único se puede poner en paralelo con la ausencia de un personaje central: de la misma manera que no hay un yo vertebrando la narración, sino tres, tampoco hay una línea de tiempo, sino tres (o cuatro, aunque las centrales son tres), que dialogan entre sí.

Pero aún es posible ir más allá en la complejidad temática y temporal de la obra, porque en este entramado global todavía cabe considerar dos bloques añadidos: el que se vincula a Virginia Woolf por una parte y, por otra, el que determinan las tramas de Laura Brown y Clarissa Vaughan. Esto es así desde dos perspectivas. Desde una primera perspectiva, la realidad a que remiten los episodios de Virginia Woolf es "real", es decir, se basa en datos biográficos de una persona que existió, mientras que las realidades de Laura Brown y Clarissa Vaughan son totalmente ficticias (además, en los dos casos se trata de una ficción que tiene sentido considerando parámetros intertextuales, es decir, a partir de una obra previa, la novela *Mrs. Dalloway*). Y, desde una segunda perspectiva, se produce la misma confluencia de tramas dos a dos: Virginia Woolf aparece como personaje en dos épocas de su vida; por otra parte, los personajes de Laura Brown y Richard están relacionados en las otras dos historias. Así, la trama de Clarissa Vaughan marca el desenlace de la trama de Laura en el momento en que reconocemos la aparición de Laura y Richie, cuarenta años mayores.

Por lo tanto, la narratividad fluye desde unos parámetros temporales que coinciden en dotar de unidad a la obra: estos parámetros, analizados, dejan ver que el tratamiento relativo, dinámico y cambiante del tiempo es precisamente un elemento clave en la

unidad estructural de la película. El que la multiplicidad temporal garantice la coherencia de la narración en lugar de dispersarla está aquí lejos de ser una paradoja.

Así pues, la estructura narrativa y la estructura temporal de la película aparecen muy próximas. De hecho, confluyen y se condensan con toda claridad en la frase que pronuncia la voz en *off* de Virginia Woolf al final, dirigiéndose a Leonard: “Dear Leonard. To look life in the face, always, to look life in the face and to know it for what it is. At last to know it, to love it for what it is, and then, to put it away. Leonard, always the years between us, always the years. Always the love. Always the hours.” Con estas palabras van pasando las imágenes del último momento del día para las mujeres de la película, justo antes de dormir: Laura (no en 1951 sino en 2001, en casa de Clarissa), Virginia Woolf en 1923 y Clarissa en 2001. Y, finalmente, se ve la escena que cierra el filme: Virginia Woolf en 1941, adentrándose en las aguas del río Ouse en una visión reiterada de las imágenes del comienzo. Las horas y la vida: las vidas de tres mujeres de épocas diferentes y el trasfondo de la literatura de Virginia Woolf.

7. CONCLUSIÓN

Conviene incidir, por lo tanto, en lo que acaba siendo evidente desde el mismo título: el papel del tiempo en la película. Constantemente, a lo largo de este trabajo, se han repetido y cruzado las referencias: cuando se habla de la estructura narrativa, se tiene que hablar de los paralelismos entre los episodios y, cuando nos referimos a los paralelismos, debemos tener en cuenta los motivos comunes o la caracterización de los personajes con rasgos que impregnan las diversas tramas narrativas, como la pulsión de muerte. Y, al final, se trata del tiempo. La pulsión de muerte es la aproximación al fin del tiempo disponible, la mirada al abismo del tiempo individual. La estructura narrativa es aquí tiempo, el tiempo lineal de cada una de las tramas aisladas se convierte en tiempo condensado si se toma el conjunto y se convierte en el no-tiempo (en un sentido estrictamente diacrónico) de la sucesión de *flashbacks* y *flashforwards*: no existe un eje temporal central porque no se trata de seguir el orden de una serie de acontecimientos, sino de suscitar un estado emotivo. La vida y el tiempo de las personas se concentran en unas horas y las horas de cada episodio son vivencias que inciden sobre toda la película, porque no pertenecen solo a personajes específicos ni quedan limitadas a una sola trama. Esto explica el montaje fílmico que se ha comentado en las páginas precedentes: la estructura de la narración cinematográfica se identifica con esta temporalidad, porque, de hecho, la construye. De aquí se derivan percepciones y sensaciones del espectador vinculadas a una armadura formal que coincide directamente con aquello de lo que trata la película.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORN, A.; FRANKEL, C. y THYGESEN, N. (2006). "The Hours: A Gaze, a Kiss and the Lapse between them. An Eventalization". *Ephemera* 6 (2), 121-140.
- CHATMAN, S. (2005). "Mrs. Dalloway's Progeny: The Hours as Second-degree Narrative". En *A Companion to Narrative Theory*, J. Phelan y P. J. Rabinowitz (eds.), 268-281. Oxford: Blackwell.
- CORRIZZATO, S. y GORACCI, G.(2014). "Adjusting Emotions/Linguistic Adaptation: Cinematic Multi-Perspectives On *The Hours*". *European Scientific Journal* special edition 2, 265-272 (también en <http://eujournal.org/index.php/esj/article/view/2898> [12/02/2015]).
- CRISP, D. y HILLMAN, R. (2010). "Chiming the Hours: a Philip Glass Soundtrack". *Music and the Moving Image* 3 (2), 1-7.
- CUNNINGHAM, M. (1999). *The Hours*. London: Fourth Estate.
- _____. (2003). *Las horas*. Barcelona: El Aleph. [Traducción de Jaime Zulaika.]
- GELINSKI, R. de F. (2010). "Mrs. Dalloway no cinema: o fluxo de consciência". *Publicatio Ciências Humanas, Linguística, Letras e Artes* 18 (2), 121-133. DOI: 10.5212/PublicatioHum.v.18i2.0003.
- HAFHEY, K. (2010). "Exquisite moments and the temporality of the kiss in *Mrs. Dalloway* and *The Hours*". *Narrative* 18 (2), 137-162.
- HARDY, S. B. (2011). "The Unanchored Self in *The Hours* after *Dalloway*". *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 52 (4), 400-411.
- HARE, D. (2002). *The Hours: a screenplay*. New York : Miramax Books.
- HOLDEN, S. (2002,). "Who's Afraid Like Virginia Woolf?". *The New York Times*, 27 de diciembre (también en <http://www.nytimes.com/2002/12/27/movies/film-review-who-s-afraid-like-virginia-woolf.html> [12/02/2015]).
- KOSTKOWSKA, J. (2009). "Cinematic Editing of Virginia Woolf: *Mrs. Dalloway* and Stephen Daldry's *The Hours* as Reflective Ecosystems". En *Woolf Editing / Editing Woolf*, E. Mcnees y S. Veglahn (eds.), 138-143. Denver: Clemson University Digital Press, <http://www.clemson.edu/cedp/press/pubs/vwcon/18.pdf> [12/02/2015].
- MORAES, M. H. et al. (2006). "Depressão e suicídio no filme *As Horas*". *Revista de Psiquiatria do Rio Grande do Sul* 28(1), 83-92.
- OVARELLI, G. (2003). "Mr. Cunningham e Mrs. Brown". *Linguæ &* 1, 57-78 (también en <http://www.ledonline.it/index.php/linguae/article/view/160/136> [12/02/2015]).
- PATTESON, A. (2003). "*The Hours* Is About Moments. A Film Review". *Journal of the Canadian Association for Curriculum Studies* 1 (2), 121-125.

SCHIFF, J. (2012). "Reading and Writing on Screen: Cinematic Adaptations of McEwan's *Atonement* and Cunningham's *The Hours*". *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 53 (2), 164-173.

WOOLF, V. (2000). *Mrs. Dalloway*. London: Penguin Books.

____ (2009). *La señora Dalloway*. Madrid: Alianza Editorial. [Traducción de José Luis López Muñoz.]

Recibido el 11 de febrero de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

EL SUJETO ESCINDIDO Y LA RENUNCIA A LA NOVELA COMO TOTALIDAD (ESCRITURA FRAGMENTARIA E HIBRIDACIÓN GENÉRICA EN LA NARRATIVA DE ENRIQUE VILA-MATAS)

THE SPLIT SUBJECT AND THE RESIGNATION TO THE NOVEL LIKE TOTALITY
(FRAGMENTARY WRITING AND GENERIC HYBRIDIZATION IN THE VILA-MATAS'S
WORK)

Olalla CASTRO HERNÁNDEZ

Universidad de Granada

olalla_castroh@yahoo.es

Resumen: Este artículo analiza la profunda imbricación entre el desmontaje del concepto moderno de sujeto y los mecanismos textuales puestos en funcionamiento en las novelas de Enrique Vila-Matas, especialmente en su *trilogía metaliteraria* (*Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*). Procedimientos como la escritura fragmentaria, la hibridación genérica, la *intertextualidad* o la *autoficción*, están puestos en la obra de Vila-Matas al servicio del cuestionamiento de una noción cerrada y monológica de la identidad y contribuyen así construir ese yo múltiple y en constante proceso de transformación que proponen los textos del escritor catalán.

Abstract: This article analyzes the deep connection between the disassembly of the modern concept of subject and the textual mechanisms put to work in Enrique Vila-Matas's novels, specially in his "metaliterary trilogy". Procedures as the fragmentary writing, the generic hybridization, the intertextuality or the autofiction, are put in the work of Vila-Matas to the service of the deconstruction a closed and monologic notion of the identity.

Palabras clave: Sujeto. Modernidad. Novela. Escritura fragmentaria. Enrique Vila-Matas.

Key Words: Subject. Modernity. Novel. Fragmentary writing. Enrique Vila-Matas.

1. LA RENUNCIA A LA NOVELA COMO TOTALIDAD

Desde su narrativa más temprana (*Impostura, Una casa para siempre*), Enrique Vila-Matas ha convertido el tema de la identidad en un poderoso *leitmotiv* de su escritura, que trabaja siempre en la dirección de disolver al yo en un marasmo de máscaras y voces ajenas, identidades provisorias que se gestan en contacto con la alteridad y siempre conteniéndola, pero que, paradójicamente, buscan desesperadamente convertirse en únicas, excepcionales, *originales*, a partir de la asunción de que lo *propio* de cada individuo y de cada escritor provendrá siempre de una particular manera de asumir a los otros dentro de sí mismo o de sus textos.

Los aspectos más evidentes de esa obsesión por la identidad del yo, concebida siempre como algo problemático y en constante proceso de transformación, han sido analizados ya por la crítica, de modo que no nos detendremos en ellos. Lo que en este artículo nos interesa especialmente es la profunda imbricación entre esa noción de identidad que domina los textos vilamatásianos y los dispositivos textuales desplegados en los textos del escritor catalán, sobre todo a partir de *Bartleby y compañía*. Esos dispositivos que la crítica a menudo reconoce como los más característicos de la narrativa de Enrique Vila-Matas (hibridación genérica, escritura fragmentaria, intertextualidad, autoficción...) guardan una estrecha relación con ese sujeto roto y fuera de quicio, con ese yo fragmentado y en constante proceso de descomposición-recomposición que protagoniza las novelas vilamatásianas.

La renuncia a la novela concebida como totalidad es una clara forma de resistencia y reacción de un yo que no se reconoce a sí mismo ya como sujeto (dueño y señor de su propia psique y del mundo de los objetos), como identidad clausurada y perfecta (esa *mismidad* concebida por la ontología sustancialista), sino que se autopercibe como *ipseidad*, identidad histórica y en constante proceso de cambio¹, materia frágil y siempre a punto de descomponerse, que lucha, sin embargo, por mantener cierta coherencia, por no disolverse del todo en lo indistinto, tal y como reza la hermosa cita de Magris que encabeza este artículo. Creemos que todos los procedimientos narrativos de la trilogía se ponen en marcha para acometer ese desmontaje de la ilusión moderna del yo como Sujeto: desde la *hibridación genérica* a la *estética de la fragmentación*, desde la *autoficción* a la *intertextualidad*.

1 "La identidad se funda en la mismidad. Los antónimos de *sí mismo* son la otredad, lo distinto y diverso respecto al punto de observación. De hecho, la identidad se establece desde la otredad: las ideas del yo y del nos surgen tras las de tú y ustedes (vosotros). No obstante, el *sí mismo* también es otro, porque cada quién lo comprende en tanto lo imagina como su *alter ego*, y porque lo lleva adentro: nadie llega a conocerse del todo. Adicionalmente, a lo largo de su historia, el *sí mismo* va siendo otro. No somos una mismidad entendida como esencia inmutable, sino que cambiamos, vamos acumulando experiencias, nos reestructuramos. Somos, pues, históricos, tenemos una *ipseidad* o identidad *ipse*" (Palazón, coord., 2005: 21).

Vila-Matas, como heredero de esa tradición de la *Modernidad negativa* (que acompaña a la *Modernidad normativa* desde su nacimiento) no cree ya en la falacia del mundo como totalidad, y sospecha de las formas de pensamiento que pretenden negar la complejidad irreducible de la realidad atrapándola en sus fórmulas matemáticas. Por eso abandona las formas literarias que se habían elaborado como correlato de la Razón burguesa, del pensamiento de la unidad, la totalidad y la universalidad del Cogito cartesiano. La novela realista decimonónica, artefacto que compone una imagen armónica de un mundo racionalmente estructurado, donde la historia es entendida como progresión lógica y lineal hacia adelante, donde el pensamiento causal rige el desarrollo de la trama y los personajes gozan de una psicología definida y coherente, tiene que ser desactivada una vez que la *realidad* ha mostrado sus fisuras:

La inoperancia del arte realista no estribaba ya en la caducidad de esa estética confiada sino en la insostenible falacia en la que se apoyaba: la de que existía una realidad objetiva que reproducía, en todo o en parte, el artista. La realidad como entidad sólida y universalmente verdadera se desplomó (Ródenas de Moya, en Heredia, 2007: 274).

La forma que había adquirido la novela (que halla su máximo grado de perfección en el realismo decimonónico) era la plasmación directa del tipo de Sujeto y de Razón contruidos por el *inconsciente ideológico y libidinal* capitalista, como ha explicado largamente Juan Carlos Rodríguez. Antes de él, la sociología de corte marxista había señalado ese binomio novela-burguesía (Lúckacs). Algo que supo ver también el estructuralismo. En *El grado cero de la escritura*, Barthes apuntaba que la novela era el género por excelencia del proyecto de la Modernidad occidental y de sus sociedades burguesas:

[Existe] cierta mitología de lo universal, propia de la sociedad burguesa, cuyo producto característico es la Novela. Dar a lo imaginario la caución formal de lo real, pero dejarle a ese signo la ambigüedad de un objeto doble, a la vez verosímil y falso, es una constante operación en todo el arte occidental para quien lo falso se iguala con lo verdadero, no por agnosticismo o por duplicidad poética, sino porque lo verdadero supone un germen de lo universal, o si se prefiere, una esencia capaz de fecundar, por simple reproducción, órdenes diferentes por alejamiento o ficción. Por medio de un procedimiento semejante, la burguesía triunfante del siglo pasado pudo considerar sus propios valores como valores universales e imponer a zonas absolutamente heterogéneas de su sociedad los nombres de su moral (Barthes, 2003: 39-40).

El yo que deviene tras la crisis de la subjetividad moderna no puede reconocerse ya en la unidad formal de la novela burguesa, porque él mismo no se siente uno, sino muchos (un puñado de yoes irreconciliables que no conforman un todo armónico, sino un conjunto fragmentario y precario donde todos los elementos van cambiando constantemente de posición y de forma). Cualquier transgresión al *gran estilo* de la novela moderna supone un desplazamiento de la categoría de Sujeto y de Autor que domina en la Modernidad, que quiebra también la propia lógica omnicomprensiva de la racionalidad moderna y su articulación en torno a los conceptos de unidad, totalidad y orden:

La desarticulación de la totalidad quebranta el gran estilo, que es visto ante todo como la capacidad de la poesía para reducir el mundo a lo esencial y dominar la proliferación del múltiple a una lacónica unidad de significado. El gran estilo constriñe y comprime las disonancias de la vida en una armonía unitaria. En este sentido el gran estilo es también violencia, en la perspectiva de Nietzsche y posteriormente de Heidegger: es la violencia metafísica de un pensamiento que impone a las cosas la camisa de fuerza de la identidad y las convierte en símbolos de un universal que viola su singularidad y su autonomía (Magris, 2012: 11-12).

En ese bello opúsculo que es *Perder teorías*, escrito al cobijo de *Dublinesca*, Ribas/Vila-Matas se enumeran cinco rasgos de la novela del siglo XXI que parecen irrenunciables: la *intertextualidad*, las conexiones con la alta poesía, la escritura vista como un reloj que avanza, el triunfo del estilo sobre la trama y la conciencia de un paisaje moral ruinoso (Vila-Matas, 2010: 28). El desmontaje de la novela Realista, del *gran estilo*, se convierte en objetivo de los ejercicios de escritura que acometen los narradores vilamatásianos, en especial los que aparecen en la *trilogía metaliteraria* (formada por las novelas *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*), y en los tres se cumplen los requisitos que Ribas exige a la novela del siglo XXI, a los que se suman otros procedimientos, como la *hibridación* o mestizaje genéricos y la *estética fragmentaria*, que trabajan en la misma dirección de desarticulación y rearme del género novelístico desde nuevos presupuestos.

La nueva novela (esta vez ya en minúsculas) apela a una unidad que ha sido ya rota. La vida se ha mostrado atomizada, disuelta y, sobre todo, carente las más de las veces de toda lógica. Si no hay unidad en la vida ni en el sujeto (también ahora en minúsculas), las formas literarias de un yo que se siente plural y descentrado, complejo y cambiante como el resto de materia que compone la vida, no pueden tampoco proponerse como unidad clausurada, no pueden seguir configurándose desde el pensamiento de la *Modernidad normativa*. El fragmentarismo, la renuncia de la novela a las formas y estructuras que la representaban como totalidad, y el mestizaje genérico, se convierten en toda una

declaración de intenciones con respecto a la propia noción de identidad en la *trilogía metaliteraria*:

La mezcla de géneros literarios y el desdoblamiento del yo narrativo que encontramos en El mal de Montano proceden de una de las convicciones estéticas y ontológicas más arraigadas en el autor, la que halla en el mestizaje y el fragmentarismo las únicas posibilidades que le quedan a la literatura o, lo que es lo mismo, a la identidad (...) Esto nos lleva a lo que se puede definir "otredad" del yo vilamatiano, un yo que se adhiere de manera esmerada a la máxima rimbaudiana del "yo es otro", integrándola con muchos más yoes en los que se pierde, al desdoblarse, la voz autorial. No es casual que en casi toda la producción del escritor, y sobre todo en la más reciente, encontremos la presencia de numerosos dobles, que representarían las muchas caras de un mismo ser (Cancellieri, 2007: 79-80).

Tanto en *Bartleby y compañía* como en *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*, ese alejamiento del género novelístico tal y como la *Modernidad normativa* lo había concebido, forma parte de la hoja de ruta que los personajes-narradores trazan para librarse de sus respectivas identidades, que sienten en todos los casos como una *pesada carga*, y ensayar nuevas formas de ser. La fragmentación, la *hibridación*, las estructuras abiertas, la renuncia a la primacía de la trama sobre el estilo, se convierten en modos de señalar que no es posible seguir dotando de una apariencia de totalidad perfecta, de unidad cerrada, de entidad acabada e irrebasable, a la novela, pues quien escribe no se autopercibe ya tampoco como unidad ni centro de todo, como Sujeto de una pieza, como *mismidad*, sino como yo múltiple, histórico, cambiante. Es el fracaso o la caída de la noción moderna del Sujeto y la concepción de la identidad del yo como algo fragmentado, penetrado por las fuerzas del inconsciente y por la *Lengua del Amo* lacaniana, lo que hace insostenible el mantenimiento de las formas y contenidos que el Realismo había otorgado a la novela como género. Y sólo si esos rasgos típicos de la escritura vilamatiasiana, que se convierten en la *trilogía metaliteraria* en claves de sentido, son analizados por la crítica en su conexión profunda con esa crisis de la *Modernidad normativa*, de su Sujeto, de su Lenguaje, de su Razón, y no como meras opciones estéticas o formales, como operaciones superficiales, como problemas de *dispositio*, se estará penetrando en lo profundo de esa escritura, apuntando a su raíz, a su centro:

Me parecería errónea la crítica que quisiera ver en estas estructuras abiertas y en los movimientos parentéticos tan peculiares de su estilo ensayístico y narrativo un problema únicamente de dispositio, o de organización del decir. Concluir tal cosa es quedarse en la superficie o las apariencias. Por debajo de esa opción permanece

el fondo filosófico que se hunde en la crisis contemporánea del sujeto y afronta el cuestionamiento de la metafísica de una identidad ontológica, sólida y maciza, sostenida en principios narrativos por la propia lógica de sistemas culturales narrativos (...) La elección del fragmento, la renuncia al dispositivo de identidad narrativa, como hace también Barthes cuando se trata de su biografía, quiere mostrar que el concepto de identidad está repartido, diseminado, fragmentado (Pozuelo Yvancos, 2010: 165).

Y es que, esa crisis de la *Modernidad normativa* que tiene lugar en los siglos XIX y XX, esa profunda y devastadora crítica a la que son sometidos todos los conceptos que habían surgido al abrigo de la filosofía sustancialista de la conciencia, del racionalismo cartesiano y sus posteriores reelaboraciones kantiano-hegelianas, ha de implicar, como es de suponer, que hayan de repensarse y cuestionarse las propias categorías genéricas al uso. La teoría clásica de los géneros, de herencia platónica y aristotélica, había pervivido a través de los siglos, siendo reajustada históricamente según los intereses, del inconsciente feudal cristiano, primero, y del inconsciente capitalista burgués, después. A pesar de tales reajustes y de los cambios hechos para acoger a los nuevos géneros y subgéneros históricos que iban surgiendo, la concepción tripartita de los géneros pervivía (la Modernidad reformuló la triada platónica que distinguía el género épico, lírico y trágico, y pasó a hablar de literatura épica, lírica y dramática, lo cual llega hasta la teoría contemporánea con nuevos nombres: narrativa, poesía y teatro –la triada se mantiene, aunque sea a fuerza de separar los llamados *géneros de ficción* de los llamados *géneros de no ficción*, donde entrarían el ensayo, el aforismo o los géneros periodísticos, que adquieren en la Modernidad estatuto literario, valor estético-).

Es obvio que a lo largo de la historia de la Estética han sido muchas las taxonomías genéricas y que corremos el riesgo de estar banalizando un debate complejo y de peso dentro de la propia teoría literaria (debate al que han aportado ideas, desde la Semiótica o la Estética de la Recepción hasta el Formalismo, Estructuralismo y la Deconstrucción, en el siglo XX), pero lo que nos interesa, más que tratar de condensar o reproducir las líneas maestras de ese debate, es apuntar a cómo esa crisis profunda que sufre la Modernidad ilustrada y burguesa al ser sometida a una crítica radical que se anunciaba tímidamente ya en cierto Romanticismo y que estallará definitivamente con Nietzsche, convulsionando el pensamiento de los siglos XIX y XX, afecta a las propias categorizaciones teóricas de las producciones literarias. Del mismo modo que esa imagen de la realidad como totalidad inmutable salta hecha añicos; del mismo modo que las verdades de una Razón que se pretendía universal y eterna comienzan a entenderse como históricas y lingüísticas; del mismo modo que el yo se sabe recorrido por la alteridad y por las fuerzas del inconsciente, fracturado, herido por dentro; del mismo modo que se diluyen los límites rígidos que el pensamiento estructurado por lo que Derrida llamaba *la metafísica de las oposiciones* del

lenguaje racional había impuesto a toda realidad y abstracción mental (algo era algo por el mero hecho de no ser eso otro a lo que se oponía: A era A porque no era B, y esto era lo que lo diferenciaba de B, lo que determinaba su naturaleza, su particular manera de ser, su *identidad*) y se reivindican paradigmas de *pensamiento complejo* abiertos a lo paradójico, a lo incoherente, a la inestabilidad del sentido (al hecho de que algo pueda ser A o parecerse a A y a la vez ser B o parecerse a B, hasta el punto de convertirse en una nueva realidad híbrida *inclasificable*²), también los propios géneros literarios son cuestionados como taxonomías cerradas y categorizaciones estancas.

Todorov insiste en señalar el carácter histórico-social de los géneros y los concibe como algo vivo, en constante movimiento, que sufre variaciones en función de la ideología dominante. Los géneros se transforman, nacen y mueren, no pueden entenderse como categorías estancas ni mucho menos como universales ahistóricos. También Bajtín, en *Teoría y estética de la novela*, concibe los *géneros discursivos* como articulados sociohistóricamente con corrientes ideológicas que están en la base de la *heteroglosia* o vida social de los discursos.

De ahí que sean, sobre todo, las narrativas inscritas en la tradición literaria de la *Modernidad negativa* y las vanguardias históricas, que surgen en ese contexto histórico de crisis del paradigma de pensamiento racional-ilustrado, las que vayan a esforzarse por desbaratar las rígidas prescripciones de la Estética clásica, por transgredir los límites intergenéricos, por desviarse de la ortodoxia literaria, del canon del momento, y explorar nuevas formas de narrar fuera del Realismo burgués: Sterne, Virginia Woolf, Joyce, Kafka, Proust, Thomas Mann, Musil, Walser, Melville, Unamuno, Baroja, Dos Passos, Hemingway, Faulkner, Scott Fitzgerald, Beckett, Camus, Perec, Calvino, Cortázar y Rulfo, por nombrar solo algunos, tienen en común ese afán por encontrar nuevos caminos para un género que se había anquilosado en las fórmulas del Realismo. Esa línea expedicionaria es seguida en las últimas décadas por Bolaño, Piglia, Magris, Sebald, Justo Navarro, Javier Marías, Thomas Pynchon, Coetzee o el propio Vila-Matas. Bajo distintas etiquetas, la *antinovela*, el *Nouveau roman*, el *Realismo fantástico*, entre otras, se tratan de catalogar desde la teoría literaria esas *desviaciones* deliberadas de la norma realista. Para Ródenas de Moya, son precisamente estas exploraciones de la novela en sus propios márgenes, ese afán de determinados narradores por instalarse en los límites de lo *novelesco* para, desde allí, intentar ampliarlo o destruirlo, lo que posibilita la propia continuidad del género: "Tanto la desestructuración de la novela como relato cuanto su mestizaje discursivo se convirtieron en las señas de identidad de su posibilidad de pervivencia" (Ródenas de Moya, en Heredia, 2007: 278).

El concepto de novela se diluye hasta el punto de convertirse en una noción vaga, que apenas se acoge, en la mayoría de sus definiciones, a cuatro requisitos: la escritura en prosa,

2 Una idea muy similar a la de *entre-lugar* o *Tercer Espacio* que vengo desarrollando en los últimos años.

la extensión, el carácter ficcional de parte de los hechos que en ella se narran y la intención literaria o estética de su autor. Se admite así que la novela es un género poliédrico, donde concurren distintos tipos de discurso y donde de hecho pueden confluír todos los géneros (la poesía, el ensayo, la prosa periodística...). Como señala Irene Andrés-Suárez:

Creemos que no es exagerado decir que, desde el primer tercio de este siglo³, la novela es ya todos los géneros, es decir, un género sin límites [...] Sin llegar de manera indefectible a la disolución de los géneros, lo que predomina en la actualidad es la textualidad múltiple, el mestizaje y la disgregación, consistente ésta última en fundar textos a costa de formas previas cuyo resultado no es la simple adición de todas ellas sino un producto híbrido, fundamentalmente distinto (Andrés-Suárez, 1998: 10-11).

En la misma línea señalada por Andrés-Suárez, Pozuelo Yvancos concibe la poética vilamatasiana desplegada en lo que él ha llamado *tetralogía del escritor* (que añade a la llamada “trilogía metaliteraria” la novela *París no se acaba nunca*), como una *summa* de géneros donde confluyen todo tipo de géneros de ficción y no ficción y cuyo resultado no es simplemente la acumulación, la adición, la suma de unos géneros y otros, sino algo, como indicaba Andrés-Suárez, “fundamentalmente distinto”. Pozuelo, en la línea derridiana, prefiere hablar de la *escritura* como género que ha rebasado por completo los límites de la novela:

[...] poética de la escritura como summa de géneros. Se dijo siempre de la novela que era tal cosa. Ahora habría que decirlo de un nuevo género, la escritura, que compone un tapiz disparado en múltiples direcciones. Si resulta difícil en su obra separar el artículo, el ensayo, la conferencia y la novela, no es porque cada uno responda a distintas formas de infidelidad a sí mismo, sino por la fidelidad que todos traman para este otro género mestizo, un hijo nacido de ellos, de su mezcla, en el que la reflexión filosófica, el trozo de periódico, el fotograma de una película, lo arrancado a un diario, lo escrito en un poema, lo autobiográfico y lo fingido como tal, lo histórico conocido por todos y lo inventado totalmente, van componiendo un mosaico que no es cada una de esas cosas, tampoco es la suma, yuxtaposición aditiva, sino la summa, que es otra cosa, un conjunto nuevo (Pozuelo Yvancos, en Heredia, 2007: 404).

3 Andrés-Suárez se refiere al siglo XX.

2. LAS NOVELAS DE LOS ESCRITORES QUE NO ESCRIBÍAN NOVELAS

Efectivamente, las tres novelas que componen la *trilogía metaliteraria* de Enrique Vila-Matas, pueden considerarse claramente esos *productos* híbridos y mestizos de los que habla Andrés-Suárez, esa *summa* de géneros a la que alude Pozuelo Yvancos. En cualquier caso, en la trilogía hay una clara intención de desmontar la novela como género desde su interior, de desactivar los mecanismos que la acercan a la estética del Realismo y activar otros muchos que actúan como pequeñas bombas, que detonadas en determinados puntos estratégicos de la narración, dan a luz un artefacto nuevo.

Las convenciones genéricas, como sabemos, actúan también como pistas para el lector, hacen que leamos de determinada manera un texto y que despluguemos un determinado *horizonte de expectativas*. Pues bien, la trilogía está plagada de *falsas pistas* que funcionan precisamente para desorientar al lector, de “acuerdos” que aparecen con el único propósito de romperse, de transgredirse después. La narrativa vilamatasiana es lo más parecido a un paisaje escarpado que recorreremos sin mapa o con un mapa cuyos puntos marcados a veces sólo pretenden despistarnos, con lo que no todo lector está ni dispuesto ni preparado para explorar ese terreno arriscado.

Lo primero que los tres narradores de *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento* acometen en sus respectivos textos, es una negación profunda y radical del género novelesco tal y como la *Modernidad normativa* lo había configurado e, insistimos, al negar la Novela que el positivismo había institucionalizado, están negando al Sujeto que el inconsciente capitalista articuló. Los tres textos se escriben en clara oposición al modelo de novela realista triunfante en el S.XIX, cuya estructura y contenido se adecuaban a la perfección tanto a la noción de racionalidad pergeñada por esa Modernidad como al tipo de Sujeto que ésta había configurado. Los tres personajes/narradores de la trilogía escriben *antinovelas*, niegan de distintos modos el *gran estilo* que había dominado en la novela realista y que, de alguna manera, sigue presente hoy en gran parte de la narrativa comercial. Esa desarticulación de la Novela tal y como la Modernidad la había categorizado (como un género estanco y separado de los demás que se adaptaba como un guante al sujeto burgués), se realiza mediante un doble movimiento que, por un lado, como hemos visto, diluye los límites trazados artificiosamente por la teoría de los géneros clásica y moderna, gracias a someter al enunciado narrativo a un proceso de hibridación/contaminación de otros géneros (ensayo, poesía, crónica periodística, conferencia, diccionario de autores), mientras por otro lado reduce a su mínima expresión los rasgos más propiamente novelescos (como la trama, la acción o los diálogos, que desaparecen

por completo), generando una escritura mestiza que desafía todas las concepciones y catalogaciones típicas de la teoría literaria moderna⁴.

No debemos perder de vista el hecho claramente significativo de que ninguno de los narradores-protagonistas de la trilogía manifieste en ningún momento su intención de escribir una novela: Marcelo escribe las notas a pie de página de un texto invisible (es decir, la suya es una escritura que busca deliberadamente mantenerse al margen de todo género, al ser un *paratexto* que no rodea a texto alguno, sino a un espacio vacío, que delimita una ausencia); Gironde se enreda en la redacción de un diario de viaje que acaba convirtiéndose, sin él pretenderlo, en novela, para después elaborar un diccionario de autores y una conferencia plagadas de confesiones personales y digresiones típicas del misceláneo género del diario íntimo (el protagonismo del diario como género, que se usa en el texto para subvertirse constantemente, se convierte en una clara reflexión sobre los límites del yo biográfico y el yo ficcional y, por tanto, en un cuestionamiento del concepto de identidad); Pasavento, en su huida desesperada de la que ha sido su vida de escritor de novelas hasta el momento, se entrega a una nueva escritura, secreta y privada, que busca a conciencia alejarse de lo novelesco tanto en la extensión como en el tono, para acercarse a lo fragmentario y reflexivo, a algo más próximo al ensayo o al aforismo que a los géneros propiamente narrativos (emulando los *microgramas* de Walser o los *microensayos* de uno de los personajes más interesantes de la novela, el profesor Morante). El propio Gironde, en *El mal de Montano*, reflexiona sobre la tendencia de cierta narrativa contemporánea a la *hibridación* genérica, al mestizaje discursivo y a la *autoficción*, y asegura que ésta es la opción estética que se le antoja en estos momentos el camino más estimulante para la continuidad del género novelesco: “Una estimulante tendencia de la novela contemporánea, una tendencia que va abriendo un territorio a caballo entre el ensayo, la ficción y lo autobiográfico: ese camino por el que circulan obras como *Danubio* de Claudio Magris, por ejemplo, o como *El arte de la fuga* de Sergio Pitlor” (Vila-Matas, 2007: 189).

Ninguno de los tres narradores, pues, menciona una deliberada intención de escribir una novela, aunque los textos resultantes de los tres procesos de escritura puedan ser leídos, efectivamente, como una novela. En los tres textos se consigue, a fuerza de inscribir varios géneros y discursos en ellos, la mayoría de las veces para acabar transgrediéndolos

4 Esta mescolanza de géneros que, a la postre, lo que hace es cuestionar precisamente las propias categorías genéricas heredadas de la estética clásica y reelaboradas en la Modernidad desde la perspectiva racionalista/positivista imperante, es un rasgo que algunos críticos han considerado como propio de la escritura posmoderna. Pero no podemos olvidar que el nacimiento de la novela moderna, con Cervantes, ya desafiaba las categorías genéricas (El Quijote incluye todos los géneros existentes en su época y, además, mediante la parodia de muchos de ellos, los desmonta y subvierte).

o parodiándolos, ese *producto* híbrido, mestizo, al que aludíamos. Sobre *Bartleby y compañía*, escribe Bolaño:

¿Estamos ante una novela, ante una colección de medallones literarios o antiliterarios, ante un libro misceláneo que escapa a las categorías preestablecidas, ante un diario de vida del autor, ante un entremezclamiento de crónicas periodísticas? La respuesta, la única respuesta que por el momento se me ocurre, es que estamos ante otra cosa, que puede ser una mezcla de todas las anteriores, y que estamos ante una novela del siglo XXI, es decir una novela híbrida (Bolaño, en Heredia, 2007: 180)⁵.

Aludiendo a *El mal de Montano*, Ferro afirma:

La novela está dividida en cinco partes: "El mal de Montano", "Diccionario del tímido amor a la vida", "Teoría de Budapest", "Diario de un hombre engañado" y "La salvación del espíritu", en cada una de ellas se aborda un género bien preciso que luego se trasgrede. El relato zigzaguea entre formas genéricas diversas: la autobiografía fallida, el ensayo crítico, el pequeño manual de teoría literaria urgente, el diccionario de autores, la colección de cuadros de costumbres, la conferencia; instalándose en una tradición borgeana, va tramando su escritura como un vasto dispositivo estratégico de leer, de pensar, de escribir sobre sí mismo como si fuera una invención literaria (Ferro, 2003: 2).

En cuanto a *Doctor Pasavento*, es, quizás, de las tres novelas, la que más desarrolla los elementos puramente narrativos, en todo momento llevados a lo absurdo, a lo irónico y, en ocasiones, a lo cómico. No faltan los destellos poéticos, con pasajes de un lirismo bellísimo -también demoledor y profundamente triste-, y la conexión con el ensayo y otros géneros de no ficción es clara. Andrés Pasavento reflexiona largo y tendido a lo largo de esa narración de su huida, sobre el ensayo como género surgido como producto del Sujeto moderno. De hecho, el libro comienza junto al castillo de Montaigne, donde una voz imprecisa, quizás la del fantasma de la cuna del ensayo, lo interroga sobre su afán por desaparecer. El libro se abre ya con una danza en la que entran y salen de escena un estricto tono ensayístico y un estilo narrativo con altas dosis de imaginación, cercano a la literatura del absurdo. Ambos registros discursivos se entremezclarán a lo largo de toda la novela, que finaliza con esas *tentativas de suicidio* que Pasavento lee a Humbol y con los *papelillos de la soledad* que termina escribiendo Pasavento para sí mismo

5 En el mismo sentido que Bolaño, Rafael Conte señala: "Bartleby y compañía puede ser leída como una novela -que lo es-, como un conjunto de cuentos -que también- o como una serie de anécdotas y relatos *metaliterarios*, que desembocan en una reflexión bastante desesperada sobre la escritura y el silencio" (Conte, en Heredia, 2007: 204).

(que a esas alturas de la narración es ya a la vez Andrés Pasavento, el Doctor Pasavento, Ingravallo, Pinchon e incluso el doctor *Yo No Soy*), emulando claramente los *microgramas* walserianos. Esa escritura secreta y privada, fragmentaria, hecha de fogonazos reflexivos que no tratan de hilarse demasiado sino que intentan respetar el fluir mismo del pensamiento, está presente también durante toda la novela, tanto en la reflexión teórica sobre los *microgramas* de Walser (que sirven claramente de inspiración a Andrés), como en los *microensayos* que el profesor Morante escribe en el Centro de Salud Mental de Campo di Rea donde se halla recluso y que lee a Pasavento en las distintas visitas que éste le hace en calidad de *doctor* en psiquiatría, además de en las propias *tentativas de suicidio* y en los *papelillos de la soledad* de Pasavento. Narración y ensayo, pues, conviven en *Doctor Pasavento*, bajo distintas fórmulas, restableciendo una relación que muchos no sólo no consideran imposible, sino que conciben como completamente necesaria:

Narración y ensayo no sólo no se oponen, sino que se requieren, por más que sus formas canónicas hayan terminando esclerotizándose: la novela tocando todos los fondos posibles, tanto en su expresión como en sus contenidos, y el ensayo en el marco de un cientificismo que niega su propia esencia abierta, prospectiva, no exacta, en la que siempre ha de tematizarse el yo (Vázquez Medel, 2005: 90).

Doctor Pasavento se inscribe en la tradición de la novela-ensayo que, como el propio Andrés Pasavento nos indica, viene de lejos (es un artefacto narrativo claramente moderno) y tiene por modelo el *Tristram Shandy* de Sterne. Lo importante aquí es ver cómo Pasavento/Vila-Matas deja claro en todo momento la tradición de la que se siente continuador, una tradición profundamente moderna, presente desde el nacimiento mismo de la Modernidad (Cervantes y Montaigne), y sobre todo, cómo Vila-Matas, al señalar a la hibridación textual como un *continuum* en las narrativas modernas desde Cervantes hasta nosotros, está lanzando un dardo envenenado a cierta crítica posmoderna que se empeña en interpretar la mescolanza genérica como un rasgo esencial de las poéticas contemporáneas, como un *invento* de la Posmodernidad:

[...] podía hablar del genial creador de La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy. En lugar de la rue Vaneau o de improvisar una historia sin red sobre la muchacha, hablarles de Laurence Sterne, que había casi inventado con su libro la novela-ensayo, un género literario que muchos creían que era una innovación fundamental de nuestros días cuando en realidad la novela-ensayo, con su peculiar tratamiento de las relaciones entre realidad y ficción, ya existía desde que Sterne, buen lector de Cervantes y de Montaigne, la había reinventado (Vila-Matas, 2005: 43-44).

De hecho, el pasaje en el que Pasavento reflexiona, en un ejercicio de crítica o teoría literaria, sobre la novela de Sterne, resulta de lo más evidente que, a la vez que describe la obra de Sterne, está haciendo una declaración de intenciones con respecto a su propia escritura. No hay mejor resumen de lo que es *Doctor Pasavento* que esas breves anotaciones que Andrés dedica a la novela de Sterne:

Me fascinaba Sterne, con esa novela que apenas parecía una novela sino un ensayo sobre la vida, un ensayo tratado con un tenue hilo de narración, lleno de monólogos donde los recuerdos reales ocupaban muchas veces el lugar de los sucesos fingidos, imaginados o inventados. Y donde la risa estaba siempre a punto de estallar y de pronto se resolvía en lágrimas (Vila-Matas, 2005: 45).

Sucede lo mismo con otro pequeño fragmento en el que Andrés habla de Walser y donde vemos de nuevo la conexión de la escritura vilamatasiana con esa tradición de la *Modernidad negativa* que escribe con una clara conciencia de agotamiento del proyecto ilustrado, de crisis de las estructuras de pensamiento modernas que sostenían el edificio racional, de disolución y fragmentación del Sujeto, y con una clara intención de plasmar a través de las formas literarias, del estilo, de las estructuras y el lenguaje empleados en el texto, esa ruptura, esa quiebra, esa desarticulación del mundo:

Walser (...) escuchaba perfectamente el silencio, y es probable incluso que advirtiera (aunque sólo fuera de lejos) que se estaba dando una pequeña fractura o revolución en la literatura, que se estaba produciendo la desarticulación del gran estilo clásico. Yo creo que supo muy pronto que él mismo iba a descomponerse y dispersarse en múltiples fragmentos, al igual que el libro en primera persona que dijo que siempre estaba esperando escribir. Pero, en cualquier caso, ese libro en primera persona nunca fue como proyecto la clásica y soberbia y típica construcción literaria en la que se refleja la elaboración de un paisaje mental y la fuerza creativa de un yo, sino más bien un trabajo de desintegración de ese yo (Vila-Matas, 2005: 205).

Para Pozuelo Yvancos, ese tono reflexivo que adquiere la voz narrativa domina la escritura vilamatasiana; esa mezcla de lo novelesco con lo ensayístico, esencial como hemos visto en la trilogía, se convierte en una de las principales señas de identidad (junto con otros rasgos) de la escritura de Vila-Matas, desde sus novelas a sus artículos periodísticos o sus libros de no ficción: "Junto con la estructura abierta y contenido meta-literario, hay otro rasgo que será definitorio: la voz conseguida no es novelesca pero no deja de ser narrativa, si bien proyecta sobre su materia una mirada típicamente reflexiva que provendría del ensayo" (Pozuelo Yvancos, 2010: 151).

En la *trilogía metaliteraria* vilamatasiana, la novela no sólo se cuestiona como género que se ha *esclerotizado* (como señalaba Vázquez Medel), en sus versiones históricas modernas de mayor éxito (realista y costumbrista), y se reformula a fuerza de mezclarse con otros géneros o de diluir las fronteras entre ficción y realidad (confundiendo lo autobiográfico con lo apócrifo y entreverando elementos narrativos y ensayísticos, es decir, elementos propios de un género de ficción con elementos propios de otro de no ficción); también se acometen en los tres textos otros *atentados* contra la Novela que tiene al Realismo como modelo: las estructuras abiertas (a las que apuntaba el profesor Pozuelo), la escritura que se ramifica a fuerza de digresiones, que en lugar de avanzar en línea recta se expande de forma arborescente e irregular (pareciendo que a veces fuera hacia atrás y otras hacia adelante, incluso que a veces se parase en seco y se negase a seguir caminando), la reducción de la trama a la mínima expresión (lo que Vila-Matas llama el triunfo del estilo sobre la trama)⁶, el gusto por cierta *estética de la fragmentación*..., son otras formas de negar la novela como totalidad.

Pozuelo Yvancos ofrece una interesante clave de lectura para *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano*, perfectamente aplicable también a *Doctor Pasavento*, que apunta a la narración como un *dispositivo de fuga permanente* (como esa *Fuga sin fin* de Joseph Roth que Pasavento menciona de forma recurrente). Lo escrito está funcionando constantemente como una *culebrilla*, como ese animal resbaladizo que no deja de moverse, escapándose siempre de las manos que pretenden asirlo (como escapa para Vila-Matas la literatura a toda determinación esencial, como escapa la vida que constantemente fluye a todo sentido rígido y estable que intentemos buscarle). Ya vimos cómo la ironía era uno de los mecanismos más empleados por Vila-Matas en la trilogía para desestabilizar un sentido (esa ironía que sobrevénía siempre tras una frase con visos de sentencia, tras un argumento que comenzaba a tomar forma de *Verdad* o de absoluto) que oscila permanentemente, sin recalar casi nunca en un lugar demasiado exacto (en *El mal de Montano*, la escritura se desmiente a sí misma constantemente, vuelve atrás cada tanto para aclararnos que nos había *mentido*, que lo que había hecho pasar por cierto ante el lector, realmente no lo era). También la propia arquitectura de la trilogía funciona como esa *culebrilla* resbaladiza. Pozuelo Yvancos afirma que Vila-Matas: "Rompe la barrera de los géneros sometiendo a la novela a un dispositivo de fuga permanente

6 Interesante el comentario de Dora Simion sobre la prevalencia de la *dispositio* en los textos narrativos vilamatasianos, siempre que pongamos en relación esta reflexión con aquella que veíamos con anterioridad de Pozuelo Yvancos, en la que se invitaba a los críticos a indagar en el fondo filosófico sobre el que se levantaban esa arquitectura novelesca de Vila-Matas, esas operaciones de *dispositio*: "Una de las dimensiones fundamentales de la creación vilamatasiana es la preocupación permanente por la estructura, la arquitectura misma, es decir, por la operación de *dispositio*, ya que el acento se desplaza del *qué* argumental al *cómo* estructural, de la fábula al discurso. La composición suplanta la reproducción de lo real y la novela es una novela *artefacto*" (Dora Simion, en Ríos Baeza, 2012: 43)

de cualquier centro, disuelta en el comentario personal entreverado de citas de lecturas" (Pozuelo Yvancos, en Heredia, 2007: 270).

Al comienzo de *Doctor Pasavento*, Andrés, en su reflexión sobre la narrativa de Sterne, sienta las bases del que será el procedimiento por excelencia de su propia escritura, la *digresión*, que concibe como huida de ese centro, como fuga permanente del sentido estable, de las conclusiones definitivas; del cierre, pues, de la narración: "Tal vez el gran invento de Sterne fue la novela construida, casi en su totalidad, con digresiones, ejemplo que seguiría después Diderot. La divagación o digresión, quíerese o no, es una estrategia perfecta para aplazar la conclusión, una multiplicación del tiempo en el interior de la obra, una fuga perpetua" (Vila-Matas, 2005: 44).

Esa novela híbrida que desafía las configuraciones teóricas y las categorías genéricas, mostrando que la literatura es, como la vida, un tejido continuo donde los límites, las fronteras, están más desdibujadas de lo que la lógica racional se ha permitido aceptar, en su afán por dejar de pensarse como totalidad, se niega también a presentarse estructuralmente como unidad ordenada, clausurada, perfecta e independiente completamente del resto de obras, no sólo de su autor, sino de la tradición literaria toda. Vila-Matas se niega a presentar cada novela de la trilogía bajo ese aspecto de unidad perfecta y clausurada, porque sabe que la escritura de un autor conforma un tejido, una red, donde unos libros apelan a otros y los finales, los cierres de cada obra, nunca lo son del todo. La digresión actúa siempre abriendo la estructura de una obra, aplazando el final, la conclusión, por eso es el procedimiento predilecto de Vila-Matas en la trilogía metaliteraria (en el caso de *Bartleby y compañía*, los comentarios a citas y lecturas que siempre remiten a otras citas y lecturas que inspiran nuevos comentarios, convierten la estructura del libro en infinita).

Al igual que se niegan los géneros como compartimentos estancos y separados los unos de los otros, se niega cada obra como unidad completamente autónoma que sólo remite a ella misma, que se abre y se cierra en sí misma, para abrazar esa noción blanchotniana de la obra como algo que nunca termina de escribirse y que hace que el proceso de escritura sea siempre uno (incluso el silencio de un autor forma parte de su obra), el mismo, siempre inacabado. Tampoco las obras son completamente autónomas dentro del sistema literario en que se inscriben: forman parte de un *continuum* donde todas las obras de todos los autores forman un tejido semiótico, se trenzan.

La propia estructura de las tres obras que componen la trilogía, cada una respondiendo a un complejo plan propio, desobedece la lógica racional del principio, nudo y desenlace y se resiste a cerrarse del todo sobre sí misma. Los finales de las tres novelas no son movimientos de oclusión, sino de apertura. Innegable resulta esto en el caso de *Bartleby y compañía*, de la que el propio Vila-Matas ha dicho que posee una estructura infinita y que, en cierto modo, consigue volverse infinita al dejar en manos

del lector la recopilación de nuevos bartlebys. *El mal de Montano*, con ese final rotundo que se convierte en una consigna para la resistencia de la literatura ("Con Praga nunca podrán"), señala hacia la continuidad de la escritura como posibilidad, con lo que se abre como futura materia narrativa aún por explorar. El final de *Doctor Pasavento*, con ese "pero se queda, pero se va", convierte en incierto el momento de la desaparición, de la despedida, dejando suspendida en el aire la narración. En los tres casos, como observa Dora Simion, las estructuras de las novelas son abiertas y el sentido, por tanto, nunca queda clausurado:

Las estructuras son abiertas, aunque parezcan cerradas. Se emplea una técnica permanente de fuga y desvío, una estrategia que consta de envolver la trama y trascenderla cada vez que aparece una ocasión. Es lo que llamamos la estrategia del pretexto narrativo, y que instituye un género de narratividad laxa, elástica y flexible, que ni semántica ni estructuralmente, impone condiciones férreas, rígidas e inexpugnables. Esta estructura permite las incidencias, coincidencias y casualidades, y vive plenamente del malentendido, de la mudanza, de la confusión creada por la improvisación (Dora Simion, en Ríos Baeza, 2012: 56).

Pozuelo Yvancos, en el artículo *Vila-Matas en su red literaria*, entiende la obra de Vila-Matas como un comentario al arte de la novela. Para él, el propósito de la narrativa vilamatásiana es desmontar la noción de necesidad que sustenta la trama y sustituirla por lo caprichoso, lo azaroso, lo contingente. En la trilogía, prima la anécdota sobre el argumento o la trama novelesca al uso. Así, se deconstruyen los mecanismos de la ficción realista moderna desde el interior de dispositivos textuales que pueden ser leídos como novelas, pero que transgreden constantemente el género.

3. LA UNIDAD QUEBRADA DEL MUNDO Y LA ESCRITURA FRAGMENTARIA

Otro elemento esencial de negación de la novela como totalidad en la trilogía, es el uso del fragmento, el gusto por cierta *estética de la fragmentación*. La crisis del Sujeto moderno aparece en la trilogía, como estamos viendo, de muy distintos modos. La ruptura con una identidad fija y estable se consigue también a través de los elementos formales, estructurales, compositivos. Hemos visto cómo las tres novelas poseen estructuras abiertas, finales que funcionan como cuadros con múltiples puntos de fuga que se disparan hacia todas las direcciones posibles, y cómo la disolución de las fronteras intergenéricas contribuye a plasmar en la escritura esa concepción del mundo, de la vida, como un tejido interrelacionado sin límites fijos o estables (un tejido similar al

que relaciona al yo con los otros). De la misma forma, el uso del fragmento desbarata la unidad estructural de la novela.

Ese *gran estilo* que se plasmaba en la concepción de la novela como unidad y totalidad, el *gran estilo* de la Novela Realista moderna, es sustituido en la trilogía por una escritura fragmentaria que representa a nivel formal un discurso que renuncia a pensarse a sí mismo como un todo, que abraza lo inconcluso y rechaza lo unitario: un discurso que corresponde ya a un sujeto que se sabe escindido y fragmentado, roto en su interior e incapaz de ordenarse o recomponerse a través de un relato unificado y coherente, lineal, autoconclusivo, cerrado⁷.

La estructura fragmentaria se opone al todo sistémico de la Novela Realista: es una unidad frágil e inestable, que puede leerse de forma independiente, pero que sigue conectada, aunque no ya por necesidad o causalidad lógica, con el resto de fragmentos que constituyen el conjunto narrativo, cuyo orden es en cierto modo intercambiable (ya que el conjunto es siempre un conjunto abierto que podría haberse conformado a partir de diferentes combinaciones). El fragmento es un elemento ambivalente, parte y todo a la vez, que permite burlar esa *lógica dicotómica* que impone el Cogito del racionalismo. En el fragmento, además, significa tanto lo que se dice como lo que se omite, el lenguaje y su vacío, sus huecos. Escritura que se desvela como potencialidad de sentido, virtualidad semiótica, en tanto inconclusa, incompleta, y que requiere del lector un esfuerzo para completar los silencios, para llenar los huecos, para hilvanar el tejido deshilachado en que convierte al texto:

Por un lado, en su desafío jerárquico a la totalidad, el fragmento se afirma a la vez como todo y parte: su independencia formal y semántica no niega su implicación con un entramado textual mayor (la obra fragmentaria) en el que está contenido. Por otra parte, en la parcialidad que su propia forma reivindica, el fragmento es palabra al tiempo que silencio, información textual y omisión informativa. El contenido del fragmento se desborda, no cabe en los límites de su forma ni se corresponde con el mensaje de sus palabras—“contiene más de lo que es capaz”, dice Lévinas. El fragmento no es literal: en su frágil textualidad se desencadena una virtualidad semántica que atraviesa su textura y lo lleva más allá de sus contornos. La dimensión virtual del

7 Como explica Fernández Folgueiras en su artículo: “La cuestión de la ballena: el despliegue hermenéutico de la escritura fragmentaria”, en realidad, la apariencia de unidad de la novela del gran estilo es falaz. Todo texto es fragmentario: “Es difícil confiar en que un texto literario se explique a sí mismo: incluso las narraciones realistas contienen brechas, cortes o presuposiciones, huecos o indeterminaciones intrínsecas que las convierten en estructuras inestables y que descubren la segunda dimensión fragmentaria en que se define lo literario. Una fragmentación interna que las propuestas de corte más experimental, formalmente fracturadas o inconexas, sólo se preocupan por evidenciar” (Fernández Folgueiras, 2011: 172).

fragmento —lo que no dice, su silencio— es lo que pone en marcha el movimiento hermenéutico del lector, y garantiza el vínculo entre la forma fragmentaria como realidad material o lingüística, la totalidad literaria de la que forma parte, y un sentido que trasciende fragmento y totalidad (Fernández Folgueiras, 2011: 172).

La escritura fragmentaria en la trilogía vilamatasiana está ligada entre sí al conjunto narrativo del que forma parte por un delgado hilo, que parece siempre débil y a punto de romperse, urdido por lo anecdótico y accidental (especialmente en el caso de *Bartleby y compañía*). Generar un discurso dispar, que parece hecho de retazos de discursos disímiles con apariencia de haber sido cosidos al azar unos junto a otros (y en este caso la *apariencia* es una palabra clave, pues apenas nos detenemos y profundizamos un poco, nos damos cuenta de que nada se ha dejado al azar en la arquitectura de las tres novelas, de que las operaciones de *dispositio* responden a un concienzudo plan), es la única manera que encuentra el escritor de narrar de forma honesta el mundo, ese tejido de la vida igualmente dispar y discontinuo, que no cesa de cambiar y transmutarse. El propio Pasavento explica cómo para que la escritura contemporánea ofrezca una imagen verosímil del mundo, el autor ha de mostrar esa fracturación del yo, esa desintegración de la vida de la que la *Modernidad negativa* había dado cuenta: “El monsieur y yo creemos que el mundo se halla desintegrado, y sólo si uno se atreve a mostrarlo en su disolución es posible ofrecer de él alguna imagen verosímil” (Vila-Matas, 2005: 222).

El fragmento se constituye en la forma idónea para mostrar esa vida atomizada, esa unidad imposible, rota desde siempre, y la fragmentación misma de un yo que ha dejado de sentirse Uno para sentirse múltiple, atravesado por la alteridad. Las leyes de la lógica racional que regían la estructura, la forma y el contenido de la narrativa moderna, son abolidas por completo en la escritura fragmentaria. Lo azaroso, lo contingente, lo absurdo, lo caótico de una realidad que no puede ser contenida ni apresada por esa Razón que pretendía tener la fórmula para cuantificarlo y ordenarlo todo, se introducen en la novela, cambiándola por completo. El fragmento cuestiona la racionalidad de la *Modernidad normativa* y sus certezas universales y eternas, trabaja royendo desde el interior del lenguaje las estructuras del pensamiento sustancialista y esencialista como una termita de tal modo que, aunque en apariencia ese lenguaje siga intacto, en lo profundo ha sido carcomido, de tal modo que la estructura ha sido vaciada por dentro:

Con la escritura fragmentaria nos enfrentamos a la imposibilidad de la totalidad, a la destitución del ideal de completitud, al reconocimiento de la ausencia de un todo. Ella supone hacerse cargo de lo que tiene de imposible el libro como unidad. Del fragmento emana la vocación por lo no concluido, el rechazo o resistencia a la forma del gran relato, de la historia. El habla del fragmento está, además, necesariamente

vinculada al pensamiento de la no certeza, que desdeña las seguridades ontológicas, que perdió toda confianza en los principios de la razón, que no se ajusta a ningún sistema (Salas, 2009: 174).

Por eso el fragmento (presente en gran parte de esa narrativa que da cuenta de la crisis de la Modernidad normativa, de sus certezas ontológicas, de su Razón y su Sujeto) no puede considerarse un *producto* elaborado por esa factoría de la Posmodernidad que pretende a estas alturas haber inventado la pólvora. Y, aunque es cierto que el fragmento se ha convertido en la forma predilecta de la escritura contemporánea (hay un claro auge de las formas fragmentarias en las últimas décadas: microrrelatos, aforismos, las distintas reelaboraciones del *haiku* en la poesía occidental, experimentos formales híbridos en la línea del proyecto *Nocilla Dream...*), incluso, a veces, en una moda vacía que parece buscar tan sólo cierto efecto de velocidad, de celeridad, de vértigo (imitando el ritmo impuesto por los discursos audiovisuales, el lenguaje del vídeo-clip, del cine o la publicidad) y que se consigue forzando en demasía la estructura narrativa, plagándola de saltos temporales y elipsis, también lo es que, contra la aparente unidad indisoluble, linealidad y cerrazón de la Novela moderna, del *gran estilo* del realismo, ya se levantaron muchas voces en plena Modernidad: así, no sólo los aforismos y los fragmentos de tono reflexivo o ensayístico de Pascal, Montaigne, el propio Nietzsche o Benjamin, sino gran parte de la narrativa de finales del siglo XIX y de casi todo el siglo XX y, sin duda, todos los referentes literarios del propio Vila-Matas, recurrieron a un estilo que ponía en jaque la estructura cerrada y lineal de la novela moderna y que apostaba por lo fragmentario, lo abierto, lo híbrido:

Las consideraciones de Adorno sobre lo fragmentario del ensayo pueden ser trasladadas a ciertos modos literarios ficcionales, que, sobre todo en el ámbito de la narrativa, dan visibilidad a sus brechas y explicitan la fragmentación interna tanto en la discontinuidad de su forma como en la desconexión causal entre sus episodios. Escritura discontinua que, aunque la inexactitud crítica sitúa en el espacio de la "postmodernidad", tiene su origen en eso que Blanchot denominó el "desobramiento romántico" del círculo teórico de Jena. En este contexto el fragmento adquiere estatus de género y conquista una ambigua suficiencia que lo convierte en una forma autónoma, ya no nostálgica de una totalidad que articularía su sentido. Este vuelco romántico me permite considerar el fragmento como la estructura fundamental de los textos quebrados que proliferan a partir del siglo XX (Fernández Folgueiras, 2011: 172-173).

Es quizás en *Bartleby y compañía*, la novela más fragmentaria e *intertextual* de la trilogía, donde Vila-Matas da cuenta de esa crisis de la subjetividad cerrada y unívoca que había configurado la Modernidad a través, sobre todo, del estilo y las técnicas narrativas, de los elementos *formales* o *arquitectónicos*, mucho más que *tematizando* la cuestión de la identidad del yo (en *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*, sin embargo, sí existe una reflexión explícita sobre la identidad), aunque en el fondo se trata de un libro que reflexiona sobre el silencio, sobre la imposibilidad de la literatura (un libro cuyo mensaje último viene a señalarnos una curiosa paradoja: si queda un camino posible para la escritura, ése sólo puede ser el que convierta en materia literaria la imposibilidad misma de la escritura, las taras del lenguaje, la caída de la vieja ilusión de que la palabra podía contener la vida, representarla en su totalidad).

A nuestro modo de entender, en la primera parte de la trilogía, la escritura fragmentaria batalla sin tregua contra el *gran estilo* de la Novela moderna, contra esa plasmación formal de los conceptos de totalidad y unidad con los que se configuran, tanto el Sujeto moderno como su Razón. La voz narrativa de Marcelo engarza cual orfebre las 86 piezas que componen esa pequeña joya literaria que es *Bartleby y compañía*. Es el contingente discurrir de la mente de Marcelo, al que el recuerdo de una lectura o de una anécdota le lleva a otra y ésta a la siguiente, por vericuetos en ocasiones completamente subjetivos y caprichosos, el que dota de coherencia el relato y ofrece esa continuidad a la narración:

En Bartleby y compañía muchos entre los 86 relatos sobre autores que enmudecen corresponden a las características de un microrrelato si recurrimos a las definiciones habituales. Por otro lado, estos relatos cortos son todos "fragmentarios" en el sentido que David Lagmanovich presta a la palabra. Pero cada uno de ellos contribuye al conjunto narrativo fragmentado que como tal ilustra lo problemático que es todo tipo de escritura novelesca en nuestros días. Múltiples reflejos de recuerdos literarios cuyo conocimiento se supone en el lector, y numerosas interrelaciones entre los casos alegados determinan el lugar de cada uno de ellos en este conjunto mientras que un narrador ficticio que comparte aparentemente un caudal impresionante de lecturas con el autor Vila-Matas y es el mismo el protagonista de uno de los casos referidos, sirve de voz narradora que garantiza una unidad de tono en el que la sátira grotesca es matizada por una punta de humor resignado (Wentzlaff-Eggebert, 2007: 120).

Sin embargo, aunque de manera menos evidente, también la escritura fragmentaria está presente en *El mal de Montano*, tal y como Ferro señala certeramente: "*El mal de Montano* es un libro fragmentario, hecho de restos de lecturas, de desvíos de géneros, de deslizamientos y pasajes entre el mundo y el texto. La novela se presenta separada en secciones, siempre incompletas y en constante proceso de mutación genérica" (Ferro, 2003: 2).

En *Doctor Pasavento*, la escritura privada a la que aspira Andrés, tan próxima a los *microgramas* walserianos, también pone en jaque la estructura lineal, progresiva, lógica, secuencial, causal, de la Novela Realista moderna, que obedecía ciegamente a las consignas de esa Razón omnímoda y universal, de ese Cogito cartesiano que con Kant y Hegel alcanzará su punto más alto (a la vez que, como vimos, tocará techo y comenzará su irremediable caída). Pasavento huye de su identidad de escritor de novelas de éxito y, para ello, lo primero que hace es buscar nuevas formas de escritura fragmentarias, breves, donde el tono ensayístico domine sobre el narrativo:

Pero para el escritor que huye de la identidad de ser escritor no le está vedado o prohibido una escritura en el silencio, sin público ni lectores. Incluso si Matas comprende que el gran novelón ha sido desactivado, la ilusión literaria ultrajada, aún queda un último reducto por conquistar: la literatura minimalista: los aforismos, los pequeños cuentos o poemas, escritura enigmática, microgramas, como Walser, pequeñas notas sobre el mundo que caben en un papel de fumar, haikus a contrapelo (Navarro Casabona, 2008: 141).

Tanto los *microgramas* walserianos como los *microensayos* que escribe Morante y lee a Pasavento durante sus visitas al sanatorio mental en el que el profesor se encuentra recluido, así como las *tentativas de suicidio* y los *papelillos de la soledad* que terminará escribiendo el propio Andrés, son textos fragmentarios, sin principio ni fin claros; textos erráticos, que no se dirigen a ningún sitio, en los que el sentido oscila y el pensamiento se desparrama sin contenerse, ajenos a la *teleología* de la Novela moderna: “Le gustaba, me dijo, ese tipo de microtextos que él ponía en marcha como si se tratara de un paseo errático en el que, en cualquier momento, si le apetecía, podía irse por las ramas, pues a fin de cuentas no sabía en ningún momento adónde se dirigía, suponiendo que fuera a alguna parte” (Vila-Matas, 2005: 102-103).

Morante escribe *microensayos* precisamente porque pretende echar abajo la vieja ilusión moderna del orden y el sentido. Si nuestras vivencias no pueden entenderse como episodios cerrados, lógicos, secuenciales, ¿por qué la narración de las mismas habría de presentarse bajo la imagen del argumento?: “No estaba claro que cualquier fragmento de nuestra vida fuera precisamente una historia cerrada, con un argumento, con principio y con final” (Vila-Matas, 2005: 103). El fragmento, a la manera blanchotniana, funciona a la postre como un rastro que se borra a sí mismo, una obra que busca *desobrase*, la única forma posible para señalar hacia la imposibilidad misma de la escritura:

El fragmento no como clausura sino la infinita continuidad de lo fragmentario; la escritura no como obediencia a la ley sino como radical escepticismo y exposición al

afuera; la obra no como un reflejo de sí mismo, sino como el interminable desobrar de aquello que, disperso, siempre difiere de sí mismo. Lo fragmentario, en otras palabras, no es un género literario, crítico o filosófico identificable, sino una demanda espectral inexistente como tal, pero que más allá de la estética o la ontología, se inscribe continuamente, tiempo al filo del tiempo, como un límite en el límite, para nunca ser asido como tal, siempre borrándose como un rastro imposible: un rastro de lo imposible (Hill, 2012: 257).

Pero, sobre todo, el fragmento es lo único que le queda a un sujeto que ha visto el mundo descomponerse en pedazos, que ha renunciado a concebir la vida como una totalidad clausurada y perfecta, que incluso se siente quebrado, escindido en su propio interior. ¿Cómo podría ese sujeto herido y desasido de sí, ese sujeto roto seguir sosteniendo una escritura concebida como unidad cerrada, como totalidad, como narración lineal y ordenada? A un yo descompuesto en su interior le corresponde una escritura abierta, que rebase los límites genericos, que se componga de fragmentos y que no concluya nunca, como nunca termina de cerrarse la propia construcción de su identidad múltiple y camaleónica.

4. CONCLUSIONES

La narrativa de Enrique Vila-Matas fluctúa entre la imagen rígida y estática que del sujeto construyó la Modernidad y ese sujeto fragmentado, múltiple, escindido, de las teorías posmodernas. El yo que protagoniza las novelas vilamatasianas se siente recorrido de punta a cabo por la alteridad, por la palabra ajena, por la mirada del Otro, y busca a toda costa desprenderse de su propia identidad, ser otros, para hallar paradójicamente una manera única y excepcional de ser él mismo. Y en esa búsqueda, ese yo que es casi siempre (lo es sin duda en la *trilogía metaliteraria*, pero también en las novelas posteriores, desde *Dublinesca* a *Kassel no invita a la lógica*, protagonizadas todas por escritores) un sujeto que se construye y deconstruye en la escritura, que se deshace y rehace a fuerza de narrarse a sí mismo, elige un tipo de narración muy concreta, despliega unas estrategias textuales particulares, estando los problemas de *dispositio* en los textos de Enrique Vila-Matas claramente ligados a la tematización del yo que domina su escritura. Tanto la elección de una escritura que diluye los límites entre los géneros literarios como la apuesta por la digresión y el fragmento, están claramente ligadas a ese modo de entender la construcción de la identidad como un proceso que no concluye nunca, que se transforma permanentemente, y al yo como un ser fragmentado, descentrado, que, como decía Hegel, “contiene en sí una multitud”. Las formas literarias ideadas por la *Modernidad canónica* y por su Sujeto-Cogito, la Novela entendida como totalidad orgánica, no sirven ya a ese yo que se siente huérfano de la verdad y el sentido, que percibe el mundo como un caos informe, que se siente herido y descompuesto en su interior.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRÉS-SUÁREZ, I. y CASAS, A. (eds.) (2007). *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas*. Madrid: Arco / Libros.
- BARTHES, R. (2003). *El grado cero de la escritura*. Barcelona: Siglo XXI.
- CANCELLIERI, N. (2007). "La literatura o la vida. El mal de Montano de Enrique Vila-Matas como declaración de poética". En *En teoría hablamos de literatura, Actas del III Congreso Internacional de Aleph*, C. Morón y J.M. Ruiz (coords.), 76-82. Granada: Dauro.
- FERNÁNDEZ FOLGUEIRAS, E. (2011). "La cuestión de la ballena: el (des)pliegue hermenéutico de la escritura fragmentaria". *Revista Tales* 4, 169-181.
- FERRO, R. (2003): "El mal de Montano de Enrique Vila-Matas: ¿Homenaje a Emilio Renzi?". *Revista Hispanista* 18 (julio-septiembre). Disponible en: <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo157.htm> [01-01-2015].
- HEREDIA, M. (ed.) (2007). *Vila-Matas portátil, un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya.
- HILL, L. (2012). "Del fragmento a lo fragmentario: Blanchot, Schlegel, Nietzsche". *Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas* 11, 251-265.
- MAGRIS, C. (2012). *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Pamplona: EUNSA.
- NAVARRO CASABONA, A. (2008). "El silencio y las líneas de fuga en la escritura de Enrique Vila-Matas". En *Pensamiento literario español del siglo XX*, 2, *Anexos Tropelías*, E. Sullà, T. Blesa y A. Saldaña (eds.), 135-146. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- PALAZÓN, M. R. (coord.) (2005). *Paul Ricoeur, palabra de liberación*. México: UNAM.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- RÍOS BAEZA, F. (ed.) (2012). *Enrique Vila-Matas, los espejos de la ficción*. México: Ediciones Eón.
- SALAS GUERRA, M. C. (2009). *La escritura del desasosiego: una poética del pensar en Fernando Pessoa*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquía.
- VILA-MATAS, E. (2005): *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (2007). *El mal de Montano*. Barcelona: Compactos Anagrama.
- _____. (2010). *Perder teorías*. Madrid: Seix Barral.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, CH. (2007). "El microrrelato como fragmento de un amplio conjunto narrativo en *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas". *Olivar* 9, 105-123.

Recibido el 8 de enero de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

INDICIOS FUTURISTAS EN LA ESTÉTICA Y LA OBRA LITERARIA DE WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ

FUTURIST TRACES IN WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ'S AESTHETICS AND LITERARY ŒUVRE

Pilar COUTO CANTERO

Universidad de A Coruña

pilar.couto@udc.es

Resumen: El presente artículo estudia la conexión existente entre el escritor Wenceslao Fernández Flórez y la corriente futurista de principios del siglo XX. Los dos primeros apartados abordan el estado de la cuestión en Galicia y el modo en que los escritores de la época respondieron al movimiento futurista italiano. Los apartados tres y cuatro examinan los comienzos de la estética y obra literaria de WFF y analizan tres de sus obras en relación con este movimiento: "La calma turbada" de la colección: *La novela de hoy* (1925); *El malvado Carabel* (1931) y *El hombre que compró un automóvil* (1939). Un último apartado de conclusiones recoge la hipótesis de esta investigación que pretende demostrar la existencia de ciertos rasgos y huellas del movimiento Futurista en la obra de WFF.

Abstract: This essay discusses the connection between Wenceslao Fernández Flórez and Futurism in the early twentieth century. The first two sections include the state of arts in the context of Galicia, the first manifestations of Futurism in Galicia, and how the local writers responded to this Futurist movement. Sections three and four are focused on examining WFF's early career and contacts with Galician Nationalism and avant-garde movements, and traces of Futurism in some of his novels: "La calma turbada" (1925); *El malvado Carabel* (1931), and *El hombre que compró un automóvil* (1939). Last section summarizes our hypothesis about the existence of some traces of Futurism in Wenceslao Fernández Flórez's aesthetics and literary oeuvre.

Palabras clave: Wenceslao Fernández Flórez. Futurismo. Análisis de textos.

Key Words: Wenceslao Fernández Flórez. Futurism. Textual Analysis.

1. INTRODUCCIÓN: POST-SIMBOLISMO Y TENDENCIAS MODERNISTAS EN GALICIA

El movimiento futurista tuvo un impacto importante en el proceso de modernización de las artes, la literatura y la sociedad española. Numerosos ensayos sobre el tema objeto de estudio explican en detalle cómo la estética de Marinetti se difundió y fue recibida en la Península Ibérica, pero no abundan trabajos de investigación destinados al estudio de la repercusión y consecuencias de este movimiento en una región más concreta como fue Galicia.

En las primeras décadas del siglo XX se produjo en Galicia un importante movimiento político de carácter nacionalista que impulsó el florecimiento de asociaciones culturales que promocionaban el uso de la lengua gallega en todas sus manifestaciones artísticas. Al mismo tiempo, existía un creciente interés tanto por las tendencias modernistas de la cultura española como por los movimientos vanguardistas del centro y sur de Europa. Básicamente convivían dos tendencias imperantes entre los escritores que pertenecían o bien a la Generación del 98, o bien a la 'Generación del 27: el movimiento Social-Realista, a menudo relacionado con las organizaciones de las clases trabajadoras, y la escuela de los Idealistas, que re-evocó las ideas anteriormente expresadas por los representantes del Simbolismo. Las respuestas a la modernidad en Galicia durante esa época han sido estudiadas de diferentes modos. Algunos investigadores han enfatizado la existencia de una generación Modernista y han proporcionado ejemplos de ello (Axeitos, 1997; Sobrino, 2013). Otros, sin embargo, han dejado constancia de la hipótesis contraria aludiendo al aislamiento geográfico y socio-político que, bajo su punto de vista, impidió el desarrollo de un movimiento de vanguardia en las artes y la literatura (Fonte, 1992; González, 2003).

El primero de estos grupos puso de manifiesto la existencia de la llamada *Xeración Nós* surgida como consecuencia de la revista artística conocida como *Nós* (1920-23, 1925-35), cuyo objetivo primordial consistía en modernizar la lengua gallega y desarrollar una literatura propia que fuese capaz de dar expresión a las tendencias modernas en la creciente clase media de la sociedad urbana. De entre el grupo de jóvenes intelectuales gallegos que decidieron abanderar el modernismo desde la perspectiva nacionalista cabe destacar a: Vicente Risco, Losada Diéguez, Villar Ponte, Ramón Cabanillas, Castelao y Otero Pedrayo. Investigadores como X. L. Axeitos han atesorado una gran cantidad de documentos que ofrecen testimonio real de la existencia en Galicia de movimientos vanguardistas a principios del siglo XX (1997:7-55). Numerosas obras literarias, pinturas, dibujos y diseños muestran el modo en que los artistas y escritores gallegos reaccionaron a las nuevas escuelas modernistas¹.

1 Véase las siguientes revistas como ejemplo. En Orense: según V. Risco (1920-1935) *Nós*, con 144 números publicados. En La Coruña: según Juan Marín Felipe (1922) *Luz*, con 4 números publicados; según Jacobo Casal (1920-21) *Vida*, con 5 números publicados; y según Peña Rodríguez (1922) *Gráfica* con 3 números

El segundo grupo de investigadores, al que aludíamos anteriormente, liderados por X. González Gómez y R. Fonte, defiende y enfatiza la idea opuesta, apuntando la inexistencia de círculos vanguardistas debido principalmente a razones geográficas, históricas y políticas. De acuerdo con las anotaciones de Jitrik (1987), el investigador X. González Gómez establece los puntos clave que, según su parecer, se deben de producir para que una vanguardia se considere como tal. Siguiendo estos criterios los artistas y escritores gallegos nunca desarrollaron una actitud radical ni iconoclasta, tampoco existió una proliferación de manifiestos, ni hubo círculos ni grupos activistas, ni se crearon revistas para promocionar la estética vanguardista. González Gómez insiste en la inexistencia de una situación en Galicia que fuese equivalente a la situación por la que nacieron y se produjeron los movimientos vanguardistas europeos: “habían nacido cómo fruto de una situación específica muy concreta: en el momento de una guerra devastadora – o inmediatamente después – en plena crisis de todos los valores en los que se fundamentaba la civilización occidental” (2003: 202). Los intelectuales gallegos estaban tan ocupados construyendo una identidad nacional y propia, que los principales problemas de los movimientos vanguardistas europeos no llegaron a tener ninguna o muy poca repercusión en Galicia. Estos intelectuales tampoco tenía especial interés en provocar fisuras entre sus propios intereses y las vanguardias por lo que: “pintores y poetas colaboran conjuntamente con las viejas elites para colmar el discurso cultural de ‘signos identificativos’. Y para esto todo vale” (González, 2003: 204).

Esta hipótesis marcada por la ausencia de movimientos vanguardistas en Galicia fue también propiciada por R. Fonte, quien declaró que la figura de Manuel Antonio, que podría ser considerado como punto de partida, constituye un interesante pero aislado ejemplo de este tipo de movimientos. Según él la razón por la cual existió una vanguardia frustrada en Galicia fue la condición periférica de su tradición. La literatura moderna gallega no estaba conformada con una sólida tradición lista para ser negada o abolida. Primero, según Fonte, era necesario identificar dicha tradición y encontrar los signos propios de la identidad gallega (1992: 56).

2. LAS PRIMERAS MANIFESTACIONES DEL FUTURISMO EN GALICIA

Con respecto a las primeras manifestaciones del Futurismo en Galicia entre 1909-1920 existen algunos documentos dignos de ser mencionados. Por ejemplo, se sabe que en el año 1909 el erudito Gabriel Alomar dictó una conferencia sobre el Manifiesto Futurista en Barcelona. De acuerdo con las investigaciones realizadas por X. L. Axeitos

publicados. En Pontevedra: según Vidal Martínez (1922) *Alborada*, tres meses. De acuerdo con Victoria Carballo-Calero (1997, 1999) las revistas *Luz* y *Vida* fueron previas a la revista *Alfar*.

existen indicios claros de anotaciones realizadas por un estudiante gallego relacionadas con la citada conferencia que podrían arrojar luz en este particular. Las restricciones de espacio, el hecho de que las citadas notas todavía no han sido publicadas, la duda con respecto a si contribuyen positiva o negativamente en la recepción de las vanguardias en Galicia, y puesto que tampoco constituyen el objeto de estudio de este artículo nos empujan a únicamente dejar constancia del dato sin más consideraciones (2012: 12).

Por otra parte, en el año 1917, Vicente Risco publicó en la revista *La Centuria* su "Preludio a toda estética futura" en el que realizó un profundo análisis sobre el futuro de la estética de acuerdo con los tiempos en que vivía. Principalmente insistió en numerosas ocasiones en la idea del individualismo: "El arte es hoy y siempre un medio para dar la espalda a la sociedad y al mundo"; "Yo creo que hay siempre, en el verdadero artista, algo que lo aísla de la masa, y que el ejercicio del verdadero arte implica cierto cultivo interior"; "Es eso lo personal que nos interesa en toda obra de arte, y de aquí la razón de nuestro individualismo" (Risco, 1917: 13-18). Como consecuencia de ese individualismo criticó el arte social considerándolo totalmente opuesto a su posición individualista: "He aquí la razón suprema para defender el arte individualista... contra el arte social" (Risco, 1917:15). Otra de las ideas que Risco defendía era la duda con respecto al arte entendido como lo bello o que implica belleza y no fealdad: "Además no se ha demostrado porque el arte ha de buscar lo bello y no lo feo" (Risco, 1917: 15). Bajo su punto de vista, copiar la naturaleza en nombre del arte resulta algo imposible: "El arte no copia, nunca ha copiado la naturaleza" y además, el arte siempre está buscando la expresión eterna: "El arte extrae de la naturaleza la emoción pura,... busca la expresión eterna" (Risco, 1917: 15).

Una de las principales preocupaciones de Risco consistía en que en su época se intentaba comprender el arte desde varias perspectivas pero fundamentalmente desde la perspectiva científica. El Futurismo constituye un resumen de ellas tal y como explica en el capítulo XII dedicado a realizar una reflexión acerca de este movimiento: "Los futuristas dicen que es más bello un automóvil que la Victoria de Samotracia. Con esto queda definido el futurismo". Esta cita implica que los futuristas se declaran enemigos del Arte, pero ellos se declaran a sí mismos artistas y tal y como Risco afirma: "... no se puede discutir a Marinetti como literato, ni a Severini como pintor, ni a Balilla Pratella como músico. ... En el futurismo lo disparatado es la doctrina" (Risco, 1917: 17).

Existen dos principales objeciones al Futurismo o a lo que Risco denominó "pseudofuturismo italiano". En primer lugar, los futuristas no hablaban del futuro sino del presente: "actualismo". El progreso, las naciones, las guerras... son conceptos actuales pero nada tienen que ver con el mundo del mañana, con el futuro. El segundo de los puntos débiles se refiere a la "estética de las máquinas" y a la "exaltación del progreso" que, según Risco, ya habían sido inventados por Zola, Verhaeren o Withman y que aún se atreve a decir que esta estética de las máquinas es falsa. Para terminar, en su "Preludio..."

también se puede leer que Marinetti confesó que el arte del Futurismo significa: “la busca expresa de lo feo”, y defendió lo feo contra los “pasatistas” apuntando que: “Nuestra época es esencialmente anartística, y que si la futura es como desean Edison y Marinetti, será antiartística... No somos ni modernos ni actuales, sino futuros; porque es necesario crear un futurismo nuevo. El de Marinetti debemos darlo ya por anticuado” (Risco, 1917: 17).

Vicente Risco (1884-1963) fue el principal guía del grupo Nós y con estos mismos términos lo describió Arcadio López Casanova (1990: 20). En Galicia estaba considerado como la persona que más sabía de los movimientos vanguardistas europeos y hasta la fecha se le considera como la persona que, en 1920, escribió el primer poema futurista en lengua gallega titulado: “U... ju juu...”.

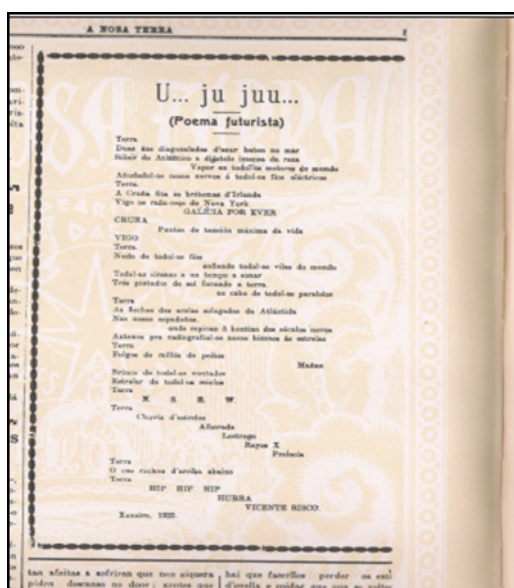


Figura 1

Este poema futurista, tal y como el propio Risco lo describió, representa un claro ejemplo en el que se recogen la mayoría de los rasgos principales de los poemas de este estilo. Incluimos a continuación algunas consideraciones relacionadas con la lectura de este primer poema futurista escrito en lengua gallega y en Galicia.

Ya desde el propio título se puede considerar que este poema incluye una gran cantidad de palabras relacionadas con el lenguaje técnico de las máquinas y los inventos. Así, en una primera lectura encontramos términos como: “motores” (motores), “fíos eléctricos” (hilos eléctricos), “raña-ceos” (rascacielos), “antenas” (antenas), “Rayos X” (rayos X), etc. Otro elemento primordial en este poema son las “estrelas” (estrellas) que constituyen un componente recurrente en los poetas futuristas y también han sido incluidas más de una vez. Además, otros descriptores típicos como: la fuerza, la

velocidad, la prisa, los movimientos rápidos y acelerados también forman parte de la estructura interna del poema integrada por el binomio: ser humano- máquinas que se sitúa justamente en el medio de los cuatro puntos cardinales y de las cuatro fuerzas de la Naturaleza: "Terra" (tierra), como la parte principal que se repite en este poema en diez ocasiones; agua, que está representada por los mares y océanos; viento, como un medio a través del cual se transmiten los sonidos y el movimiento; y finalmente el fuego, que aparece representado como la luz de una "Chuvia d'estrelas" (lluvia de estrellas), el "Lostrego" (trueno), y la "Alborada" (amanecer).

En cuanto a la estructura formal del poema podemos afirmar que están incluidas la mayoría de las tendencias futuristas: diferentes tamaños y estilos de letra, uso de letras mayúsculas, ausencia de puntuación, ausencia de una disposición lineal del discurso, los cuatro puntos cardinales, uso de versos caligramáticos, de acrónimos y de algunos préstamos lingüísticos². De hecho, Vicente Risco escribió el primero de una serie de poemas vanguardistas, además de escribir ensayos en revistas gallegas sobre estos movimientos porque consideraba que era necesario estar familiarizado con estas tendencias que venían del exterior (Manoel Antonio, 1979: 7). Aun así, Risco no estaba totalmente convencido de la relevancia que estos nuevos movimientos literarios podía suponer para Galicia sino que le preocupaba especialmente la introducción de nuevos términos en la nueva literatura gallega tales como: *folklorismo*³, *saudosismo*⁴ o *enxebismo*⁵. El poema anteriormente citado sirve de ejemplo claro para reforzar estas ideas y en él se puede leer claramente y con letras mayúsculas: "GALIZA FOR EVER al comienzo y "HIP HIP HIP HURRA" al final. Del mismo modo las palabras de Fravallo (2008: 260), que reproducimos a continuación nos sirven para apostillar este argumento: "Humour et enthousiasme futuristes aussi dans le titre et le final optimiste. Mais en même temps mention récurrente de la terre, de la race, du mythe de l'Atlantide, et enfin de l'Irlande, objet de toutes les attentions des nationalistes de l'époque...".

López Casanova (1990: 20) también estudió los movimientos vanguardistas en Galicia y denominó a este grupo de jóvenes intelectuales "Generación del 22", después de que en

2 En este sentido son muy interesantes las investigaciones de Valcárcel (1991: 397-401).

3 Folklorismo. Relacionado con la preservación del patrimonio étnico de Galicia, sus raíces culturales y sus tradiciones ancestrales.

4 Saudosismo. Del término 'saudade' un sentimiento nostálgico referido a que todo tiempo pasado fue mejor. Constituyó un movimiento literario revitalizante también conocido como "Renascença portuguesa", fundado por el poeta portugués Teixeira de Pascoaes.

5 Enxebismo. Del término 'enxebre' con las connotaciones de algo puro, no adulterado, genuino o auténtico. Se refiere a la lengua y literatura gallegas que han sido liberadas de toda impureza. Esta perspectiva nacionalista buscaba liberar el país de toda contaminación lingüística procedente de la lengua castellana o de la portuguesa.

el año 1922 Manuel Antonio Pérez⁶ y Álvaro Cebreiro publicasen el único manifiesto que se conoce escrito en lengua gallega titulado: *Máis alá* (*Más allá*, 1922). En esta generación de intelectuales se incluían las aportaciones tanto de poetas como Luis Pimentel (1895-1958), Manoel Antonio (1900-1930), Manuel Acuña (1900-1975), Amado Carballo (1901-1927), Euxenio Montes (1900-1982), Fermín Bouza Brey (1901-1973), Álvaro de Casas (1901-1950), Augusto María de Casas (1906-1973); de escritores como Rafael Dieste (1899-1981), Eduardo Blanco Amor (1897-1979), o Ánxel Fole (1903-1986); de investigadores como Filgueira Valverde (1906-1996); de músicos como Bal e Gay (1905-1993) e incluso las aportaciones de pintores como Carlos Maside (1897-1958) o Manuel Colmeiro (1818-1894). Ricardo Carballo Calero utilizó el término *novencentistas* para denominar a esta generación de jóvenes vanguardistas gallegos que se auto-definían como autodidactas, individualistas y libres para expresar su propia creatividad (1983: 24).

En 1919, Rafael Dieste y Manoel Antonio escribieron cartas a Castelao para pedirle que ejerciese el papel de intermediario entre ellos y Vicente Risco. Fue el propio Risco quien introdujo a Manoel Antonio en estos nuevos movimientos que se estaban desarrollando tanto en España como en buena parte de Europa. Afortunadamente, se conserva en buen estado la mayor parte de la correspondencia mantenida entre ambos y en ella se puede observar el interés mostrado por los movimientos vanguardistas de la época. En la carta que le envió el 24 de Septiembre de 1920 directamente le pregunta a Risco por su: "Preludio a toda Estética futura" (1917) y cuando éste le responde le recomienda que busque su estilo personal, que sea original, que no siga las tendencias y que siempre tenga presente su nacionalismo gallego. Además, le contesta a todo tipo de preguntas relacionadas con los movimientos vanguardistas explicándole todas las tendencias existentes: Unanimismo, Cubismo, Creacionismo, Neo-imaginismo, Ultraísmo, Futurismo y Dadaísmo. Para no extenderme mucho me limitaré a reproducir su definición del Futurismo: "Futurismo: Marinetti (Le Roi Bombance, etc.) Soffice, Palazeschi, Luccini, etc. Consiste en cantar a la velocidad, al esfuerzo, las máquinas; rechazar todo lo pasado, defender la belleza de lo feo, destruir los Museos, odiar a la naturaleza, etc. Tiene sus derivaciones políticas y hoy está de capa caída" (Risco, 1917: 76).

Un año después, en 1921 Alfonso Rodríguez Castelao (1886-1950) realizó un viaje de once meses de duración a algunos países europeos como Francia, Bélgica y Alemania. Como consecuencia de ello escribió un diario muy interesante que fue recogido por Filgueira Valverde y que en propias palabras del autor constituye una: "Obra no solo honda sino profundamente sincera, que es toda una visión personal del mundo de las creaciones estéticas, con ojos gallegos" (Castelao, 1977: 7). A continuación incluimos

6 Manuel Antonio Pérez Sánchez (1900-1930), en adelante Manoel Antonio, tal y como siempre firmaba y se le conoce habitualmente.

algunas citas relacionadas con su descripción y análisis del Futurismo en el *Salon des Indépendents* de París tal y como las describió en su diario.

Primera visita al “Grand Palais des Champs-Élysées”, el 30 de enero de 1921. Risco escribe algunas notas sobre los futuristas prestando especial atención a un cuadro de un artista futurista -del que no recuerda su nombre- que representa un paisaje visto desde el interior de un automóvil. En esa misma fecha, reproduce algunas citas del manifiesto firmado por Boccioni, Carrá, Russolo, Balla y Severini cuando fueron presentados por Marinetti en París en 1911. Termina afirmando que los futuristas no son imbéciles y se declara a sí mismo como no futurista: “Yo no quiero esos tiempos y no soy futurista, pues siendo gallego tengo que ser antifuturista. ... Con todo los futuristas no son unos atontados; tontos son los que se ríen a carcajadas de sus cuadros” (Castelao, 1997: 34).

En lo que se refiere al Futurismo, de su segunda visita al *Salon des Indépendents* de París, el 4 de febrero de 1921, se sabe que no le gustó demasiado y la única información a destacar es que incluye el título del cuadro que había mencionado anteriormente durante su primera visita: “Expression de l’auto sur la route” de Henry Valensi (Alger). En su tercera visita, el 22 de febrero de 1921, Castelao parece molesto por lo que él llama: “tolerías novas” (tonterías, locuras nuevas). Declara que el único movimiento de vanguardia interesante es el Futurismo:

El futurismo es el único que tiene fundamento y Marinetti, italiano, lo hizo nacer en Italia; las otras escuelas nacieron en París de padres extranjeros y de personas que non podrían darse a conocer de otra manera en esta gran ciudad. Si yo tuviese tiempo y viniese a París a triunfar y no supiera hacer pintura, pronto me haría padre de una nueva escuela. La gente de París tiene mucha paciencia (Castelao, 1997: 67).

El manifiesto: “Máis alá” le sirvió a Manoel Antonio como un acicate para formar parte de los desafíos de la Modernidad. Todavía hoy está considerado como el único manifiesto publicado en Galicia y en lengua gallega. Álvaro Cebreiro y Manoel Antonio firmaron este documento de aproximadamente ocho páginas en 1922 y trataron de difundirlo por toda Galicia y en el extranjero. Su título se relacionó con la corriente del Ultraísmo y está dividido en cuatro secciones encaminadas a moverse con los nuevos tiempos, liberarse de las cadenas del pasado y avanzar hacia un futuro más prometedor, a un futuro *más allá*. Manoel Antonio siempre ha sido representado como uno de los iconos principales del movimiento vanguardista en Galicia. También ha sido definido como poseedor de un estilo personal e individual que le hizo destacar en la literatura gallega. Contribuyó con poemas, artículos e incluso como miembro del comité de redacción en algunas

publicaciones como: *Alfar*⁷ y *Ronsel*⁸. Su libro de poemas "De catro a catro" (De cuatro a cuatro) publicado en 1928 contiene uno de los poemas de la vanguardia de Galicia más famoso y ha sido considerado: "la máxima expresión del vanguardismo literario en Galicia" (Axeitos, 1997: 32). Su muerte temprana a la edad de treinta años le impidió desarrollar su estética de vanguardia a un mayor grado.

Por otra parte, González Gómez insiste en mantener la teoría de que: "no existió vanguardia en Galicia, ni poética ni artística. Existió renovación; renovación que exigía la incorporación de elementos, de signos vanguardistas, pero nunca podía dar frutos vanguardistas" (2003: 204). Este fracaso que impidió establecer un movimiento de vanguardia en Galicia tiene su explicación por el hecho de que la obra de Manoel Antonio permaneció inédita. Tan pronto como se fueron descubriendo sus textos se les fue incorporando la etiqueta de 'vanguardia', y esta designación se ha mantenido hasta nuestros días: "Cuando la obra de Manuel Antonio comenzó a ser conocida por nuevos lectores, apareció con ella el adjetivo vanguardista y nunca más fue borrado. Toda una serie de preguntas e interrogantes se borraron de un solo golpe, y así apareció la vanguardia en Galicia. Aún subsiste, pero no hay, no hubo vanguardia en Galicia" (González, 2003: 204).

Respecto al manifiesto: *Máis alá*, González Gómez escribe que, aparte de éste, no hubo otros manifiestos vanguardistas en Galicia y considera que es un documento con conceptos mezclados sin ningún fin teórico. Es más una: "llamada de atención a los jóvenes en Galicia"- como a Manoel Antonio le gustaba decir- en el que se pueden encontrar claras influencias de Nietzsche (super individualismo), del Futurismo (rompiendo con cualquier expresión literaria del pasado) y algunos rastros de dadaísmo (no querer convertirse en una escuela literaria). Además, durante los primeros años veinte, tal y como declaró en la carta citada en párrafos anteriores, no sabía mucho acerca de los movimientos de vanguardia y la situación geográfica de Galicia no favorecía ningún tipo de contacto con los movimientos culturales del momento.

En mi opinión, el manifiesto ofrece una serie de paralelismos claros con manifiestos de Marinetti: "Let's Kill off the Moonshine" y "We Abjure Our Symbolist Masters, the Last Lovers of the Moonshine". Efectivamente, del mismo modo que Marinetti tenían que deshacerse de los modelos pre-establecidos, la nueva generación de escritores gallegos tenía que ser capaz de superar el nacionalismo conservador de la vieja generación y avanzar en un: *segundo rexurdimento* (Segundo Resurgimiento), esta vez con un enfoque futurista y promocionando una perspectiva modernista.

7 El poeta y cónsul de Uruguay, Julio J. Casal fundó la revista *Alfar* (1920-1954) en La Coruña. Se publicaron un total de 91 números, los transcurridos entre el n.º 33 y el 60 (1923-1926) son los que se publicaron en La Coruña.

8 *Ronsel* (1924), revista fundada por Evaristo Correa Calderón en Lugo. Se publicaron un total de seis números.

3. LA CARRERA TEMPRANA DE WFF Y EL CONTACTO CON EL NACIONALISMO GALLEGO Y LOS MOVIMIENTOS DE VANGUARDIA.

Wenceslao Fernández Flórez (1885-1964) nació en La Coruña en 1885. Debido a limitaciones económicas comenzó a trabajar a los quince años en un periódico local y conservador llamado: *La Mañana* (La Coruña, 1900). Después de 1902, fecha en la que este diario desapareció, continuó trabajando como periodista en el *Diario de La Coruña* y en el periódico de corte republicano: *Tierra Gallega* fundado el 2 de septiembre de 1903. También fue director de la revista: *La Defensa* (Betanzos, 1906) durante cinco meses hasta que se trasladó a Ferrol, donde comenzó a dirigir el *Diario Ferrolano* esta vez de corte conservador y un poco más adelante: *El Noroeste* en 1911. WFF solía disfrutar sus vacaciones de verano en la parroquia de San Salvador de Cecebre (La Coruña) y nunca perdió ni sus raíces gallegas ni sus relaciones con los más importantes representantes del nacionalismo gallego. Esto explicaría el hecho de su presencia en dos publicaciones gallegas: *Revista Gallega* y *Coruña Moderna*, o también sus contribuciones a la revista: *A Nosa Terra*, que era la principal fuente de difusión de los pensamientos del círculo Nacionalista Gallego conocido como las: "Irmandades da Fala" (Hermandades del habla).

Según X. M. Dobarro Paz, estudioso de la desconocida relación entre WFF y el nacionalismo gallego, la primera publicación de la *Revista Gallega* nació en La Coruña en 1895. Fue fundada por Galo Salinas como un intento de promover las ideas de la primera promoción de intelectuales nacionalistas: Galo Salinas, Eladio Rodríguez, Francisco Tettamanci, Eugenio Carré, Manuel María Puga y Parga -Picadillo-, Manuel Casas, Ángel del Castillo y Salvador Golpe. Constituyó desde el primer momento su modo oficial de comunicarse:

Fue el órgano oficial de la "Liga Gallega na Coruña", fundada el 31 de octubre de 1897 en la "Librería Regional" de Euxenio Carré, sita en la calle Real nº 30, bajo, con la asistencia de Florencio Vaamonde, Galo Salinas, Manuel Banet Fontenla, Euxenio Carré, Eladio Rodríguez González, Marcial de la Igrexa, Francisco Tettamanci, Salvador Golpe, Enrique Carré, Eduardo Sánchez, Avelino Barbeito, José Blanco Vilariño y Manuel LUGRÍS Freire (Dobarro, 2002: 181).

Si bien WFF era mucho más joven en comparación con todos los intelectuales antes mencionados, aun así publicó algunos poemas como: "Rima" (1901) y estaba muy en contacto con la literatura gallega y sus escritores. Estos intelectuales asistían asiduamente a una reunión semanal conocida como: "a tertulia da Cova Céltica" (la tertulia de la Cova

Céltica) que estaba ubicada en la ya citada Librería Regional de E. Carré situada en una de las calles principales de La Coruña.

Wenceslao Fernández Flórez se trasladó a Madrid en el año 1913, donde tuvo la oportunidad de continuar y desarrollar su carrera periodística y literaria. Allí comenzó a trabajar en la Dirección General de Aduanas y pronto consiguió estar a cargo de una sección de crónicas sobre el Parlamento español llamado: "Acotaciones de un oyente. Crónicas Parlamentarias", publicadas en el diario ABC, que pronto le hicieron famoso. Llegados a este punto, parece interesante señalar que en ese mismo año 1913, Vicente Risco también se trasladó a Madrid para trabajar como profesor y ambos solían mantenerse en contacto en los círculos literarios más importantes como: "el Café de Pombo", donde conocieron a algunas de las principales figuras literarias del momento como Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre o Rafael Cansinos Assens, entre otros. Pero había un intelectual gallego mucho más cercano a él y que siempre le impresionó enormemente. Alfonso Rodríguez Castelao, ambos se admiraban mutuamente y vivieron en Madrid en las mismas fechas. Castelao se trasladó a Madrid en 1915 e hizo muchas de sus famosas ilustraciones para las novelas de WFF. Al mismo tiempo, WFF escribió un buen número de artículos⁹ que ponderaban las habilidades de Castelao no sólo como ilustrador y caricaturista, sino también como médico y como el perfecto estudiante que opositó para unirse al Cuerpo de Estadísticas del Estado en 1916 y al Cuerpo de Médicos del Estado en 1918.

Desde un punto de vista estrictamente cronológico, WFF pertenecía a la generación nacida entre 1880 y 1885, que incluye autores como Pérez de Ayala, Gabriel Miró, Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset y Américo Castro. Sin embargo, según José-Carlos Mainer, este escritor gallego y sus obras no fueron relacionados con esa generación en absoluto porque tenían poco en común con sus preocupaciones estéticas (Mainer, 1975: 15). Por otra parte, Molina afirma que sus textos narrativos apenas reflejan las diferentes tendencias y estilos en boga durante ese tiempo (Molina, 1985: 47-51). Pero sí se podría afirmar que WFF compartía ciertas preocupaciones comunes con algunos de sus contemporáneos en el ámbito de la cultura castellana, por ejemplo, con Benito Pérez Galdós (1843-1920) compartía un interés por la novela Social-realista española. Del mismo modo que otros miembros de la Generación del 98 creía firmemente en la necesidad de un cambio social y político, prueba de ello se confirma si atendemos al modo en que diseñó algunos de sus personajes de ficción¹⁰. Según Azorín (pseudónimo de José Martínez Ruiz, 1873-1967) WFF también estaba interesado en escribir sobre

9 W. Fernández Flórez: "Castelao", *El Noroeste*, La Coruña, 15-VIII-1912; y "Castelao se examina", *El Noroeste*, La Coruña, 25-XI-1915 (ambos citados en J. A. Durán, 1977).

10 Por ejemplo, "Un hombre atormentado" de 1936, en la colección de relatos de humor titulada: *La nube enjaulada*.

sucesos simples de la vida cotidiana y en la creación de escenarios de intriga y misterio¹¹ para sus novelas. La evaluación pesimista de la realidad nacional y la esperanza de una España mejor fue una de las características de esta generación tal y como se puede encontrar en los escritos de Antonio Machado (1875-1939) y Pío Baroja (1872-1956), quien nunca se cansó de quejarse de los defectos de la sociedad y de condenar los prejuicios morales y la injusticia.

WFF fue un hombre polémico y paradójico. Su vida siempre ha estado llena de contradicciones y sus escritos, aunque convencionales en algunos aspectos, también se caracterizaron por incluir contenidos y temas modernos (las máquinas, la vida en la gran ciudad, los automóviles, etc.). Recibió muchos premios a lo largo de su vida como el premio: “Círculo de Bellas Artes” con su novela *Volvoreta* (1917), el “Premio Nacional de Literatura” en 1926, durante la II República fue honrado con la “Medalla de Oro de Madrid” y en 1935 también fue galardonado por el Gobierno de Alejandro Lerroux, junto con Américo Castro y José Ortega y Gasset. Durante la Guerra Civil, en 1937, WFF se exilió por Valencia a los Países Bajos gracias a la embajada holandesa en Madrid. Algunas de estas experiencias se tradujeron posteriormente en sus novelas como fueron: *Una isla en el mar rojo* (1938) y *La novela número 13* (1941). Después de la guerra civil regresó a España y en 1945, fue nombrado miembro de la Real Academia Española de las Letras donde presentó su famoso discurso de entrada sobre “El humor en la literatura española”. En 1959, también fue honrado con la Cruz de Alfonso X el Sabio. Aparte de sus muchas contribuciones a periódicos y además de publicar más de cuarenta novelas y relatos WFF también tradujo al español las más importantes obras del portugués Eça de Queiroz (1845-1900).

4. HUELLAS DEL FUTURISMO EN ALGUNOS TEXTOS DE WFF

En nuestra opinión, WFF utilizaba sus personajes ficticiales con el fin de transmitir sus propios puntos de vista tal y como demostraremos más adelante. La importancia de la contribución de este autor a la vanguardia gallega (y por extensión) a la vanguardia española no descansa en ningún interés en particular, ni en el dominio de un lenguaje formal innovador, ni tampoco en una presentación tipográfica particular. Por el contrario, WFF era más bien conservador y tendía a seguir las reglas gramaticales y formales en sus novelas. José-Carlos Mainer, que es uno de los principales expertos en la vida y obra de este escritor, afirma que WFF se oponía a los movimientos de vanguardia de su tiempo

11 Convendría considerar la posibilidad de revisar el componente misterioso en la Trilogía de Azorín *Lo invisible* (1927), por ejemplo, y *La casa de la lluvia* (1925) o *Fantasmas* (1930) de WFF.

afirmando: "¿Qué puede concluirse de ese desdén por la vanguardia artística que asoma en *El malvado Carabel* o en *El hombre que compró un automóvil*?" (Mainer, 1975: 15).

Contrariamente a la opinión de Mainer, trataré de demostrar que, de un modo muy sutil y con la particular ironía gallega que siempre le caracterizó, WFF supo dejar constancia de su interés y conocimiento del movimiento futurista en España. Fue un pionero en muchos aspectos, y reveló una forma de pensar con una mente abierta no muy común en aquellos tiempos. Sin embargo, para entender su interés por el Futurismo, no debemos buscar convenciones formales tal y como apuntaba Marinetti en su *Manifiesto Técnico de la Literatura Futurista* (1912). Más bien, fue la elección de los temas modernistas y el modo en que los abordaba lo que nos hizo apostar por la existencia de ciertos rasgos y huellas del citado movimiento, tanto en su estética como en su obra novelística.

3.1. LA CALMA TURBADA (1925)

En cuanto a las huellas o rasgos del Futurismo en las novelas de WFF prestaré atención a algunas de sus obras que se pueden utilizar como un ejemplo. En primer lugar: *La calma turbada* un breve texto publicado en 1925 en la colección *La novela de hoy*. Como no se incluyó en su obra completa, esta novela breve no es muy conocida por los investigadores y en ella se pueden observar los primeros vestigios del Futurismo como trataré de demostrar a continuación.

Esta novela gira en torno al personaje de Carlos Recousó, un periodista que también está interesado en la literatura, pero que pasa a convertirse en fotógrafo ocasional en Madrid. Su intención es convertirse en un fotógrafo importante y comienza a trabajar en el periódico: *El Independiente Ilustrado*. Su primer acercamiento a la fotografía consiste en la elaboración de un informe fotográfico sobre un desfile militar en el conocido "Paseo de la Castellana" en Madrid y cuando el director del periódico estudia los dos primeros negativos se queda totalmente sorprendido afirmando:

Diablo -murmuró-, qué rara idea!" En una se veían cuatrocientas o seiscientas piernas de soldados, con sus correspondientes pies, en marcha sobre el asfalto brillante. Piernas y pies, tan sólo piernas y pies que marcaban un paso igual. En la otra prueba, unos chiquillos subidos a un farol agitaban sus gorras. Era la placa en la que Recousó había querido impresionar el paso de la bandera (Fernández Flórez, 1925: 17).

Tanto el *leitmotiv* -un desfile militar-, como todo lo que se observa representado en las dos imágenes, que el lector fácilmente se puede imaginar, podría ser considerado como aportaciones o rasgos futuristas. Por tanto, todos ellos constituyen elementos

intrínsecamente relacionados con los temas principales del Futurismo: el movimiento, la guerra, la fuerza, la rapidez... Incluso se podría ir más allá en la medida en que el propio director felicita a Recousó por su trabajo y le dice: “¡Muy bien! –afirmó-. Son dos hermosas ideas. Esto es romper moldes viejos. Y escribí unas líneas al fotógrafo felicitándole” (Fernández Flórez, 1925: 18). En mi opinión, tanto el tema, las ideas hermosas, la ruptura de viejos moldes y las líneas de felicitación por parte del director contribuyen a potenciar, esta vez por escrito, esas ideas futuristas expresadas a través de las fotografías tomadas, aparentemente casi por casualidad y como consecuencia de la falta de experiencia de su autor.

WFF a menudo mostró su preocupación por dos constantes: la vulgaridad y la mediocridad hasta tal punto que siempre luchó contra estos dos términos para mantenerlos alejados tanto de su vida como de sus escritos. Esta idea tan interesante por el hecho de estar fuertemente relacionada con la estética futurista se desarrolla a continuación cuando el lector descubre que, según el narrador, hacer cosas sin seguir la tradición y las reglas básicas significa ser extravagante y moderno y hacer las cosas como se supone que se deben hacer implica vulgaridad. Por tanto si, de acuerdo con Mainer (1975: 15), WFF manifestase o sintiese ese “desdén por la vanguardia artística” no estaría calificando de vulgaridad el hecho de hacer las cosas bien a través de sus escritos:

Durante un año, Recousó cometió las más terribles extravagancias. El quería hacerlo todo bien (es decir, vulgar); pero el objetivo miraba siempre a un lugar insospechado. Nadie se admiraba más ante aquellas fotografías que su propio e inconsciente autor (Fernández Flórez, 1925: 18).

La segunda parte de esta novela se desarrolla en un pequeño pueblo llamado “Campolirondo” donde Recousó es enviado para hacer un reportaje del pueblo. De la lectura de esta parte se pueden extraer reflexiones interesantes sobre temas también de suma importancia para la época como es la llegada del Cine¹² a los pueblos y su recepción entre los lugareños. Damos por concluido este apartado por alejarse la cuestión del tema objeto de estudio.

4.2. EL MALVADO CARABEL (1931)

Otro ejemplo que hemos tomado como referencia es la novela *El malvado Carabel* publicada por primera vez en 1931 y, sobre todo, un poema futurista que ha sido incluido en la misma. Su argumento es el siguiente. El personaje principal, Amaro Carabel trabaja como contable en un banco. Cansado de pedir sin éxito un aumento de su salario

12 Para más información acerca de las relaciones de WFF con el cine véase mi tesis doctoral (Couto, 2002).

para poder casarse con su novia de siempre decide convertirse en ladrón. Así se van sucediendo los diferentes capítulos dedicados a explicar sus muchos intentos de robo en su nueva “profesión”, pero en los que nunca obtiene ni un solo éxito. Al final, regresa al banco para hablar con sus superiores y consigue ser readmitido en su trabajo. Su novia Silvia, aburrida de esta eterna situación, decide comenzar a trabajar en el mismo lugar para que, por fin, puedan casarse.

Algo que en la actualidad puede parecer tan obvio como la incorporación de la mujer al mercado de trabajo, bien como secretaria o bien como operadora de telefonía, representa sin lugar a dudas otro elemento de la Modernidad¹³ y el hecho de que WFF lo incluyese en la parte final de su novela, lejos de ser casual, supone un dato más a sumar en las ideas aportadas a nuestra hipótesis inicial.

3.1.1. Un poema futurista

Para comenzar y facilitar el análisis de este poema escrito por Wenceslao Fernández Flórez acerca de uno de los personajes secundarios de su novela: *El malvado Carabel* incluyo, a continuación, una reproducción de la última página en la que se puede leer el citado poema.

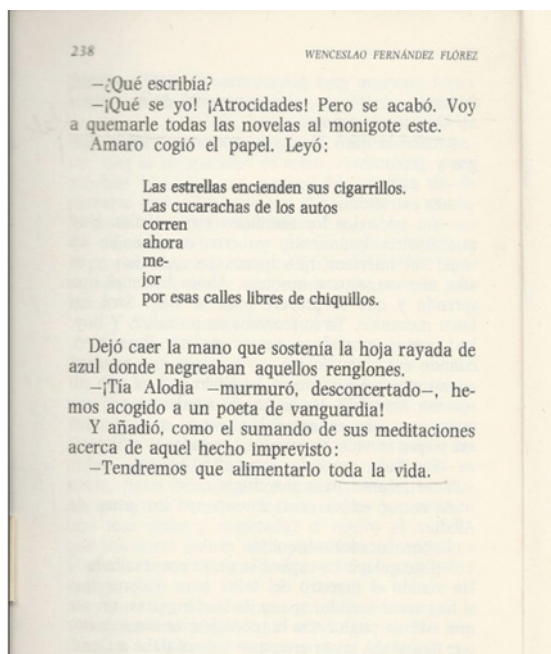


Figura 2

13 Un ejemplo gráfico del año 1934 que potencia esta idea puede consultarse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?t=83&v=fWPRudkTvyM> (25/03/2015). Cf. Castro de Paz et alii (2015).

Este poema futurista al que hemos titulado: "Anochecer" se puede encontrar en la última página de la novela en cuestión. Para analizarlo como corresponde se deben de tener en cuenta tres aspectos principales. En primer lugar, la ubicación en la que su autor lo ha situado dentro de la novela. En segundo lugar, el tipo de personaje elegido para representar la idea de lo que constituye un poeta de vanguardia. Y por último, pero no menos importante, el análisis y estudio del contenido del poema en sí mismo.

De todos es sabido que en una novela ciertas cuestiones relevantes pueden situarse dentro de la ficción según le convenga al autor. Si asumimos que esto constituye un elemento estratégico para dar mayor o menor importancia a un tema en concreto parece lógico deducir que la ubicación de este poema en el conjunto de la obra no es casual. *El malvado Carabel* es una novela escrita por WFF en una época de importantes cambios tanto en Europa como en España y a la par con esa época de cambios la novela comienza con una trayectoria inicial pero va cambiando de modo que el lector inicia su lectura con un texto de ficción pero termina la misma con un poema futurista que nada tiene que ver con el punto de partida. Llegados a este punto parece oportuno destacar que las últimas palabras escritas en un texto son las que perduran más fácilmente en la memoria del lector y de ahí la localización del poema al final de la novela.

Con respecto al personaje elegido por el autor para encarnar a un poeta de vanguardia sabemos que se representa por medio de un niño. El hecho de que sea un niño y no un hombre, o una niña, o una mujer tampoco es casual. En mi opinión, ha sido meticulosamente elegido por WFF para representar este nuevo (joven) arte que comenzaba a florecer en España. En términos generales, la mayor parte de la población no estaba preparada para recibir y comprender poemas de vanguardia o cualquier otra expresión cultural que no estuviera incluida dentro del canon pre-establecido de la época. El personaje de "Cami" representa al poeta de vanguardia que está marginado y alejado de los demás debido a su forma de pensar tan distinta al uso. Según el narrador, Cami nunca interactúa con sus compañeros y también se le ha visto aislado muchas veces leyendo libros solo.

Amaro y su tía Alodia hablan sobre Cami, que ha sido castigado por su profesor debido a su falta de habilidad para la mecánica. La tía Alodia se enfada mucho cuando descubre que el profesor de Cami le ha castigado porque ha estado escribiendo "atrocidades":

Ha venido el maestro del taller para decirme que si hay en el mundo, aparte de las langostas, un ser que esté en pugna con la mecánica, es ese señorito que tienes ahí, en tu presencia... Jura que no es capaz de meter un tornillo en una tuerca, y que en cualquier momento se puede estar seguro de encontrarle leyendo novelas en un escondite del taller... Hoy le ha sorprendido el maestro escribiendo este papelito y, claro, me lo ha traído con él.

-¿Qué escribía?

-¡Qué se yo! ¡Atrocidades! Pero se acabó. Voy a quemarle todas las novelas al monigote este.

Amaro cogió el papel. Leyó (Fernández Flórez, 1978: 238).

La intertextualidad está incluida por el escritor en las palabras de Alodia cuando afirma que va a quemar todas las novelas que el niño utiliza para leer. Estas palabras están estrechamente relacionadas con los movimientos de vanguardia de principios de los años veinte, exactamente con el Futurismo, con los Manifiestos de Marinetti (1909, 1912), que metafóricamente invitaban a todos a quemar museos, bibliotecas, etc. en un intento de crear algo totalmente diferente del canon preestablecido durante los siglos pasados.

Existe una doble contradicción dentro de este personaje que, siendo secundario, adquiere al mismo tiempo un papel importante al final de la novela. Por un lado, Cami ha sido enviado a aprender “mecánica”, que es un tema totalmente relacionado con el Futurismo y, por otra parte, se le caracteriza como un poeta vanguardista, un lector aislado casi permanentemente que escribe poemas extraños que no van a ser entendidos por la mayoría de las personas que le rodean. Esta paradoja conjugada en un mismo personaje podría ser interpretada por medio de dos opciones posibles. En primer lugar, Cami bien podría representar a un gran grupo de personas que en esa época estudiaban mecánica tratando de adaptarse y de estar preparados para los nuevos cambios introducidos por los nuevos movimientos socio-culturales y, en segundo lugar, Cami también representa a un grupo selecto de intelectuales que generalmente están situados al margen de la sociedad y que dedican sus vidas a asuntos mucho más importantes como la Literatura o las Artes.

Otra connotación negativa de estos emergentes poetas de vanguardia en España se explica por medio del personaje principal de la novela, Amaro Carabel, que establece en la última línea: “[...] hemos acogido a un poeta de vanguardia! Y añadió, como el sumando de sus meditaciones acerca de aquel hecho imprevisto: ... -Tendremos que mantenerlo toda la vida” (Fernández Flórez, 1978: 238). Esto constituye un ejemplo de los pensamientos sociales y culturales de la época que implicaba que el mero hecho de ser un poeta de vanguardia suponía la total incapacidad de vivir por uno mismo.

Con respecto al poema escrito por WWF a través de su personaje Cami, se deben tener en cuenta las siguientes consideraciones. En primer lugar, el hecho de que WWF decida escribir un poema vanguardista implica claramente que está al tanto de este movimiento y de sus normas por lo tanto sabe cómo hacerlo. En segundo lugar, se podría argumentar que el poema fue creado con la finalidad de atacar y en un intento del escritor de posicionarse en contra del Futurismo. En este caso, el mero hecho de mencionarlo, dándole un lugar preferente en la novela, dedicándole un tiempo para pensar en ello y escribir el poema en sí mismo

implica, en mi opinión, tener la consideración suficiente para, al menos, mostrar su simpatía hacia este movimiento vanguardista. En tercer lugar, parece de obligado cumplimiento incluir algunos comentarios acerca del humorismo con que el escritor coruñés abordaba sus novelas. El humor preexiste como una de las características principales no sólo en las novelas de WFF sino también en otros intelectuales de su época: A. Castelao, M. Mihura, E. Neville, Gómez de la Serna, etc. Gracias a su agudo sentido del humor, WFF siempre fue capaz de ingeniárselas para abordar temas controvertidos que incluso podrían llegar a provocar respuestas polémicas. Burlarse o mofarse de aquellos que se declaraban seguidores de los movimientos vanguardistas bien podría constituir uno de esos asuntos.

Si centramos la atención en el poema futurista en cuestión, el primer verso constituye una metáfora que claramente representa la proximidad de la noche y esto es uno de los motivos por los que lo hemos denominado: “Anochecer”. Se trata pues de un poema de vanguardia, que representa un anochecer en una ciudad justo en el momento en que los niños se retiran a sus casas y ya no corren más por las calles. El hecho de que las calles queden despejadas implica una mejor conducción y mayor fluidez para los conductores nocturnos, elemento claramente relacionado con los temas principales del Futurismo: la velocidad, las máquinas, la rapidez, etc. Tampoco es una coincidencia que los automóviles sean los protagonistas en este poema, puesto que constituyen un tema recurrente en algunas de las novelas de WFF tal y como veremos más adelante. Los coches negros con diseños curvilíneos son similares a las cucarachas, ambos son de color negruzco, salen por la noche en medio de la oscuridad, corren rápido, realizan movimientos rápidos y todo ello también está representado visualmente por medio de los cuatro versos cortos y rápidos del poema que se van reduciendo cada vez más a la mínima expresión.

Como ya se ha podido comprobar en los primeros apartados de este artículo, las estrellas constituyen otro elemento recurrente para los artistas futuristas y, en este caso, se incluye una metáfora en la que se las compara con los cigarrillos al encenderse. De nuevo WFF escoge magistralmente un tópico de máxima actualidad pues fumar, en ese momento -y sobre todo las mujeres- era un símbolo de modernidad y libertad. La selección de todos los sustantivos en este poema: “estrellas, autos, cigarrillos, calles, chiquillos, cucarachas” ha sido realizada con precisión y destreza. Todos ellos han sido perfectamente colocados en la posición apropiada para que el poema fluya e invita al lector a pensar en el dinamismo y la cinética tan de moda en aquella época.

4.3. EL HOMBRE QUE COMPRÓ UN AUTOMÓVIL (1939)

Lo primero que llama la atención del lector en esta novela publicada en 1939 es el propio título que ya implica Modernidad evocando una vez más a las máquinas, el movimiento, la cinética, la modernidad y todos los iconos del Futurismo. Además de en

el título se pueden encontrar algunos rasgos de Futurismo en la novela, e incluso antes, en el prólogo donde el autor se dirige directamente a sus lectores afirmando:

Esta obra tiene una pretensión: la de orientar la literatura de nuestra época por el astro de un ideal nuevo: el que constituye la armazón de una escuela que bien puede denominarse utilista, y que declaro en función en este momento (Fernández Flórez, 1964: 547).

De la lectura de esta cita claramente se puede afirmar que WFF no sólo estaba totalmente al día y conocía las escuelas de vanguardia de su momento: “creacionista, cubista, ultraista, futurista, etc”, sino que incluso trató de establecer la suya propia a la que denominó: “escuela utilista”. E incluso va más allá, el escritor cecebreño continúa desarrollando su argumento al que dedica el siguiente párrafo, el cual reproduzco en su totalidad porque explica sin lugar a dudas su punto de vista personal sobre los movimientos de vanguardia y las preferencias de los lectores sobre los nuevos temas:

Recientes investigaciones acerca de las preferencias del público nos hacen saber que la corriente de la atención se ha desviado de los viejos temas novelescos. Hace mucho tiempo que existe tal fenómeno, evidente hasta para los menos sagaces observadores. Algunos ingenuos –gente de pocos años- ensayaron un sistema, del que se prometían grandes ventajas: decir lo mismo que los anteriores de distinta manera. Enrevesaban la construcción de las frases, pero conservaban los tópicos del pensamiento. Los lectores se aburrieron más aún, y se lanzaron sobre los tomos de matemáticas, y, cuando su imaginación les pedía un alimento más entretenido y fantástico, sobre los volúmenes en que se desarrollan teorías para la gobernación de los pueblos (Fernández Flórez, 1964: 547).

Dentro del mismo prólogo explica por qué no escribir acerca de esos “numerosos seres mecánicos... que influyen en las características de nuestro tiempo, y al insertarse en él inician la divergencia con el tiempo anterior”. Todos ellos toman un lugar relevante en nuestras vidas. El autor del prólogo directamente -sin ningún personaje que camufle sus ideas- se pregunta “¿Por qué no tiene aún una novela el aeroplano?” argumentando que los aviones han cambiado nuestra era incluso más que Lenin, o por qué no escribir sobre una máquina de afeitar eléctrica o sobre una aspiradora. Como él considera que los automóviles son los temas de moda y algunos de ellos tienen historias interesantes e incluso pueden ser considerados seres vivos: “el mismo automóvil es un ser vivo, con tanto influjo en nuestra vida como una novia o un camarada”, finalmente decide escribir su novela sobre un hombre que compró uno (Fernández Flórez, 1964: 547).

Por lo que respecta al argumento de la novela, se puede resumir de la siguiente manera. WFF escribió una novela en trece capítulos en los que describe, con su irónico sentido del humor, diferentes historias que le sucedieron a un hombre que finalmente decide comprar un automóvil totalmente convencido de que este es el único camino para obtener éxito en la vida. Muchas de las descripciones ofrecidas recuerdan a los tópicos del Futurismo y algunos de ellos ya han sido citados como ejemplo. El primer capítulo comienza con una descripción de una gran plaza en Madrid, donde los automóviles conducen rápidamente de un lugar a otro y describe exactamente el momento en que el protagonista intenta cruzarla como peatón y se siente totalmente incapaz de hacerlo.

La plaza era amplísima, y los automóviles pasaban como las aguas de un torrente, estrepitosos, veloces, saltando en los baches, sucediéndose en oleadas, elevando al cielo el mismo humo blanquecino que escupe el mar cuando se estrella contra los cantiles (Fernández Flórez, 1964: 551).

Otros trazos de Futurismo que se pueden encontrar durante la lectura de esta novela son por ejemplo: “raudos coches disparados contra mí como balas monstruosas” (p. 551), “miró sombríamente el movable océano de coches” (p. 553). Términos como: “raudos”, “coches”, “disparados”, “balas”, “movible” se incluyen en la novela y constituyen todos ellos algunas imágenes y temas relacionados con el Futurismo tal y como hemos podido observar a lo largo de este artículo. La idea general de la novela redunda en la necesidad imperiosa de comprar un coche para llegar a ser un hombre de negocios moderno y permanece intacta desde el principio de la novela, prueba de ello son los siguientes ejemplos: “Desde luego, te falta algo para ser un hombre de tu tiempo. Complétate con un “auto” (p. 557); “El hombre que no posee un “auto”, una máquina de escribir, una navaja de afeitar y un despertador, no llegará a ser nada” (p. 606); “Sin “auto” no se puede ser hoy un hombre de negocios” (p. 607). Más huellas y rasgos del Futurismo similares a los ejemplos proporcionados anteriormente se podrían encontrar en otras de las novelas escritas por WFF¹⁴. Las que aquí hemos presentado constituyen sólo una breve selección

14 Conviene en este punto incluir algunas consideraciones sobre el relato breve titulado: “Tinieblas” que en un principio fue seleccionado para formar parte de este artículo. El relato “Tinieblas” fue publicado en el año 1931 y se volvió a editar en 2001 en una colección de cuentos titulada: *Cuentos futuristas*. Este libro incluye una recopilación de siete relatos de ficción escritos por otros tantos autores españoles e incluye el citado cuento de WFF. Más que cuentos futuristas como podría pensarse al principio, el libro está relacionado con el género conocido como novela científica o novela de ciencia-ficción en la tradición de Jules Verne, J.-H. Rosny Aîné o H. G. Wells. La palabra “futuristas” más que con el movimiento futurista está relacionada con los relatos que tienen que ver con imágenes y pensamientos oníricos sobre el futuro. No obstante en el argumento del relato de WFF podría encontrarse cierta conexión con el movimiento liderado por Marinetti: el fin del mundo ha llegado, hay una sombra extremadamente profunda y oscura en todas

realizada con el fin de demostrar la existencia de una cierta conexión entre este escritor gallego y el movimiento futurista.

4. CONCLUSIONES

Para poder defender la idea principal de este artículo hemos querido comenzar con una introducción en la que se detallan con precisión algunas cuestiones relacionadas con el post-simbolismo y las tendencias modernistas en Galicia. Puesto que el autor de la conocida novela: *El bosque animado* nació en La Coruña y los primeros años en los que comenzó a despuntar tanto como periodista, como autor literario transcurrieron en Galicia consideramos útil realizar un estudio sobre las primeras manifestaciones con respecto a estos movimientos vanguardistas en Galicia.

En un segundo apartado nos hemos centrado en comentar y apuntar los ejemplos más importantes sobre las primeras manifestaciones del Futurismo en Galicia e incluso hemos aportado dos teorías totalmente opuestas sobre la existencia o no del movimiento futurista en la citada comunidad. En el tercer apartado hemos recorrido los comienzos y la carrera temprana de WFF, desde sus años de juventud en Galicia hasta su traslado a la capital madrileña donde, como ya se ha citado anteriormente, permaneció en contacto con destacados miembros del nacionalismo gallego y con los movimientos vanguardistas del momento. El último apartado está totalmente dedicado a justificar la hipótesis de esta investigación tal y como su título indica, que no es otra que el intento de demostrar, con evidencias palpables a través de la lectura y el análisis de los textos, la existencia de ciertas huellas o conexiones entre el Futurismo ibérico y uno de los principales escritores españoles del siglo XX. A modo de conclusión, consideramos que de la lectura de todos los apartados anteriores se puede afirmar que el objetivo principal de este artículo no sólo ha sido conseguido, sino que incluso hemos podido encontrar más indicios y más pruebas de estas inter-relaciones de las que inicialmente habíamos considerado. Constituye además este artículo, un punto de partida no explorado hasta la fecha para iniciar una investigación sobre la existencia o no de huellas o influencias de los movimientos vanguardistas en las obras de otros escritores contemporáneos a WFF. Así, también se podría intentar establecer comparaciones cronológicas, temáticas, etc. entre esos escritores contemporáneos y los movimientos vanguardistas, lo cual, a mi modo de ver, podría ser un tema interesante para futuras investigaciones que aquí y ahora no tienen cabida debido a las limitaciones de tiempo y espacio inherentes a un artículo de este tipo.

Aunque se podría argumentar que los ejemplos anteriormente citados no constituyen una muestra exhaustiva de las huellas futuristas existentes en la obra de

partes y el mundo entero se está quemando tal y como metafóricamente Marinetti invitó a quemar museos, bibliotecas, etc. en un intento de renovación para crear algo totalmente diferente del pasado.

WFF creemos haber presentado un análisis fiable y contrastado en el que se incluyen pormenorizadamente las características, rasgos y huellas que indican, sin lugar a dudas, la existencia de ciertas relaciones entre el movimiento futurista y la estética y la obra del escritor Wenceslao Fernández Flórez. Por último, y para cerrar este artículo quisiera destacar que, además de la existencia de esa relación real entre los textos de WFF y el Futurismo, este escritor coruñés estaba perfectamente informado de las vanguardias y de los movimientos vanguardistas en España, sabía cómo escribir de acuerdo con esos parámetros en caso de que quisiera hacerlo e incluso se aventuró más allá creando una escuela hasta entonces inexistente y de la que poco o nada se ha hablado hasta la fecha: la escuela utilista. Pero, por encima de todo, queda claro una vez más que el carácter, la personalidad, la estética y la obra de WFF siempre deben de ser estudiadas teniendo en cuenta su total independencia y libertad tanto a nivel de pensamiento como a nivel artístico. El escritor coruñés fue capaz de escribir y hacer lo que quiso gracias a su toque genial, a ciertas dosis de humorismo y a su empeño por permanecer fiel a un estilo propio al margen de toda moda.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AXEITOS AGRELO, X. L. (1997). "A recepción das vangardas en Galicia". *Boletín Galego de Literatura* 17 (1.er semestre, septiembre), 7-55.
- AXEITOS AGRELO, X. L. (ed.) (2012). *Manoel Antonio. Obra completa. Volume I: Prosa*. La Coruña: Fundación Barrié-Real Academia Galega.
- CASTELAO, R. A. (1977). *Diario 1921* (ed. Filgueira Valverde). Vigo: Galaxia.
- CARBALLO CALERO, R. (1983). *Historia da literatura galega contemporánea*. Vigo: Editorial Galaxia, 3.ª edición.
- CASTRO DE PAZ, J. L.; PAZ OTERO, H. y GÓMEZ BECEIRO, F. (2015). "El malvado Carabel: impronta de Wenceslao Fernández Flórez en el cine antes y después de la guerra civil". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 24, 241-257.
- COUTO CANTERO, P. (2002). *Texto literario y texto fílmico. Estudio comparativo-textual. La obra novelística de Wenceslao Fernández Flórez y el cine. "El malvado Carabel"*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (<http://www.cervantesvirtual.com>).
- DOBARRO PAZ, X. M. (2002). "Fernández Flórez na prensa do galeguismo e na editorial nacionalista coruñesa". En *WFF y su tiempo. Evasión y compromiso en la literatura española de la 1.ª mitad del siglo XX*, F. López Criado (ed.), 181-2014. La Coruña: Ayuntamiento de La Coruña.
- DURÁN, J. A. (1977). "Alfonso R. Castelao. Cuatro Calas. Historia de una amistad. (Castelao y Fernández Flórez)". En *Crónicas II. Entre el anarquismo agrario y el librepensamiento*, 223-230. Madrid: Akal.

- FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1925). "La calma turbada". *La novela de hoy* 177 (2 octubre). Ilustrado por M. Mihura.
- ____ (1950). *Obras completas* (con prólogo del autor). 3.ª ed. (1945-1964). Madrid: Aguilar.
- ____ (1960). *Obras Completas*. V. 5.ª ed. (1945-1964). Madrid: Aguilar.
- ____ (1964). *Obras Completas*. III. 6.ª ed. (1945-1964). Madrid: Aguilar.
- ____ (1978). *El malvado Carabel*. Madrid: Espasa-Calpe.
- FONTE, R. (1992). *Fermín Bouza-Brey e a súa obra literaria*. Vigo: Galaxia.
- FRAVALO, L. (2008). «L'avant-garde du Nord-Ouest ibérique». En *Futurisme et surréalisme*, François Livi (ed.), 253-266. Lausanne: L'Age d'Homme.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, X. (2003). *Manifiestos de las vanguardias europeas (1909-1945)*. La Coruña: Edicións Laiovento.
- JITRIK, N. (1987). "Notas sobre la vanguardia latinoamericana". *Revista de Critica Literaria Latinoamericana* (Lima) 8: 15 (Reimpreso en *La vibración del presente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987, 13-24).
- LÓPEZ CASANOVA, A. (1990). *Luis Pimentel e sombra do aire na herba*. Vigo: Galaxia.
- MAINER, J.-C. (1975). *Análisis de una insatisfacción: las novelas de W. Fernández Flórez*. Madrid: Castalia.
- MANOEL ANTONIO (1979). *Correspondencia III*. Vigo: Galaxia.
- MANOEL ANTONIO y Á. CEBREIRO (1922). *Máis Alá* (ed. facsímil). Rianxo: Casa Museo Manoel Antonio.
- MOLINA, C. A. (1985). "Dos novelas cortas de un inadaptado". En *Wenceslao Fernández Flórez (1885-1985)*, 47-51. La Coruña: Ayuntamiento de La Coruña.
- PENA, X. R. (1979). *A poesía de Manoel Antonio nas literaturas galegas de vangarda*. La Coruña: La Voz de Galicia.
- RISCO, V. (1917). "Preludio a toda estética futura". *La Centuria* 1, 12-21.
- ____ (1920). "U... ju juu...". *A nosa Terra* 113, 8.
- SOBRINO FREIRE, I. (2013). "Reactions to Futurism in Galicia, 1916-1936". *International Yearbook of Futurism Studies*. Vol. 3. Special Issue, Iberian Futurism, G. Berghaus (ed.), 317-348. Berlín: De Gruyter (también en [http://www.degruyter.com/dg/viewarticle/j\\$002ffutur.2013.3.issue-1\\$002ffutur.2013.3.1.317\\$002ffutur.2013.3.1.317.xml](http://www.degruyter.com/dg/viewarticle/j$002ffutur.2013.3.issue-1$002ffutur.2013.3.1.317$002ffutur.2013.3.1.317.xml)).
- VALCÁRCEL, E. (1991). "Vicente Risco y la estética futura. Risco y sus relaciones con la vanguardia. Dos ejemplos de un homenaje a la estética futura". *Cuadernos de Estudios Gallegos* XXXIX. 10, 397-401.

Recibido el 10 de abril de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

LA NOVELA DE ARTISTA Y LA REFORMULACIÓN DE RICARDO PIGLIA EN LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO

THE ARTIST NOVEL AND RICARDO PIGLIA'S REFORMULATION AT THE SOCIETY OF THE SPECTACLE

Inmaculada DONAIRE DEL YERRO

Universidad Autónoma de Madrid

inmaculada.donaire@uam.es

Resumen: El subgénero de la novela de artista emerge en la literatura hispánica hacia el final del siglo XIX. Los estudios críticos más relevantes se han centrado en este periodo. En el presente trabajo se revisa la validez de la definición de la novela de artista establecida por Marcuse en su estudio fundacional, en relación con las novelas del fin de siglo hispanoamericano, y se pone de manifiesto la necesidad de una reformulación en la coyuntura histórico-filosófica del final del siglo XX. *La ciudad ausente* (1992), de Ricardo Piglia, es estudiada como ejemplo de dicha reformulación.

Abstract: The artist novels appear in literature written in Spanish language at the end of the nineteenth century. The *most* influential *critical studies* have *focused* on that period. This paper presents a review of the validity of Marcuse's definition for the Latin American artist novels written at the end of the nineteenth century. This work explains also why Marcuse's concept is inadequate for novels written at the end of the twentieth century and *The absent city* (1992) by Ricardo Piglia is proposed like example of the artist novel reformulation.

Palabras clave: Novela de artista. *Künstlerroman*. Ricardo Piglia. *La ciudad ausente*. Novela hispanoamericana.

Key Words: Artist novel. *Künstlerroman*. Ricardo Piglia. *The absent city*. Latin American novel.

1. LA NOVELA DE ARTISTA: DEFINICIÓN DEL SUBGÉNERO Y NECESIDAD DE SU REFORMULACIÓN

Herbert Marcuse en su estudio fundacional¹ sobre la novela de artista, centrado en la tradición alemana, *Der deutsche Künstlerroman* (1922), define este subgénero novelesco como la ficcionalización de la fractura entre el arte y la vida. De modo que la novela de artista constituiría un ejemplo particular del conflicto entre el ideal y la realidad que dinamiza las tramas de la novela moderna (Lukács, 2010: 76), cuando la realidad deja de constituir “un suelo favorable para el arte” (Lukács, 2010: 12) y para el artista. El sentido del término *subgénero* (*novelesco*) empleado a lo largo de este trabajo es, pues, el de “las novelas ‘con atributo’”, definidas por Cesare Segre como “desarrollos, especializaciones de la novela, ordenables en una línea histórica y no en una clasificación jerarquizada” (1985: 280).

La escisión entre el ideal y la realidad, de la que habla Marcuse, resulta coherente con la muerte de Dios, certificada por Nietzsche, así como con el final de la misión del poeta como portavoz del sistema de valores que sustenta la unidad orgánica de la comunidad que habita, decretado por Hegel (2003: 276). Gautier, por su parte, confirma el exilio, la posición marginal, del sujeto artístico en el orden social de la modernidad: “du moment que l'on cesse d'être poète, il faut le dire, la vie redevient possible” (1874: 158). No parece causal, pues, la coincidencia entre la consolidación de la novela moderna como forma de expresión literaria preferida por el público lector y la proliferación del sujeto artístico en el papel protagonista de sus tramas, señalada por Francisco Calvo Serraller (1990: 33). Calvo Serraller (1990; 2013) y Roberta Seret (1992) en sus respectivas investigaciones sobre las novelas de artista que ven la luz fuera del ámbito hispánico entre mediados del siglo XIX y la tercera década del XX, validan implícitamente la definición del subgénero propuesta por Marcuse; si bien Seret cuestiona la distinción entre las genuinas novelas de artista y las novelas de formación protagonizadas por un artista. En la literatura hispanoamericana la conceptualización de la novela de artista de Marcuse ha sido refrendada por Rafael Gutiérrez Girardot (1983) y de nuevo implícitamente por Klaus Meyer-Minnemann (1991), en sendos ensayos sobre la producción de finales del XIX.

El presente trabajo pone de manifiesto la necesidad de reformular la novela de artista en la coyuntura histórico-filosófica de finales del siglo XX, cuando se cumple el centenario de la muerte de Dios y el legado del terrible profesor de Basilea se muestra enormemente productivo para generar nuevas profecías apocalípticas, que ya no solo atentan contra el ideal sino contra la validez del propio principio de realidad, como esta de Jean Baudrillard:

1 Así lo considera Rafael Gutiérrez Girardot (1983: 54).

Asesinato de lo Real: se parece a Nietzsche proclamando la muerte de Dios. Pero este asesinato de Dios era un asesinato simbólico e iba a cambiar nuestro destino. Todavía estamos viviendo, viviendo metafísicamente de este crimen original, como supervivientes de Dios. Pero el Crimen Perfecto ya no implica a Dios, sino a la Realidad, y no es un asesinato simbólico, sino un exterminio. [...] Y esto es porque lo Real no está muerto (como lo está Dios), pura y simplemente ha desaparecido. En nuestro mundo virtual, la cuestión de lo Real, del referente, del sujeto y su objeto, ya no se puede representar (2002: 53-54).

Si el principio de realidad se encuentra en entredicho, ¿qué sentido tiene una novela de artista que ficcionalice el conflicto entre lo que es y lo que debería ser? En las páginas que siguen se explora cómo Ricardo Piglia afronta la necesidad de reformular la novela de artista en este otro estado de cosas: “No se trataría aquí solo del quijotismo en el sentido clásico, el idealista que enfrenta lo real, sino del quijotismo como un modo de ligar la lectura y la vida. La vida se completa con un sentido que se toma de lo que se ha leído” (Piglia, 2005: 104). Piglia reafirma el valor epistemológico de la literatura en oposición a la incertidumbre radical de la que habla Baudrillard, sin que ello implique —y aquí residiría el quid de su reformulación del quijotismo— asignar a los escritores una función prescriptiva de la dinámica de las sociedades.

2. LA NOVELA DE ARTISTA EN LA AMÉRICA HISPÁNICA

En el ámbito de la literatura hispanoamericana la mayoría de los estudios se han centrado en el periodo fundacional del subgénero, que aparece hacia el final del siglo XIX². Pues, a diferencia de lo que sucede en Europa, en las jóvenes repúblicas del Sur del continente americano la literatura no se había constituido aún como un ámbito de producción cultural autónomo a mediados del siglo, sino que conservaba “todas las funciones públicas que había cobrado en el movimiento de liberación” (Henríquez Ureña, 1969: 118). Será hacia la década de 1870 (Henríquez Ureña, 1969: 165; Rama, 2009: 119) cuando podamos hablar de una relativa estabilidad política en gran parte de la América hispánica y de un desarrollo económico de corte liberal, que implicaba la “división del trabajo por la que los hombres de letras dejaron de ser ya al mismo tiempo directores de la vida pública” (Henríquez Ureña, 1969: 189). En esta coyuntura histórica las novelas de artista emergen ligadas al modernismo, dado que serán los modernistas quienes

2 Como muestra de ello pueden consultarse, entre otros, los trabajos de Gutiérrez Girardot (1983; 1990) y Meyer-Minnemann (1991; 2000), junto con los de Pellicer (1999) o Phillips (1968).

reivindiquen el reconocimiento profesional del escritor junto con el valor epistemológico de la literatura, frente a la hegemonía de los discursos de corte objetivista. Dicha hegemonía refleja la de las distintas variantes del positivismo filosófico tanto fuera como dentro de las aulas universitarias (Ramos, 2003: 77), inductora del menosprecio de la práctica estética y de la consolidación de una jerarquía discursiva que relega la literatura al mero entretenimiento y a la posibilidad de evasión de la realidad. Tal menosprecio de ese saber específico facilita la confusión del significante lingüístico con su referente real, genera, lo que podríamos denominar la *falacia documental*. De ahí que José Martí, autor de la primera novela de artista hispanoamericana, *Amistad funesta* (1885), y uno de los fundadores del modernismo, reivindique con Flaubert la existencia de una autoridad específicamente estética: “ha de darse autoridad a la verdad por el modo perfecto de decirla” (1965: 92), concluye en su columna “Sección constante” de *La Opinión Nacional* de Caracas, el 22 de noviembre de 1881.

Escribir había dejado de ser una actividad orgánica a un proyecto político institucional, sin que ello supusiera dejar de lado los temas políticos e incluso intervenir directamente en la vida pública (Rama, 2009: 171). Basta recorrer la nómina de autores adscritos al modernismo para darse cuenta de que su actividad específicamente literaria discurre en muchos casos paralelamente con el desempeño de responsabilidades políticas. Y Martí, miembro fundador del Partido Revolucionario Cubano, constituye un ejemplo paradigmático de esos intelectuales cuyas prácticas, sobre todo literarias, comenzaban a construirse fuera del campo específicamente político³. Su prosa modernista, como la de José Enrique Rodó, el otro ensayista célebre del fin de siglo hispanoamericano, puede interpretarse como un modo de oposición frente al código objetivista de los discursos del poder institucional. Pues, en definitiva, la pregunta acerca del sentido político de las obras apunta inmediatamente a la función que cumplen dentro del campo específico de producción intelectual: “Con otras palabras, apunta inmediatamente a la *técnica* literaria de las obras” (Benjamin, 1998b: 119).

Y es precisamente la tensión entre esas dos actividades paralelas, literaria y política, el rasgo que marca la diferencia entre las novelas de artista hispanoamericanas del fin de siglo y sus modelos europeos (Gutiérrez Girardot, 1983: 55; Meyer-Minnemann, 1991: 54). Pues si bien es cierto que en la América hispánica las novelas de artista también emergen ligadas a la restauración del imperio del yo, como reacción contra el sesgo objetivista del naturalismo (Rodó, 1967: 152), su modelo no será “el romanticismo idealista e individualista alemán, sino el romanticismo social francés” (Rama, 2009: 129); sus héroes repudian el pragmatismo del nuevo orden mercantil al tiempo que aspiran a

3 La distinción entre campo político y campos de producción cultural, que cruza este trabajo, es deudora de la establecida por Bourdieu (2000 y 2005).

alcanzar el desarrollo que ellos en la ficción y sus autores en la realidad han conocido a lo largo de sus respectivos periplos europeos. De ahí que, lejos de recluirse en un *antimonde* literario como el que habita el protagonista de *À rebours* (1884), de Joris K. Huysmans — por mencionar una de las obras cuya impronta ha sido reconocida con mayor frecuencia (Aínsa, 2001: 30; Gutiérrez Girardot, 1983: 65; Reyles, 1897: IX)—, se muestren plenamente conscientes del estado de cosas del mundo que habitan y proyecten hacer realidad su ideal de cambio, como el héroe de *De sobremesa* (1896⁴), de José Asunción Silva (2006: 365-368), o intenten ponerlo en práctica, como el protagonista de *Ídolos rotos* (1901), de Manuel Díaz Rodríguez. La asunción de ese deber social por parte de los escritores, que encontró una de sus expresiones más difundidas en *Ariel* (1900), de José Enrique Rodó, constituye un intento de reconciliación entre el arte y la vida, entre el ideal y la realidad, idéntico al que Marcuse describe en las novelas de artista que clasifica como realista-objetivistas; a estas opone las novelas de artista de tipo romántico, a las que se ajusta *À rebours*. Ambos modelos ficcionalizarían las dos opciones posibles para el sujeto artístico que, sin renunciar a sus convicciones estéticas, habita en la coyuntura histórico-filosófica de la modernidad, en la que Hölderlin dedica su elegía “Pan y vino” muy significativamente a Heinse, autor de uno de los textos fundacionales de la novela de artista alemana, *Ardinghello y las islas bienaventuradas* (1787). Hölderlin formulaba allí la pregunta que la novela de artista trata de responder:

¡Pero llegamos demasiado tarde, amigo! Sin duda los dioses
aún viven, pero encima de nuestras cabezas, en otro mundo;
[...] ¿Qué decir? No lo sé. ¿Para qué poetas en estos tiempos de miseria? (1977: 69).

En la variante romántica del subgénero descrita por Marcuse el héroe rechaza la búsqueda del “para qué” del arte y asume la imposibilidad de reconciliar el ideal y la realidad, la imposibilidad de toda satisfacción potencial de su anhelo de plenitud, y al proclamar la existencia del arte como un fin en sí mismo, rechaza “la sociedad racionalizada, burguesa, en la que todos son medios de otros y fines para otros” (Gutiérrez Girardot, 1983: 53); opta por construir un mundo contrario al “mundo de la prosa”, del que habla Hegel. Mientras que el héroe de la novela de artista realista-objetivista encuentra el “para qué” del arte en su potencial regenerador del ideal en el estado de cosas que le es contemporáneo, trata de transfigurar la realidad que habita a imagen y semejanza de su concepción del mencionado ideal. Esta distinción es idéntica a la que pone de

4 Señalo el año de la segunda redacción, en lugar de la fecha de su primera publicación póstuma, 1925, por parecerme más informativo del contexto histórico-literario en el que Silva concibe su novela.

manifiesto Rodó en *El mirador de Próspero* (1967: 521), cuando insiste en la diferencia entre el idealismo romántico y su idealismo *postpositivista*.

No obstante, en ambos modelos, romántico y realista-objetivista, el poeta se erige en salvaguarda del ideal tras la muerte de Dios, tal como hace explícito el personaje central de *De sobremesa*: “¿Muerta tú, Helena? No, tú no puedes morir. Tal vez no hayas existido nunca y seas solo un sueño luminoso de mi espíritu; pero eres un sueño más real que eso que los hombres llaman Realidad” (Silva, 2006: 548). Las novelas de artista del fin de siglo hispanoamericano reproducen, por tanto, el conflicto que define la coyuntura histórico-filosófica de la modernidad, la escisión entre el ideal y la realidad, y sus héroes asumen la función regeneradora de aquel.

3. LA REFORMULACIÓN DE LA NOVELA DE ARTISTA EN LA OBRA DE RICARDO PIGLIA

Hacia el final del siglo XX las nuevas tecnologías de la información parecen conducirnos hacia el culmen del proceso de atrofia de la experiencia, sobre el que advertía Benjamin (1972: 127) —una de las referencias tutelares de Piglia— en la década de los años treinta. El estado de incertidumbre radical descrito por Baudrillard respecto a la realidad material, concreta, pone inevitablemente en cuestión el sentido de una novela de artista que persista en ficcionalizar la fractura entre el ideal y la realidad, dado que esta parece encontrarse en trance de desaparecer. Semejante estado de incertidumbre se corresponde con el escepticismo igualmente radical desde el que Lyotard declara la “descomposición de los grandes Relatos” (1991: 15), poniendo en entredicho la representación del sujeto artístico como salvaguarda de los mismos. De ahí la necesidad de reformular la respuesta al “para qué” del arte.

Ricardo Piglia afronta este desafío desde una perspectiva contraria a la incertidumbre y el escepticismo radicales y reformula la necesidad del arte, sustituyendo la función prescriptiva asignada a los escritores por una función que podríamos denominar mostrativa: transmitir, transferir, traspasar, la experiencia de descubrimiento de lo que no se muestra, de lo que se silencia, de lo que *parece* haber desaparecido, en la sociedad posindustrial⁵, en *La sociedad del espectáculo*, como la denominó Guy Debord en 1967, donde “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (Debord, 1995: 9). De ahí que Piglia insista en la distinción entre la cultura letrada y la cultura de masas:

5 Escribo el término sin t en coda silábica y sin guion, tal como aparece en la 22ª edición del DRAE. En el título del ensayo de Daniel Bell respeto la grafía elegida por los editores.

Después está esta cuestión [...] que tiene que ver con que todo es ficción [...]. Me parece que ahí se produce una extrapolación de algo que uno podría localizar más precisamente y decir que es en la cultura de masas donde la distinción entre ficción y verdad se ha perdido. [...] muchos de los filósofos “posmodernos” —entre comillas— trasladan lo que es real en la cultura de masas al conjunto de las prácticas. En la cultura de masas es cierto que se han disuelto las categorías clásicas, entre otras, la distinción entre verdad y ficción⁶ [...]. Pero no me parece que debamos tomar ese elemento que es particular de la cultura de masas como un dato para entender el conjunto del funcionamiento social (Piglia, 2001: 211).

Como traté de mostrar en otro lugar, Piglia aborda el final de la función prescriptiva de los intelectuales y la reformulación de la novela de artista en su primera novela, *Respiración artificial* (1980). Esta es una novela de artista donde se ficcionaliza el duelo por la muerte del intelectual utópico, en el sentido *massmediático* del término, tres años antes de que Lyotard selle sin reparos “La tumba del intelectual” en las páginas de *Le Monde*, el 8 de octubre de 1983. Piglia reformulaba allí la representación del escritor mediante su amalgama con el personaje definitorio del subgénero policiaco, el detective; y más precisamente, con el detective de la novela negra norteamericana. Esta propuesta remite a su intervención en el llamado debate sobre los intelectuales⁷ en la Argentina de los años setenta⁸; para Piglia, la novela negra suponía “una manera de transformar el debate sobre qué quiere decir hacer literatura social, [...] la respuesta a un debate muy duro de los años sesenta, de la izquierda, digamos, que era qué tipo de exigencias sociales le eran hechas a un escritor” (Piglia, 2001: 176).

La mencionada amalgama entre el escritor y el detective remite asimismo a la concepción de la literatura de Poe, dado que, por una parte, de acuerdo con Piglia: “En Dupin, en la figura nueva del detective privado, aparece condensada y ficcionalizada la historia del paso del hombre de letras al intelectual comprometido” (2005: 86). Y por otra parte, el narrador pesquisante de *Respiración artificial* ficcionalizaría la concepción de la literatura como un hecho intelectual, científico (Poe, 1845: 116-119), que viene a cancelar los tópicos románticos del genio creador y de la escritura literaria como “una revelación rival de la escritura religiosa” (Paz, 1993: 75). Tópicos que legitiman el trazado

6 “¿Qué podría decirse sobre este punto ciego de inversión, en el que nada ya es verdad ni es mentira y que todo oscila indiferentemente entre causa y efecto, entre origen y finalidad?” (Baudrillard, 2002: 54).

7 Como explica Claudia Gilman, cobraba fuerza la idea de que el artista debía dar muestras de su compromiso político mediante “alguna clase de intervención intelectual que *excedía* la producción literaria o artística en cuestión” (Gilman, 2003: 145).

8 Piglia participa en este debate fundamentalmente a través de la revista *Los libros* (1969-1976), aunque tal vez su intervención más difundida, debido a la polémica que suscitó, sea la serie de tres artículos “Cortázar o el socialismo de los consumidores”, publicada en agosto de 1975 en el diario *Últimas Noticias* de Caracas.

de esa “línea que se ha ido fortaleciendo a lo largo de los siglos desde que la era moderna perfiló la ciencia [...] separadamente de la filosofía, y la literatura (como conjunto de obras imaginativas ligadas a la expresividad, la percepción y la emoción) de cualquier otra forma de escritura” (García Lorenzo, 2014: 16). La concepción científica del valor epistemológico de la literatura sería el punto de partida para la reformulación de la novela de artista de Ricardo Piglia: el conflicto entre el arte y la vida ya no estaría definido por la escisión entre el ideal y la realidad, sino por la tensión entre lo que se descubre y lo que se oculta, que Piglia reproduce en su lectura de Poe y en la construcción de sus propias ficciones: “Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario” (Piglia, 2000: 106).

3.1. LA REFORMULACIÓN DE LA UTOPIA: DEL DISCURSO PRESCRIPTIVO AL MODELO MOSTRATIVO-PREDICTIVO

La tensión entre lo que se oculta y lo que se muestra, enunciada en sus “Tesis sobre el cuento”, define la lógica narrativa de las ficciones de Piglia. En *La ciudad ausente* (1992) da forma a ese modelo narrativo, dotándolo del valor predictivo propio de los paradigmas científicos: no trata de ofrecer soluciones ideales a conflictos sociales concretos, sino que intenta anticipar el porvenir a partir del análisis del estado de cosas del presente de la escritura, de acuerdo con su propia definición de la novela utópica en *Respiración artificial*:

La utopía de un soñador moderno debe diferenciarse de las reglas clásicas del género en un punto esencial: negarse a reconstruir un espacio inexistente. Entonces: diferencia clave: no situar la utopía en un lugar imaginario, desconocido (el caso más común: una isla). Darse en cambio cita con el propio país, en una fecha (1979) que está, sí, en una lejanía fantástica. No hay tal lugar: en el tiempo. Aún no hay tal lugar. Esto equivale para mí al punto de vista utópico. Imaginar la Argentina tal cual va a ser dentro de 130 años: ejercicio cotidiano de nostalgia, roman philosophique (Piglia, 1992: 79-80).

Piglia lleva a cabo su proyecto de novela utópica en *La ciudad ausente*, donde se da cita con el propio país quince años después de la certificación mediática del fin de la utopía socialista: “Hace quince años que cayó el Muro de Berlín y lo único que queda es la máquina y la memoria de la máquina y no hay otra cosa, [...] por eso la quieren desactivar” (Piglia, 2003: 144). Piglia publica el texto tres años después de la llegada de Carlos Menem a la presidencia de la Argentina, aunque en la ficción también hace quince años de ese acontecimiento que supuso la puesta en marcha de toda una serie de reformas

orientadas hacia la adopción definitiva “de un paradigma neoliberal, neoconservador y neopopulista” (López, 2007), acorde con el del mercado mundial, ahora llamado global.

Su noción de utopía no se concreta en un discurso estructurante y / o prescriptivo del sentido de la realidad, sino en un modelo narrativo que reproduce la noción de entramado social propuesta por Daniel Bell en *El advenimiento de la sociedad post-industrial: Un intento de prognosis social* (1973), una de las obras fundacionales de la reflexión sobre la coyuntura histórica del segundo fin de siglo y cuyo subtítulo apunta directamente hacia el sentido profético que Piglia exige de los modelos literarios:

Los entramados sociales no son “reflejos” de una realidad social, sino esquemas conceptuales. La historia es un flujo de acontecimientos y la sociedad una trama de muchos tipos diferentes de relaciones que no se conocen simplemente por la observación. Si aceptamos la distinción entre cuestiones de hecho y de relaciones, entonces el conocimiento, como una combinación de ambas, depende de la correcta secuencia entre el orden fáctico y el orden lógico (Bell, 1976: 24).

Esta perspectiva científica implica asumir las limitaciones de la validez de todo modelo, renunciando a la búsqueda de certezas absolutas, sin que ello suponga la imposibilidad de distinguir entre el referente y su representación, como vimos que afirmaba Baudrillard, sino todo lo contrario. Tal concepción de la incertidumbre es enunciada en *La ciudad ausente* por el científico, el ingeniero que había colaborado con Macedonio Fernández en la ficción:

Nosotros, dijo el Ingeniero, hemos llegado a dominar el arte de considerar la vida como un mecanismo cuyas funciones más importantes son fáciles de comprender y de reproducir [...]. Un relato no es otra cosa que la reproducción del orden del mundo en una escala puramente verbal. Una réplica de la vida, si la vida estuviera hecha solo de palabras. Pero la vida no está hecha solo de palabras, está también por desgracia hecha de cuerpos, es decir, decía Macedonio, de enfermedad, de dolor y de muerte (Piglia, 2003: 139).

En este sentido, *La ciudad ausente* constituye un intento más de mostrar la insuficiencia del código realista para dar cuenta de los hechos reales, que era la tesis central del escritor Emilio Renzi en *Respiración artificial*. De ahí que la noción de novela utópica de Piglia sea el reverso del reflejo realista: “No se trata de ver la presencia de la realidad en la ficción (realismo), sino de ver la presencia de la ficción en la realidad (utopía). El hombre realista contra el hombre utópico. En el fondo son dos maneras de concebir la eficacia y la verdad” (Piglia, 2001: 123). Esta es su respuesta al “para qué” de la literatura en estos

tiempos de disolución aparente de la frontera entre verdad y ficción, frente a las teorías que conciben la realidad en términos casi exclusivamente discursivos:

Yo tomo distancia con respecto a la concepción de Foucault⁹ que a menudo tiende a ver lo real casi exclusivamente en términos discursivos. Es obvio para mí que hay zonas de la realidad, las relaciones de dominio y opresión por ejemplo, que no son meramente discursivas. Las relaciones de dominación son materiales y sobre ellas se establecen relaciones discursivas (Piglia, 2001: 11).

3.2. LA EFICACIA POLÍTICA DE UNA INTERVENCIÓN ESPECÍFICAMENTE ESTÉTICA

En *La ciudad ausente* la técnica literaria, el paradigma narrativo, es concebido como un modelo predictivo del porvenir que no intenta reflejar sino reproducir el funcionamiento de lo que Sartori (1998) define como la “sociedad teledirigida”. Los relatos de *La ciudad ausente* configuran un entramado que reproduce la circulación de historias a través de la televisión:

Descubrí la televisión en los Estados Unidos. Una de las temporadas que pasé en Princeton en el 1987, creo que fue, me pasé como tres meses viendo televisión porque descubrí los canales de cable. [...] me encontré aquí con un horizonte de setenta canales y en un sentido cuando empecé a entrar y salir de esos programas tuve una visión de lo que era una ciudad y esa experiencia está, me parece, muy ligada a La ciudad ausente, la ciudad es como una red de canales en los que uno puede entrar y salir, una red de historias superpuestas y paralelas, que funcionan todo el tiempo aunque uno no esté ahí (Piglia, 2001: 222).

Piglia retoma el “para qué” de la literatura y del escritor una década después de la publicación de *Respiración artificial*, articulándolo con el debate sobre la llamada cultura visual: “Los científicos son grandes lectores de novelas, los últimos representantes del público del siglo XIX, los únicos que se toman en serio la incertidumbre de la realidad y la forma de un relato. [...] El resto del mundo se dedica a creer en las supersticiones de la televisión” (Piglia, 2003: 141). La generalización del televisor en el espacio privado ha sido percibida por muchos intelectuales como una amenaza inédita en la historia de los medios de comunicación de masas (Bourdieu, 1996; Popper, 1995; Sartori, 1998) y así lo ficcionaliza Piglia en *La ciudad ausente*: “Tienen todo controlado y han fundado el Estado mental, dijo Russo, que es una etapa en la historia de las instituciones. El Estado mental, la realidad imaginaria, todos pensamos como ellos piensan y nos imaginamos lo que ellos quieren que imaginemos” (Piglia, 2003: 144). Y ficcionaliza su

9 Cf. Foucault (1968: 177-178).

propia experiencia de descubrimiento de la televisión como instrumento del Estado mental a través del personaje del periodista detective, Miguel Mac Kensey, Junior:

Entraba y salía de los relatos, se movía por la ciudad, buscaba orientarse en esa trama de esperas y de postergaciones de la que ya no podía salir. Era difícil creer lo que estaba viendo, pero encontraba los efectos en la realidad. Parecía una red, como el mapa de un subte. Viajó de un lado a otro, cruzando las historias, y se movió en varios registros a la vez (Piglia, 2003: 87).

Piglia se sirve de este Dupin de los bajos fondos para reafirmar su concepción de la novela negra como un modo de transformar el debate sobre la función social de la literatura. En *La ciudad ausente* Junior recibe el legado del ubicuo Emilio Renzi para ejercer como pesquisante del sentido de los relatos de la máquina de narrar, que es el resultado de la reescritura de *Museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández. Renzi también es sustituido en su papel de sujeto artístico, que recae sobre un ausente Macedonio Fernández. La función de este personaje no es introducir una historia novelada del proceso de escritura inacabable de *Museo de la novela de la Eterna*, pues su relación con el referente real reproduce el vínculo especular que une a Renzi con su autor, Ricardo Emilio Piglia Renzi (Fornet, 2005: 132-133; Orecchia, 2010: 315). Un vínculo especular semejante al que encontramos en las novelas de artista de finales del XIX entre José Martí y el poeta de *Amistad funesta* (Gutiérrez Girardot, 1990: 625) o entre José Asunción Silva y el autor ficticio del diario que leemos en *De sobremesa* (Mataix, 2006: 12). En la obra de Piglia ese nexo se reitera en la relación de Roberto Arlt —otro de los escritores constantemente revisitados por el autor de *La ciudad ausente*— con su retrato ficticio en *Nombre falso* (1975) (Orecchia, 2010: 315). De ahí que tales retratos de artista deban insertarse en el interior de una ficción, como advierte Renzi en “Homenaje a Roberto Arlt”, al declarar que se ha visto “forzado a usar la forma del relato” (Piglia 1994, 121) en lugar de editar su informe en el marco de una publicación crítica; y lo hace precisamente en un texto donde la frontera entre Piglia y su autorretrato ficticio se va adelgazando mediante un cervantino juego de voces narradoras, hasta disolverse definitivamente en la llamada telefónica de Renzi al también ficticio Kostia (Piglia, 1994: 128). Por tanto, la elección de estos modelos pertenecientes a la realidad efectiva no buscaría satisfacer las expectativas miméticas de los lectores con la finalidad de crear el efecto de realidad, del que habla Barthes en relación con la fotografía; esta confusión inédita entre referente y representación abre la posibilidad para el exterminio de lo real anunciado por Baudrillard:

Tal foto, en efecto, jamás se distingue de su referente (de lo que ella representa), o por lo menos no se distingue en el acto o para todo el mundo (como ocurriría con

cualquier otra imagen, sobrecargada de entrada y por estatuto por la forma de estar simulado el objeto): percibir el significante fotográfico no es imposible (hay profesionales que lo hacen), pero exige un acto secundario de saber o de reflexión.

[...] Sea lo que sea lo que ella ofrezca a la vista, y sea cual sea la manera empleada, una foto es siempre invisible; no es a ella a quien vemos (Barthes, 1990: 32-34).

Piglia perseguiría un fin antagónico: generar un efecto de irrealidad análogo al que describe, a través de Renzi, en la obra de Macedonio Fernández: “Le parece posible que en una novela puedan expresarse pensamientos tan difíciles y de forma tan abstracta como en una obra filosófica, pero a condición de que parezcan falsos. ‘Esa ilusión de falsedad’, dijo Renzi, ‘es la literatura misma’” (Piglia, 2000: 28). De ahí que elija la obra de Macedonio como ejemplo extremo de antirrealismo frente a la ilusión de veracidad del código realista, el preferido por el público lector argentino en las primeras décadas del siglo XX, antes de que la novela fuera desplazada por la televisión para satisfacer sus expectativas miméticas: “La poética de la novela. Polémica implícita de Macedonio con Manuel Gálvez. Ahí están las dos tradiciones de la novela argentina. Gálvez es su antítesis perfecta: el escritor esforzado, ‘social’, con éxito, mediocre, que se apoya en el sentido común literario” (Piglia, 2000: 23). Manuel Gálvez defendía la verosimilitud, la legibilidad, el valor documental de la novela y su estructura lineal (Gálvez, 1959). A esta poética, buscadamente heredera del realismo decimonónico (Gálvez, 1961: 10), se opone el antirrealismo de *Museo de la novela de la Eterna*:

La tentativa estética presente es una provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela, y sólo la sujeción a la verdad de Arte, intrínseca, incondicionada, auto-autenticada. El desafío que persigo a la Verosimilitud, al deforme intruso del Arte la Autenticidad –ésta en el Arte hace el absurdo de quien se acoge al Ensueño y lo quiere Real– culmina en el uso de las incongruencias, hasta olvidar la identidad de los personajes, su continuidad, la ordenación temporal, efectos antes de las causas, etcétera, por lo que invito al lector a no detenerse a desenredar absurdos, cohonestar contradicciones, sino que siga el cauce de arrastre emocional que la lectura vaya promoviendo minúsculamente en él (Fernández, 1993: 36).

El antirrealismo del Macedonio histórico implica la suspensión de la certeza generada por el código realista, que, a juicio de Renzi, no constituye sino “una representación interpretada de la realidad” (Piglia, 1992: 144-145). Piglia transforma *Museo de la novela de la Eterna* en un dispositivo que busca la confrontación (Benjamin, 1998b) con el efecto de realidad generado por los productos televisivos: “La inteligencia del Estado es básicamente un mecanismo técnico destinado a alterar el criterio de realidad. Hay que resistir. Nosotros

tratamos de construir una réplica microscópica, una máquina de defensa femenina, contra [...] las mentiras del Estado” (Piglia, 2003: 142-143). Pero no se trata de rebatir únicamente los contenidos, ni de socializar el discurso literario mediante su asimilación al código mediático, sino de apropiarse de los procedimientos de este, modificándolos, como quiere Benjamin, para quien el deber específico del escritor es “proponer innovaciones técnicas. Porque el aparato burgués¹⁰ de producción y publicación asimila cantidades sorprendentes de temas revolucionarios [...] sin poner por ello seriamente en cuestión su propia consistencia y la consistencia de la clase que lo posee” (Benjamin, 1998b: 123). Así es cómo Piglia reformula la función social de los escritores: liberarlos de la tarea prescriptiva que les era asignada en las novelas de artista de finales del XIX no implica negar su responsabilidad social, sino transformarla. Piglia no propone una intervención en el campo específicamente político, sino en el campo intelectual con el fin de actuar en el espacio social. Su reescritura de *Museo de la novela de la Eterna*, desde la perspectiva benjaminiana, ficcionaliza la reivindicación de la eficacia política de la práctica específicamente estética, sobre la que viene insistiendo desde sus años de codirector de la revista *Los Libros*:

En ese momento, nosotros teníamos un debate implícito con Crisis, que es la gran revista de los años setenta; la gran revista que están haciendo Galeano, Aníbal Ford... y que para nosotros era demasiado populista. Crisis trabajaba para el conjunto más amplio posible, porque era muy masiva en su momento. En cambio nosotros siempre tuvimos la idea de que había que intervenir, que una revista —que tiene una llegada relativa— tiene que influir sobre los que influyen. En un comienzo el debate fue con el periodismo cultural de los diarios; después con Crisis. Nosotros no escribíamos para un conjunto tan amplio, sino que influíamos sobre los jefes de la sección cultural de las revistas, sobre los editores, sobre los tipos de los partidos políticos, ¿no? Sobre un grupo intelectual que actuaba en un marco propio, con la idea de una influencia que se reproduzca de ese modo (Piglia, 2011: 17-18).

3.2.1. La búsqueda de la confrontación con la cultura de masas como principio productivo de la obra de arte

La relación de la máquina de narrar de Macedonio con la cultura de masas se encuentra definida, pues, por el concepto benjaminiano de confrontación (Benjamin, 1998b), que apunta no solo al mensaje sino también y fundamentalmente a los procedimientos técnicos que configuran el modelo literario. Para Benjamin, el teatro épico

10 Benjamin no emplea aquí el término *burgués* para referirse a la burguesía progresista a la que se dirigía Baudelaire en el prefacio al “Salón de 1846”, sino al grupo socioeconómico dominante, cuyas acciones se orientan hacia el mantenimiento de su posición de dominio.

de Brecht ejemplifica el trabajo de un autor que no se aferra a los esquemas productivos consagrados para competir con las nuevas plataformas de difusión, el cine y la radio, sino que “procura [...] aprender de ellos” (Benjamin, 1998b: 130). Esto es, se apropia de sus procedimientos técnicos, situando su obra literaria en una posición de vanguardia: el principio de interrupción que rige el teatro épico de Brecht, explica Benjamin, sería el resultado de la reelaboración del procedimiento fílmico del montaje. Y su objetivo, lograr un resultado contrario al efecto de realidad que perseguían las producciones cinematográficas propias de la cultura de masas; un resultado que podríamos identificar con el “extrañamiento” definido por Shklovski (2007), buscado asimismo por Macedonio en *Museo de la novela de la Eterna*, tal como leemos en la propia obra: que “el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando ‘vida’” (1993: 37). El fragmentarismo de la obra, su apelación a un lector salteado y la advertencia explícita de la futilidad de todo intento de lectura de acuerdo con el canon de la novela realista derivan del mismo procedimiento de interrupción que encontramos en el teatro épico de Brecht y también en las emisiones televisivas, salpicadas de cortes publicitarios: el mismo procedimiento en dos lógicas narrativas antagónicas genera resultados asimismo antagónicos. No es casual, por tanto, que el primer relato introducido en la máquina de narrar de *La ciudad ausente* sea “William Wilson”, de Poe, cuyo tema es el del doble antagónico:

Una tarde le incorporaron William Wilson de Poe para que lo tradujera. [...] el relato se expandió y se modificó hasta ser irreconocible. Se llamaba Stephen Stevensen. [...] La máquina había captado la forma de la narración de Poe y le había cambiado la anécdota, por lo tanto era cuestión de programarla con un conjunto variable de núcleos narrativos y dejarla trabajar. La clave, dijo Macedonio, es que aprende a medida que narra (Piglia, 2003: 42).

A pesar de compartir un mismo principio narrativo, la desconexión aparente entre los relatos, el funcionamiento de la máquina de Macedonio constituye el reverso de la mera reproducción televisiva. De ahí que esta Sherezade cibernética se autorrepresente como punto de cruce de los dos circuitos, el de la cultura letrada y el de la cultura de masas. Esa posición se articula con su cualidad femenina —“una máquina de defensa femenina”, vimos que decía el ingeniero Russo— cuya centralidad ya aparecía en la definición de la novela utópica de *Respiración artificial*: “Pondré, le digo, quizás, en mi relato, a una adivina, una mujer que, como tú, sepa mirar lo que nadie puede ver” (Piglia, 1992: 79). Porque, para Piglia, el discurso femenino y el discurso literario se hallan vinculados por la posición marginal que les ha sido asignada respecto al poder institucional: “La ficción aparece como una práctica femenina, [...] antipolítica. (No hay nada más alejado de los lugares

de poder que una mujer en la Argentina civilizada del XIX). Basta pensar en la madre de Sarmiento" (Piglia, 2001: 121). De ahí que, desde esa posición de confluencia, la máquina no se autoadscribe únicamente a la tradición de voces de mujer de la cultura letrada —"yo soy Amalia, si me apuran digo soy Molly, [...] soy Hipólita, [...] soy Temple Drake" (Piglia, 2003: 164)— sino que se identifica también con la voz femenina por excelencia de la historia de los medios de comunicación en la Argentina, Eva Duarte de Perón: "Eva veía la injusticia social [...], llamaba a los ministros y se paraba en puntas de pie y les cruzaba la cara, zas, zas, así empezó la resistencia peronista" (Piglia, 2003: 165). Esta doble adscripción remitiría al deseo de los escritores vanguardistas de trascender los límites del campo literario: "En 1938 [Macedonio] se propone 'publicar la novela en folletín en *Crítica* principalmente, o *La Nación*'. Movimiento típico de la vanguardia: aislamiento, ruptura con el mercado y a la vez fantasías de entrar en los medios masivos" (Piglia, 2000: 23). Y con ese fin habría ideado la ficticia máquina de narrar, para intervenir en los medios masivos a través de la búsqueda de la confrontación, en el sentido benjaminiano, y así oponerse al "esteticismo" *massmediático* del campo político (Benjamin, 1973: 57).

Desde esta perspectiva, el capítulo "La conquista de Buenos Aires" de *Museo de la novela de la Eterna*, donde los dos bandos en pugna, Hilarantes y Enternecientes, tratan de conquistar al público, podría leerse no solo como ficcionalización de las polémicas literarias de principios del siglo XX que tuvieron como escenario Buenos Aires, sino también como una reflexión acerca de las estrategias empleadas por los bandos políticos para ganarse el favor del mismo público (o electorado) al que buscaban conquistar los escritores. El Bando Hilarante opta por los procedimientos visuales y el de los Enternecientes, por los artificios de tipo verbal. Macedonio ficcionalizaría así la adquisición de una estética mediática tanto en el campo específicamente político como en el literario. Los agentes de uno y otro pondrían en juego maniobras que distorsionan el acceso a la experiencia directa de la realidad: su reflejo deformado es la estrategia elegida por los Hilarantes y la imposición de la univocidad, la de los Enternecientes, que se apoderan "de todos los altoparlantes de la ciudad" (Fernández, 1993: 199). El personaje del Presidente, el político de profesión, consciente de la eficacia de los artificios formales, considera que la causa de la conflictividad social originada por las intervenciones de ambos bandos en el espacio público reside en la falta de educación estética de la población: "El Presidente [...] había cavilado largamente y por fin creído encontrar que esa exasperación inusitada de los porteños debía tener su germen [...] en [...] descuidos en la vigilancia de los gustos y prácticas de la estética de la convivencia civil" (Fernández, 1993: 199). Luego, la reescritura de Piglia resulta coherente con el diagnóstico del Presidente macedoniano: es preciso que la vanguardia artística, como salvaguarda del conocimiento específicamente estético, cumpla la función social de hacer ver la naturaleza falaz de las ficciones políticas difundidas a través de las nuevas plataformas de comunicación social:

Entonces, creo que, en verdad, estamos enfrentando el mismo problema que enfrentó la vanguardia desde su origen, qué hacemos con la cultura de masas, pero ahora en otra dimensión, en una dimensión macro, la vanguardia ha sido siempre un pelotón de elite que usa una táctica de guerrilla frente al ejército de los mass media que avanza barriendo con la cultura moderna. [...] ¿qué es la cultura de masas? Es la combinación de los canales de televisión y los grandes diarios que, al mismo tiempo, son dueños de editoriales. Ésa es la situación, creo, y ahí hay que actuar, como diría Brecht (Piglia, 2001: 181-182).

La máquina de narrar representa esa actuación: apropiarse del modelo narrativo de la cultura de masas para crear un dispositivo cuyo funcionamiento, como acabamos de ver, es el reverso de la reproducción televisiva: un dispositivo generador de relatos. Ese antagonismo se reitera en la relación entre el personaje ficticio del ingeniero Russo, que colaboró con Macedonio, y el personaje histórico del ingeniero Richter, que logró estafar a Perón:

Nadie puede comparar mi descubrimiento con el invento de Richter, que le construyó a Perón una fábrica atómica solo con palabras, con la sola realidad de su acento alemán [...] y le hizo edificar edificios subterráneos, laboratorios inútiles con tubos y turbinas que jamás se usaron. Un decorado maravilloso por el que Perón se paseaba mientras Richter, con un fuerte acento alemán, le explicaba sus planes enloquecidos de producir la fisión nuclear en frío. [...] y Perón, que se pasó la vida pasando a todo el mundo, que se la pasaba haciendo muecas y guiños y hablando con doble sentido, le creyó su historia fantástica y la defendió hasta el fin (Piglia, 2003: 140-141).

Frente a Richter y su alianza con Perón, Russo es el intelectual que, junto a Macedonio, ocupa una posición externa, alejada de las maquinaciones del poder:

Así, lejos de existir, como se lo cree habitualmente, una antinomia entre la búsqueda de la autonomía (que caracteriza al arte, a la ciencia o a la literatura, que se llaman puros) y la búsqueda de la eficacia política, es incrementando su autonomía (y, por ello, entre otras cosas, su libertad de crítica respecto a los poderes) que los intelectuales pueden incrementar la eficacia de una acción política cuyos fines y medios encuentran su principio en la lógica específica de los campos de producción cultural (Bourdieu, 2000: 187-188).

3.2.2. *La lógica detectivesca como esquema de recepción en la era de la reproductibilidad televisiva*

Piglia responde al “para qué” del arte mediante la propuesta de una intervención específicamente literaria que redundaría en un cambio en el espacio social. Se distancia de todo intento de socialización de la cultura que implique subordinar el avance de la técnica a los esquemas de recepción de la mayoría del público lector. Y en este sentido su propuesta coincide de nuevo con la reflexión de Benjamin, cuando advierte de los riesgos de una engañosa democratización del arte:

Acercar las cosas humanamente a las masas, puede significar que se hace caso omiso de su función social. Nada garantiza que un retratista actual, al pintar a un cirujano célebre desayunando en el círculo familiar, acierte su función social con mayor precisión que un pintor del siglo dieciséis que expone al público los médicos de su tiempo representativamente, tal como lo hace, por ejemplo, Rembrandt en La lección de anatomía (Benjamin, 1973: 24-25).

Porque para Benjamin, la función social de la literatura no se encuentra unida a su función adoctrinadora sino al progreso de la técnica, generador de un paradigma de conocimiento, de una mirada inédita, que nos descubre algo más sobre la realidad que habitamos (Benjamin, 1998b). No obstante, Piglia problematiza la confianza depositada por Benjamin en la técnica literaria para “hacer de los lectores o de los espectadores colaboradores” (Benjamin, 1998b: 130). En *La ciudad ausente* la máquina de narrar permanece recluida en el museo, aunque sus relatos alcancen cierta difusión a través de una red clandestina, pues “para escapar al mercado la vanguardia va a parar al museo” (Piglia, 2001: 214), al lugar donde se guardan las obras, aislándolas de la circulación en el espacio social.

Piglia equipara los avatares sufridos por la máquina con los experimentados por el cadáver de Eva Perón hasta ser enterrado finalmente en el cementerio de la Recoleta, convirtiéndose en una de sus mayores atracciones turísticas: “una mujer a la que no dejaron morir en paz, en un museo ella también” (Piglia, 2003: 165). De este modo advierte del riesgo que corre la máquina de ser fagocitada por el mercado ella también.

El museo o la biblioteca fueron los espacio elegidos por los antiguos vanguardistas porteños, en su mayoría aglutinados en torno a la revista *Sur*, para desmarcarse de la emergente *pop culture* local que conoció la Argentina gobernada por la pareja presidencial peronista (1946-1952), que fomentó la consolidación de una estética mediática en el campo político (Varela, 2006-2007: 51): “La cultura de masas (o mejor sería decir la política de masas) ha sido vista con toda claridad por Borges como una

máquina de producir recuerdos falsos y experiencias impersonales. Todos sienten lo mismo y recuerdan lo mismo y lo que sienten y recuerdan no es lo que han vivido" (Piglia, 2000: 52). Para Piglia, "esa disolución de la subjetividad es el tema de *Deutsches Requiem*, [] una profecía, quiero decir, una descripción anticipada del mundo en que vivimos" (Piglia, 2000: 52). Los miembros de la revista *Sur* se anticiparon al riesgo de que sus obras fueran fagocitadas por la sociedad de consumo, como resultado de un proceso de homogeneización que terminaría asimilando la recepción de las mismas con la de los productos de la cultura de masas, tal como sucedió en los años setenta con la narrativa privilegiada por el fenómeno editorial del *boom* (Benedetti, 2008: 305; Viñas, 1984: 16). En este sentido, poco antes de la vuelta de Perón, mientras los intelectuales de la nueva izquierda argentina se debatían entre la palabra y la acción política e incluso armada, Borges se reafirma en su escepticismo respecto a la eficacia de toda intervención en el espacio social, en el prólogo a *El informe de Brodie* (1970): "Mis convicciones en materia política son harto conocidas; me he afiliado al partido conservador, lo cual es una forma de escepticismo, y nadie me ha tildado de comunista, de antisemita, de partidario de Hormiga Negra o de Rosas. Creo que con el tiempo mereceremos que no haya gobiernos" (Borges, 1971: 9-10).

Piglia, en cambio, se distancia de Borges para dar respuesta a otro escepticismo que se sirve precisamente de sus ficciones: Baudrillard en *La ilusión vital* remite al relato "Del rigor en la ciencia" (Baudrillard, 2002: 55) para explicar la teoría del crimen perfecto o del exterminio de lo real, mientras que Foucault en el prefacio a *Las palabras y las cosas* afirma: "este libro nació de un texto de Borges" (1968: 1); y aunque no facilita el título, es fácil identificarlo como "El idioma analítico de John Wilkins". Estas referencias se entrelazan con las de una cultura de masas cuya hegemonía es presentada como inevitable. De ahí que Piglia busque un esquema de recepción alternativo que permita salvar las obras de ser fagocitadas por el mercado.

En *La ciudad ausente* propone el genuino modelo policial, fuente de los populares *who-done-it* que la cultura de masas continúa rentabilizando. Lo hace a través del personaje del investigador Miguel Mac Kensey, con el que además refuerza su reivindicación del valor literario de determinados autores de la novela negra norteamericana, estigmatizados por su origen *pulp* (Piglia, 1995 y 2005: 88). A través de este personaje ficcionaliza su interpretación de la lectura que hace Dupin de los diarios en "Los crímenes de la calle Morgue", de Poe: la reconstrucción del sentido de los relatos que los diarios presentan como hechos inconexos. Piglia expone dicha interpretación en su ensayo "Lectores imaginarios" (Piglia, 2005: 84): parte de la advertencia de Benjamin acerca del fragmentarismo de la estructura de los periódicos como el modo de difuminar las conexiones entre los hechos narrados (Benjamin, 1972: 127) para favorecer su percepción como un espectáculo ajeno a la experiencia del lector: "La humanidad,

que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política" (Benjamin, 1973: 57). El detective de Poe asume el desafío de restablecer las conexiones que la estructura fragmentaria del periódico ha hecho desaparecer y el periodista-detective de *La ciudad ausente* hace otro tanto con los relatos de la máquina, cuando cae en la cuenta de que existe una solución de continuidad, un silencio —verbalización de la ausencia— que aísla unas historias de otras. En *La ciudad ausente*, como en el relato de Poe, se problematiza, por tanto, el objetivismo mediático y el esquema policiaco cumple una función mostrativa de la realidad: "No se narra para recordar, sino para hacer ver" (Piglia, 2005: 53), para hacer visibles las correspondencias, como diría Baudelaire (devoto traductor de Poe). Esta era la respuesta al "para qué" del arte y la tarea encomendada al escritor en *Respiración artificial*: inducir en el lector la experiencia de la "iluminación profana" (Benjamin, 1998a: 46), a través de una ficción que no pretende ser un reflejo realista del mundo sino su reverso, una ilusión de falsedad, "que se construye para hacer aparecer algo que estaba oculto [...] en el corazón mismo de lo inmediato" (Piglia, 2000: 111). En *La ciudad ausente* Piglia ficcionaliza la adquisición de ese esquema de recepción por parte de un lector que busca la confrontación con el hombre realista, "el progresista escéptico" (Piglia, 2001: 102), que ha sustituido el neoidealismo de raigambre arielista por "el exceso de realismo, la falsa politización", al permitir que sean los políticos quienes definan y dictaminen "qué debe entenderse por real, qué es lo posible, cuáles son los límites de la verdad" (Piglia, 2001: 102).

Piglia transforma, por tanto, el deber social de los escritores a través su reformulación de la utopía y de su reivindicación de la técnica literaria como una alternativa frente a las ficciones del poder; su respuesta al "para qué" de la literatura sería, entonces, la misma que ofrece Benjamin en "El autor como productor" y, de igual modo que este, hace extensivo ese deber a los lectores. Si bien pone de manifiesto el exceso de optimismo del pensador alemán, al asumir que para escapar de la mercantilización las obras permanecen en los museos o en la red de galerías de la Biblioteca "iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta" (Borges, 2008: 98), en espera de algún que otro espectador o lector detective.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AÍNSA, F. (2011). *Confluencias en la diversidad. Siete ensayos sobre la inteligencia creadora uruguaya*. Montevideo: Trilce.
- BARTHES, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Joaquín Sala-Sanauja (trad.). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

- BAUDELAIRE, Ch. (1873). "Salon de 1846". En *Œuvres complètes II. Curiosités esthétiques*, 77-198. París: Michel Lévy Frères.
- BAUDRILLARD, J. (2002). *La ilusión vital*, Alberto Jiménez Rioja (trad.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- BELL, D. (1976). *El advenimiento de la sociedad post-industrial: un intento de prognosis social*, Raúl García y Eugenio Gallego (trads.). Madrid: Alianza.
- BENEDETTI, M. (2008). "El escritor latinoamericano y la revolución posible". En *Revista Crisis (1973-1976). Antología. Del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*, María Sonderéguer (ed.), 299-314. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- BENJAMIN, W. (1972). *Iluminaciones II. Baudelaire: un poeta en el esplendor del capitalismo*, Jesús Aguirre (trad.). Madrid: Taurus.
- ____ (1973). *Discursos interrumpidos I*, Jesús Aguirre (trad.). Madrid: Taurus.
- ____ (1998a). *Iluminaciones I*, Jesús Aguirre (trad.). Madrid: Taurus.
- ____ (1998b). *Tentativas sobre Brecht*, Jesús Aguirre (trad.). Madrid: Taurus.
- BORGES, J. L. (1971). *El informe de Brodie. Historia universal de la infamia [1970. 1935]*. Esplugues de Llobregat (Barcelona): Plaza & Janés.
- ____ (2008). *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- BOURDIEU, P. (1996). *Sur la télévision suivi de l'emprise du journalisme*. París: Raison d'Agir eds.
- ____ (2000). *Intelectuales, política y poder*, Alicia Gutiérrez (trad.). Buenos Aires: Eudeba.
- ____ (2005). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Thomas Kauf (trad.). Barcelona: Anagrama.
- BRATOSEVICH, N. (1997). *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Buenos Aires: Atuel.
- CALVO SERRALLER, F. (1990). *La novela del artista: imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*. Madrid: Mondadori.
- ____ (2013). *La novela del artista: el creador como héroe de la ficción contemporánea*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- DEBORD, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*, Rodrigo Vicuña (trad.). Santiago de Chile: Ediciones Naufragio.
- DÍAZ RODRÍGUEZ, M. (2009). *Ídolos rotos [1901]*, Almudena Mejías Alonso (ed.). Madrid: Cátedra.
- FERNÁNDEZ, M. (1993). *Museo de la novela de la Eterna [1967]*, Ana Camblong y Adolfo de Obieta (eds.). Madrid: ALLCA XX.
- FORNET, J. (2005). *El escritor y la tradición. En torno a la poética de Ricardo Piglia*. La Habana: Letras Cubanas.
- FOUCAULT, M. (1968). *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, Elsa Cecilia Frost (trad.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- GÁLVEZ, Manuel (1959). *El novelista y las novelas*. Buenos Aires: Emecé.

- ____ (1961). *Recuerdos de la vida literaria II. En el mundo de los seres ficticios*. Buenos Aires: Librería Hachette.
- GARCÍA LORENZO, M. M. (2014). "Introducción". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 23, 15-42 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>).
- GAUTIER, Th. (1874). *Histoire du romantisme suivie de notices romantiques et d'une étude sur la poésie française, 1830-1868*. París: G. Charpentier et Cie., Libraires-Éditeurs.
- GILMAN, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, R. (1983). *Modernismo*. Barcelona: Montesinos.
- ____ (1990). "José Fernández de Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa". En José Asunción Silva, *Obra completa*, Héctor H. Orjuela (ed.), 623-635. Madrid: C.S.I.C.
- HEGEL, Georg W. Friedrich (2003). *Lecciones sobre estética*, Hermenegildo Giner de los Ríos (trad.). Madrid: Mestas Ediciones.
- HEINSE, W. (2004). *Ardinghelly y las islas bienaventuradas* [1787], Eustaquio Baurjau (trad.). Valencia: Pre-Textos.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. (1969). *Las corrientes literarias en la América hispánica*, Joaquín Díez-Canedo (ed.). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- HÖLDERLIN, F. (1977). *Poesía completa*, vol. II, Federico Corbea (trad.). Barcelona: Ediciones 29.
- HUYSMANS, J. K. (2004). *À rebours* [1884], Daniel Grojnowski (ed.). Barcelona: GF Flammarion.
- LÓPEZ, G. M. (2007). "La reforma constitucional argentina de 1994 y el arte de la negociación menemista (1992-1994)". *Revista de ciencia política: de la ciudad de Buenos Aires a la aldea global* 1 (en www.revinciapolitica.com.ar).
- LUKÁCS, G. (2010). *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, Micaela Ortelli (trad.). Buenos Aires: Ediciones Godot.
- LYOTARD, J. F. (1984). *Tombeau de l'intellectuel et autre papiers*. París: Galilée.
- ____ (1991). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- MARCUSE, H. (1985). *Il "romanzo dell'artista" nella letteratura tedesca*, Renato Solmi (trad.). Torino: Giulio Einaudi Editore.
- MARTÍ, J. (1965). *Obras completas. Periodismo diverso*, vol. XXIII. La Habana: Editorial Nacional de Cuba.
- ____ (1978). *Obra literaria*, Cintio Vitier (ed.). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- MATAIX, Remedios (2006). "Introducción". En José Asunción Silva, *Poesía. De sobremesa*, Remedios Mataix (ed.), 9-172. Madrid: Cátedra.
- MEYER-MINNEMANN, K. (1991). *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- _____. (2000). "Silva y la novela al final del siglo XIX". En *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*, vol. I, María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela I. Robledo (eds.), 89-111. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- ORECCHIA HAVAS, T. (2010). *Asedios a la obra de Ricardo Piglia. Essais sur l'œuvre de Ricardo Piglia*. Bern: Peter Lang.
- PAZ, O. (1993). *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- PELLICER, R. (1999). "De sobremesa de José Asunción Silva y la novela modernista". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28, 1081-1105.
- PHILLIPS, A. W. (1968). "El arte y el artista en algunas novelas modernistas". *Revista Hispánica Moderna* 34, 757-775.
- PIGLIA, R. (1975). "Cortázar o el socialismo de los consumidores". *Últimas Noticias* (en http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar/recherche.php?Id_mot=143).
- _____. (1992). *Respiración artificial* [1980]. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____. (1994). *Nombre falso* [1975]. Buenos Aires: Seix Barral.
- _____. (1995). "Lo negro del policiaco". En *Teorías del cuento: la escritura del cuento*, vol. 2, Lauro Zavala (ed.), 399-407. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____. (2000). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (2003). *La ciudad ausente* [1992]. Barcelona: Anagrama.
- _____. (2005). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (ed.) (2011). *Revista Los Libros*, vol. 1. Ed. facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- POE, E. A. (1845). *Tales*. Londres: Wiley and Putnam.
- POPPER, K. (1995). *La télévision : un danger pour la démocratie*, Claude Orsoni (trad.). París: Anatolia.
- RAMA, A. (2009). *La ciudad letrada*. Madrid: Fineo.
- RAMOS, J. (2003). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- REYLES, C. (1897). *Academias: el extraño*. 1.ª ed. Madrid: Estudio Tipográfico de Ricardo Fe.
- RODÓ, J. E. (1967). *Obras completas*, Emir Rodríguez Monegal (ed.). Madrid: Aguilar.
- SARTORI, G. (1998). *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Ana Díaz Soler (trad.). Buenos Aires: Taurus.
- SEGRE, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- SERET, R. (1992). *Voyage into creativity. The modern Künstlerroman*. Nueva York: Peter Lang.
- SHKLOVSKI, V. (2007). "El arte como artificio". En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (ed.), 55-70. México D. F.: Siglo XXI.
- SILVA, J. A. (2006). *Poesía. De sobremesa* [1925], Remedios Mataix (ed.), Madrid: Cátedra.
- TERÁN, O. (1991). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina (1956-1966)*. Buenos Aires: Puntosur Editores.

- VV.AA. (2011). *Revista Los Libros*. Ed. facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- VARELA, M. (2006-2007). "Le péronisme et les médias: contrôle politique, industrie nationale et goût populaire". *Le Temps des Médias. Revue d'histoire* 7, 48-63.
- VIÑAS, D. et alii. (1984). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones.

Recibido el 31 de marzo de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

EL CUENTO DE JUAN JOSÉ ARREOLA ENTRE EL ARTE Y EL HORROR

ARREOLA'S SHORT-STORIES: BETWEEN ART AND HORROR

Iram Isaí EVANGELISTA ÁVILA

Universidad Autónoma de Chihuahua (México)

evangelistagh@yahoo.com

Resumen: La investigación aborda dos temas en la cuentística de Juan José Arreola: el arte y el horror. Arte y horror aparecen simbolizados dentro de sus cuentos como vehículos miméticos que, al interpretarlos, nos dan la posibilidad de acercarnos a una conceptualización de las temáticas enunciadas. Por medio de la analogía, se propone elaborar esta interpretación a los símbolos dispuestos en las obras; de esta manera se demostrará que en la trama se encuentran dichas aproximaciones. Lo anterior como una estrategia arreolina para construir su propio discurso literario y dialogar con el lector a través del cuento.

Abstract: The research develops two symbols in a couple of short-stories by Juan José Arreola: Art and horror. Art and horror appear symbolized as mimetic vehicles in an interpretative game that needs to be explained to their conceptualization. Analogy will be the method to do the interpretative work. This analysis will find Arreola's short-stories are a strategy to veil his thought, as well to dialogue with the reader.

Palabras clave: Juan José Arreola. Cuentos. Arte. Recreación. Horror. Pensamiento. Interpretación.

Key Words: Juan José Arreola. Short-stories. Art. Recreation. Horror. Thought. Interpretation.

1. ARTE

En este trabajo abordamos dos temáticas dentro de la narrativa del cuentista jalisciense Juan José Arreola. La primera de ellas discute el aspecto del arte como símbolo de la obra y creación literaria, específicamente del cuento; para ello se analizan dos narraciones “Tres días y un cenicero” (1992a) y “El discípulo” (2006). La segunda versa sobre “Cuento de horror” (1992b), donde se desarrollan algunas aproximaciones a los símbolos que el Último juglar utiliza, siendo esta habilidad simbólica una estrategia que formula el autor para ofrecernos la posibilidad de realizar una actividad interpretativa dentro de su universo narrativo.

El palindroma, como singularidad lingüística y como es bien sabido, utiliza una palabra u oración que puede leerse de la misma forma tanto al derecho como al revés. Bajo el nombre de *Palindroma*, Juan José Arreola reúne su compendio cuentístico cuya propuesta nos invita a encontrar su mensaje refigurativo, la varia invención, de inicio a fin o viceversa. En este, que fue su último libro de relatos, Juan José Arreola sigue fiel a su universo literario, donde la ficción y las vivencias del autor se entremezclan, rasgo recurrente en su obra.

En 1949 se publica *Varia invención*, donde se inicia el viaje de una propuesta literaria que va más allá de toda lógica canónica y que, sin embargo, existe y propone nuevas formas de creación, disposición y pensamiento. El primer libro comienza con “Hizo el bien mientras vivió”, un relato a manera de diario, donde el personaje principal carece de nombre y cuenta sus devenires, y cierra con “La hora de todos” un “juguete cómico en un acto”.

De esta manera realizamos el viaje sobre la banda de Moebius y llegamos a 1971 con *Palindroma*, que al igual que la obra inicial, pero en diferentes circunstancias, se inicia con “Tres días y un cenicero”, que también se desarrolla en forma de diario y donde se conjuga las facetas anteriormente anunciadas y que caracteriza la obra del nacido en Zapotlán El Grande: la mimesis entre la vivencia del autor y su ficción¹. Siguiendo el viaje iniciado, el libro termina con una “Farsa de circo, en un acto”, esta es “Tercera llamada ¡Tercera! o empezamos sin usted”. Dicha farsa compendia las diferentes temáticas que el autor ha manejado a lo largo de su producción narrativa (al igual que en *La feria*), a saber: relación entre el hombre y la mujer, ciencia tecnología y su absurdo, y lo divino-espiritual.

Palindroma y *Varia invención*, se nos presentan como una singularidad que conjunta la creación narrativa y la propuesta literaria de Juan José Arreola.

Para comenzar el presente análisis me centraré en el primer relato de *Palindroma*, “Tres días y un cenicero” (1992a). La narración comienza el 5 de marzo, describiendo

1 El término mimesis se tomará como lo explica Paul Ricoeur en *La metáfora viva* (2001) y *Tiempo y narración I* (2009).

el protagonista en su diario la anécdota que sufre durante tres días consecutivos. Este relato es tan solo un ejemplo donde el autor habla a través de su literatura y, por medio de la ficción, va y viene dentro de las fronteras de la trama. Devaneos, incongruencias, monólogos del autor-personaje.

Esta característica netamente arreolina marca su producción artística. No solamente su propuesta literaria responde a la banda de Moebius, sino que la realidad subjetiva, el yo del autor, viaja en sentido dentro-fuera de la narrativa. ¿Por qué el yo del autor se inmiscuye en su ficción literaria? Porque a Juan José Arreola le importa plasmar su visión del mundo a través de sus textos, lo mueve su voluntad, su oficio, un artesano de la narrativa: “Como he aplicado con poca fortuna mis manos a la materia, aunque nací dentro de una familia de artesanos, las aplico a la palabra. Como un buen artesano. Porque sirven de medio de transporte al pensamiento” (Arreola, 2002: 37).

El autor recrea su visión confundiendo con el personaje y éste se desenvuelve en la trama, en una realidad metafórica: la intersección entre autor-personaje, como viaje dentro de una banda que se curva dentro de ella misma en la trama.

En este relato, Juan José Arreola nos expone el enamoramiento del ideal a través de la representación de una actitud pigmaliónica. No obstante, la estatua arreolina se mezcla entre Galatea y doña Elvira, la suplicante escultura de mármol. El hombre cae rendido ante la figura femenina idealizada y proyectada dentro de un modelo representativo. En Pigmalión, el escultor recrea y configura su mujer en escultura, cobrando vida ésta y desposándose con su creador. No obstante, la independencia de la mujer nace truncada desde un inicio pues es concebida en aras de una visualización masculina. En este aspecto, la mujer es mujer gracias a la imagen que le da el hombre, cayendo el hombre enamorado de la idea de la mujer que él desea, no de la que es.

En *Rimas y leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer (2000), se retoma este mito en la situación de un joven capitán, el cual también cae rendido de una escultura femenina. En este caso, la efigie representa a doña Elvira, viuda de un famoso guerrero, el cual yace en el sepulcro completando la obra. La *Venus* del cuento arreolino, se encuentra sumergida en un lago donde es rescatada por el protagonista, teniendo el mismo efecto que sus homólogos intertextuales.

Tanto en Bécquer como en Arreola, la imagen ya está preconcebida, no es fruto directo de los deseos de los protagonistas, sino que alguien la pensó y convivió con las expectativas de ambos. Lo anterior se refleja cuando los demás miembros del reparto: aunque sí justifican la belleza del objeto, éste no causa los efectos que a los enamorados.

Para el desarrollo del presente análisis, tomaré la figura pigmaliónica como símbolo de la obra de arte literaria. La obra de arte literaria se configura por medio de una mimesis (como lo expone Paul Ricœur), según los patrones contextuales y estilísticos del narrador. De este proceso mimético nace el amor a la forma. El propio autor jalisciense lo menciona

a Emmanuel Carballo en una entrevista: “Toda belleza es formal” (Arreola en Carballo, 1965: 366), refiriéndose a la arquitectura de su relatoría. Él es quien, por una parte, esculpe y da vida a la cuentística, y, por otra, se ve reflejado en ella y se apropia de su universo creado. *Poiesis*, *aisthesis* y *catarsis* se conjugan para que esta “efigie en mármol (marfil)” sea algo que corresponda a su creador. El autor crea su literatura, se mira en ella, la comprende, se comparte con ella, se confronta y nace un nuevo horizonte: “Arreola es vehemente; dota a sus personajes de una animación barroca, arrebatada, quevedesca. Se identifica con ellos a partir del relato en primera persona que permite una inmediata transferencia intersubjetiva, que confunde los roles, el del emisor con el de lo emitido” (Yurkievich, 2005: 29).

Entrar en la mimesis narrativa es otra forma de extender el yo del poeta, es una forma de elaborar su arte para mirarse y reconocerse por medio de metáforas y símbolos; devolverse la mirada como agente artístico y humano. La obra no abandona totalmente al autor: forma otro ser, pero este segundo ser es concebido desde el ideal del autor, de los juicios cualitativos del poeta. La obra arreolina no abandona completamente al creador, dentro de la propia obra lo encontramos mimetizado como personaje; por ello, en el creador podemos encontrarnos con su creación.

En “Tres días y un cenicero” (1992a), el personaje acaricia la estatua y duerme a su lado: “tres veces bajé de la cama y fui con ella, a su sabor. A calentarme con su cuerpo frío, aterciopelado por la lama, velloso por el musgo. De la ingle quité última sanguijuela viscosa. Penecillo apegado a sangre y leche imaginarias. Pegado estoy a cuerpo sin sangre. ¿Sin sangre? Venus está” (Arreola, 1992a: 9). Víctor Stoichita, analiza el mito de Pigmalión y menciona que “Pigmalión palpa la estatua, y –subraya Ovidio– lo hace de manera reiterada. La “palpación” –repetitiva y vacilante [así como el protagonista del cuento arreolino]– establece una simetría con el acto de esculpir, que se realiza también de forma reiterada” (Stoichita, 2006: 29). Dentro del cuento arreolino, la Venus aparece sucia y, al limpiarla, la descripción habla por sí sola: “Al ver que nacían intactos los pezones, detuve la limpieza. Mis ojos siguen su pendiente natural. Distingo puntas de dedo sobre el pubis y ajusto mentalmente la mano rota” (Arreola, 1992a: 15). Mimesis, explica esta situación donde el autor recrea su arte, la composición poética comienza a ser configurada, *quita lo sucio*, pule su obra para que quede lista la configuración definitiva del cuento, es una palpación, una exploración técnica y artística para que surja el arte como cuento. El personaje principal no solamente está limpiando la escultura, sino que la esculpe de nueva cuenta para él.

Tres días dura la narración del éxtasis del protagonista. La escultura se corona cuando los otros personajes le presentan una concha para que se totalice la obra. El pedestal queda “a la medida” (1992a: 27). Es aquí donde comienza el cambio tanto del personaje como el de la estructura de la narración. El protagonista y el autor empiezan a transmutarse,

comienzan a desaparecer los signos de puntuación, para después aparecer redactados dentro de la trama: “coma, paréntesis, mayúsculas” (1992a: 27); comentarios: “esto táchalo por favor”, “ustedes pongan la puntuación yo ya no puedo” (1992a: 27); la concha no es del gusto del personaje y la nombra como “un cenicero” (1992a: 27). ¿Qué sucede en este cambio abrupto? El artista, al contemplar su obra terminada, sugiere el cambio de juicios, los adopta y se abre un nuevo horizonte de expectativas. No obstante, cuando el protagonista comparte la obra de arte, también se abre a los otros; deja en ese momento de ser suya en totalidad: los demás la arreglan, la componen, la pervierten (en el sentido del cuento), y el amante se vuelve contra su obra y desea destruirla en un arranque de egoísmo y egocentrismo, pues la quiere para sí, la destruye para que siga siendo de su propiedad. Empero, creo que con la supuesta aniquilación de la obra, la lleva a otro lado para poder reedificarla, la devuelve al mundo de las ideas donde también se vuelven uno, uno para sí mismos.

El carácter autobiográfico en la obra de Juan José Arreola es indisoluble, la confesión ante los lectores es necesaria para el autor de “Infierno V”: “Yo desafortunadamente, nunca he podido desprender mi vida personal de mi vida artística, digamos de la vida del que escribe artísticamente” (Arreola en De la Selva, 2002: 78). Probablemente caiga en el llamado cuasi-juicio, pero creo que el otro “yo” arreolino, aquel que recorre la acción literaria como personaje literario es el *daimon*. El mismo que Felipe Vázquez llama “íntima tragedia” y que se aloja en sus textos², y se completa. Al configurar el relato, Juan José Arreola no solamente crea una trama, sino que recrea su reflexión con respecto a la obra de arte:

No puedo yo desglosar, decir aquí han terminado los negocios con la vida y estoy en mi cuarto y me voy a poner a escribir; no, estoy acompañado por toda una pléyade de fantasmas, de preocupaciones, de obligaciones, que desalojan por completo la posibilidad de escribir... Admiro mucho a los escritores que llevaron vidas difíciles, y que llevan vidas difíciles y que pueden entregarse al acto de escribir, haciendo una especie de corte entre la realidad urgente y el tempo, fuera del tiempo, que es la literatura. Yo no puedo disociar esos dos mundos; siempre la creación se me contagia de vida real y cotidiana (Arreola en De la Selva, 2002: 78).

2 Esta “íntima tragedia” que menciona Felipe Vázquez (2013), se encuentra mencionada dentro del apartado “Juan José Arreola”, de su libro *Cazadores de invisible*, la referencia completa aparece en las Referencias bibliográficas. La relación del autor y el *daimon*, la desarrollo en extenso dentro del artículo “Aproximaciones a dos cuentos de Juan José Arreola a través de la hermenéutica analógica” (Evangelista, 2014), en la revista *Hermes Analógica* No4: <https://sites.google.com/site/hermesanalogica/no-5---2014>.

El otro yo como *daimon*, como entidad dentro y fuera del autor y del protagonista, se manifiesta, aconseja, acompaña el sendero, pero también hace extraviarlo, lo oculta por medio de la palabra, por medio del autor y del protagonista: “la palabra más que manifestar, oculta la idea. Uno de los grandes méritos de la poesía es que encarcela; es decir, el poema es una cárcel de palabras donde está una idea firme y positiva; a pesar de ser cárcel, la idea no está realmente... la vivencia, la sensación, el sentimiento” (Arreola en, De la Selva, 2002: 85).

Son tres días donde el personaje se vuelca en contemplación de la obra, dirige su vida hacia la obra de arte y se entrega a ella. La confrontación con el desengaño viene cuando soportan a la *venus* dentro de la concha, pues ésta completa el arte y ocupa el lugar del protagonista: “Entre todos la acomodan punto Le vienen los pies como zapatos a la medida punto” (Arreola, 1992a: 27). Al observar y entender que la obra no lo necesita para que se realice, su juicio cambia y convierte a la concha en cenicero, lugar donde se depositan los restos de algo consumido por todos; no él y su complemento idílico, sino una efigie dentro de un recipiente:

Me le echo encima y la tumbo de un martillazo punto y coma me quitan el martillo y punto le aprieto el pescuezo caída en el suelo exclamaciones y admiraciones por qué la maltratas por qué la destruyes paréntesis en voz baja y suplicante dos puntos admiraciones esto táchalo por favor coma te quiero como nunca suspensivos (...) ustedes pongan la puntuación yo ya no puedo mira parece un cenicero pero es muy grande... (1992a: 27).

El desprendimiento y el *abandono* de la obra de arte lo perjudica, lo deja de nueva cuenta solo e incompleto; no obstante, la destrucción y el aniquilamiento de la estatua se transforma en un tipo de absorción, pues como se mencionó anteriormente, la *engulle* para que le pertenezca de nueva cuenta, en una especie de simbiosis: “coma te quiero como nunca suspensivos...” (1992a: 27).

Dentro de “Tres días y un cenicero” se aborda la relación del creador con el objeto artístico. La obra de arte literaria como un todo entre el narrador y su creación, aspectos disímiles pero pertenecientes en sí. Nosotros podríamos caber como los personajes secundarios que llevan la otra parte importante de la obra, quienes la completamos y que *arrebatan* al creador de su creación. El poeta guarda liberación y recelo al compartir su narrativa, comprende que la obra creada ya no le pertenece en su totalidad, pero también sabemos que su arquitectura se edifica en fines y necesidades que nacieron por él; nace la obra de arte: crepúsculo y zenit, poeta y lector.

Así, la banda de Moebius también puede llegar a representar tanto los horizontes (el del autor y el del receptor) y la obra misma. En su cuerpo moran y viajan de adentro hacia

afuera la parte que configura, la que refigura, y el texto mismo. Tres entidades separadas pero unidas por la propiedad del arte narrativo.

Al dar una revisión el pensamiento que expone Arreola: “Toda belleza es formal” (Arreola en Carballo, 1965: 366), se explica también la imposibilidad de encontrar la perfección dentro de la obra de arte. La idea original sufre modificaciones al transitar de lo etéreo a lo terreno, en palabras del propio autor:

Lo que llamamos belleza, a pesar de todos los ejemplos, es una aproximación nostálgica a la belleza, que es una aspiración. A mí me molesta cuando se intenta definirla (...) Para mí el poema, como la escultura y la pintura, son imposibilidades absolutas. El gran artista comete aproximaciones: al ofrecernos el producto de su esfuerzo, más bien da a entender cuáles fueron sus propósitos (Arreola en Del Paso, Memoria y olvido, 2003: 196).

En el cuento “El discípulo” (Arreola, 2006: 85), encontramos un acercamiento a esta reflexión donde los personajes dramatizan con respecto a la postura de la belleza en el arte. Aquí se representa el concepto por medio de dos alumnos: el protagonista y su rival Salaino. El protagonista cree en la belleza, pero su maestro y su compañero distan de la opinión del primero. Tanto el maestro como Salaino, mantienen una postura encaminada donde la belleza es solamente una concepción abstracta que no se puede totalizar: “Tú sigues creyendo en la belleza. Muy caro lo pagarás. No falta en tu dibujo una línea, pero sobran muchas. Traedme un cartón. Os enseñaré cómo se destruye la belleza” (2006: 85). Acto seguido el maestro recrea una forma femenina que para los preceptos del alumno representa una forma bella, no obstante el maestro después de terminar su dibujo lo tira al fuego para convertirlo en cenizas, burlándose de su alumno. El pintor toma la mano de su discípulo y la mete al fuego para que salve su representación, aunque se destruye la obra y la habilidad del discípulo para dibujar (pues su mano se quema), el joven sigue firme en su idea: “Pero sigo creyendo en la belleza” (2006: 86).

En la acción desarrollada dentro del relato, la mano del aprendiz finge cómo el vehículo transmisor de la belleza, es por medio de ella con la que el sujeto legitima la conexión idea-creación, el estudiante sabe que la belleza existe y que logra mediante sus trazos formalizarla: logra materializarla. El maestro ha destruido ese vínculo, esa legitimación; la belleza sigue existiendo, pero en el mundo de las ideas.

Podemos colocar al maestro y a Salaino, como representantes de una escuela posmoderna donde la belleza es un mero referente a algo, y no una verdad. Dice Felipe Vázquez:

El escritor formal, en cambio y según ciertos prejuicios de hace tiempo, peca de superficial y a veces de frívolo. Su escritura no tiene otro sentido que la belleza de sí misma como forma, forma que en casos extremos desemboca en el manierismo. Se acusa también a dicho escritor de que su obra sea perfecta y vacía, pulida hasta la transparencia y lo anodino (2013: 26).

En el otro extremo se encuentra la percepción del protagonista el cual cree que existe una belleza y que ésta se puede buscar y materializar dentro del arte. Ambas visiones chocan, imponiéndose como vencedora la primera. La mano ha quedado condenada a no alcanzar lo bello y perfecto; el medio por el cual se podía alcanzar la perfección ha sido truncado por los hombres, por los puntos de vista, por la subjetividad y por la intercesión de los juicios humanos. Pero queda la idea, la belleza sigue habitando como imagen dentro del mundo de las ideas, ya no se puede traer al lado mortal, se le ha negado el acceso al mundo terreno. El hombre queda remitido a siempre contemplar la forma perfecta en su mente, mientras que su representación, su forma física, quedará siempre como una *Imposibilidad absoluta*.

2. HORROR

Dentro de la trama de la narrativa pueden desenvolverse aspectos de corte metafísico que el artista desea exteriorizar para comprenderlos de mejor forma y situarse en la realidad que está viviendo. "Cuento de horror" es una minificción que aparece en "Doxografías", y es el que a continuación se analiza: "La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones" (Arreola, 1992b: 71). La relación hombre-mujer dentro de "Un cuento de horror", forma: "el arquetipo, el ser monstruoso que es la pareja" (Arreola, en Beneyto, 2002: 271). "Doxografías", según el diccionario de filosofía de Ferrater Mora, son "opiniones de autores" o "preceptos de autores", los cuales hablan de temas variados: doctrinales, biográficas o de "sucesiones" que son pensamientos de varias escuelas filosóficas (1964: 482). Si trasladamos el concepto filosófico hacia la literatura podría aparecer de esta manera: un pensamiento del narrador el cual versa sobre un tema de su interés, mimetizado dentro de la trama de la narración.

"Cuento de horror" (1992b), posee tres elementos interpretables en su arquitectura: el título, el personaje masculino y el personaje femenino. Para empezar, el título del cuento nos llama a conciliar una trama de corte sobrenatural. H.P. Lovecraft nos dice algo referente al horror:

The true weird tale has something more than secret murder, bloody bones, or a sheeted form clanking chains according to rule. A certain atmosphere of breathless

*and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present; and there must be a hint, expressed with a seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain — a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the dæmons of unplumbed space*³ (2014: 1).

“Cuento de horror” (1992b) cumple cabalmente con lo enunciado por Lovecraft, este relato va más allá de sangrientos escenarios y del canon; la imagen de la mujer es precisamente esa fuerza exterior y de sumo desconocida que el personaje siente que lo invade. Como si fuera la víctima del horror que mora dentro de él, esa parte que aunque le es ajena y extraña lo habita e invade. Una “concepción terrible para el cerebro humano” ya que se ha alojado ahí, el lugar donde siempre la podrá ver, pero no tocar, sentirla sin tacto; en su cerebro se ha albergado la pasión metafísica que lo pervierte.

El título del relato es un símbolo el cual consta de dos caras. Mauricio Beuchot menciona al respecto:

El símbolo es un signo con, al menos, doble significado. Uno directo y otro escondido. El símbolo es, entonces, el signo que remite una realidad más rica, porque la tiene como su otra parte, como aquella parte que lo completa, que lo complementa. La primera significación, que es aparente y superficial. Conduce a una segunda, que es velada y profunda (2007: 14).

Si juntamos ambas significaciones podemos acercarnos a lo que representa el símbolo o la metáfora. El primer concepto *horror* nos lo da Lovecraft, y es el que nos ayudó en la explicación anterior. Sigue el segundo significado, el oculto, aquel que nos ayudará a comprender mejor el texto.

“Cuento de horror” (1992b) nos transporta a los laberintos que existen dentro de la mente de su narrador. Esta trama nos sumerge en el acervo contextual de los cuentos de miedo: una casona o castillo abandonado, soledad, melancolía; son características necesarias para el desarrollo de esta situación. Hay que tomar en cuenta que estas características se llevan a cabo dentro de la figura del personaje masculino. Él es la casona donde el fantasma mora, su tormento es su vida y no puede escapar de ella. El conflicto

3 El verdadero cuento de horror es algo más que un asesinato encubierto, criaturas grotescas o una imitación de otras historias de terror establecidas de acuerdo al canon. Una cierta atmósfera de fuerzas desconocidas, opresivas e inexplicables deben estar presentes; y debe haber una pista, expresada con una seriedad y un portento tales, que se conviertan en su temática, esa gran y terrible concepción del pensamiento humano: una maligna y singular supresión o derrota de esas leyes fijas de la naturaleza, las cuales son nuestra única seguridad en contra de los asaltos del caos y los demonios del espacio insondable (traducción mía).

del personaje es grande pues a donde quiera que vaya el fantasma lo seguirá; lo horroriza día y noche entre sus habitaciones, su presencia lo atosiga: el fantasma se apodera a cualquier hora de sus pensamientos, su estabilidad. El hombre vive con su propio horror, en un sentimiento de perpetua vigilia que él mismo creó a partir del recuerdo de la parte deseada, convirtiéndose él, a su vez, en alguien horrible.

La figura femenina aparece aquí no de forma física sino inmaterial, convertida en un fantasma. Un fantasma, según la tradición, es el alma de una persona muerta en circunstancias violentas. Nuestro acervo cultural nos dice que este espíritu no descasará en paz sino hasta que se redima la situación por la cual se encuentra penando. Dentro del relato encontramos que el alma en pena es una mujer, la cual no sabemos con certeza si ha fallecido o no, y que la casona abandonada o destruida, la representa: la mente o el *cerebro* del narrador masculino. Si tuviéramos un indicio del fallecimiento de la mujer se proyectaría en la primera oración, no obstante, sólo nos dice que “se ha convertido”; luego podemos sugerir que no necesariamente ha pasado a la *otra vida*, sino que se ha convertido en el tormento psicológico del personaje masculino como un recuerdo agobiante, triste y tormentoso: un fantasma. De esta manera la mujer, el ser amado que por alguna circunstancia ya no se encuentra de forma material con él, de forma *mortal* pudiéramos decir, ha pasado a la otra vida, a la vida etérea que no se toca pero se ve, un fantasma. La exoneración del personaje femenino no depende de ella misma, si no de la absolución de su contraparte penante. Además, la figura femenina, al quedarse morando dentro del narrador masculino como un fantasma, nos da indicios de que su ruptura fue en los peores términos; así, él se queda también penando su fracaso.

El relato “Cuento de horror” (1992b) nos remite a una situación escalofriante, donde el narrador vive atormentado bajo la influencia de un fantasma, el cual muy probablemente, es el recuerdo de la mujer perdida a través del fracaso de la relación. Este relato parte de algunas opiniones de Juan José Arreola, quien ha logrado mimetizarlas y convertirlas en la trama del texto. El cuento nos menciona una relación inarmónica la cual no necesita a un personaje físico, basta con pensarlo para formar una pareja inestable al gusto del propio narrador. En esta situación, la relación entre el hombre y la mujer cumple con la visión del autor al otorgarnos el arquetipo *monstruoso*. Aquí el hombre juega a complementarse, aunque en esta unión él salga perdiendo su estabilidad emocional. El hombre no guarda objetos físicos, sino etéreos de lo que fue su relación. Escoge la parte de la imagen, del recuerdo. La idea de la mujer perdida mora dentro de la cabeza del hombre como un fantasma que deambula en su pensamiento. Revisemos por segunda vez la siguiente cita:

La causa fundamental del ataque, la crítica o el análisis, es el hecho de la separación, de la división. Por eso hay varios de mis textos misántropos, más que

misóginos, que aluden a eso. El drama de las relaciones, para mí, siempre ha sido la pareja. Y eso está claro en mis relatos, donde se nota una cierta misantropía. De ahí la frase "la mujer que se ha convertido en fantasma...", porque cada vez que el hombre y la mujer intentan construir el arquetipo, componen una criatura monstruosa, que es la pareja (Arreola, en Beneyto, 2002: 271).

Como el propio autor lo comenta, su relatoría más que misógina, retrata un conflicto cruento en la interacción hombre-mujer. El perder al ser amado se ha transformado en una fatalidad que engendra la necesidad de completarse en el otro, aunque esto les lleve la propia vida. Juan José Arreola utiliza su frase "la mujer que se ha convertido en fantasma", para explicar a lo que puede llegar una pareja tortuosa: una supervivencia entre el horror y la pasión. El pensamiento de Arreola se amalgama en el cuento para mostrarnos la visión del autor con respecto a la relación hombre-mujer. Una relación que se funde dentro del personaje y que devora su razonamiento, formando de esta unión una criatura legendaria que es, efectivamente, la pareja. Así: hombre y mujer, pensamiento y recuerdo, crean un ser fantástico que se convierte en monstruo a través de la mirada del personaje, la narrativa y la analogía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARREOLA, J.J. (1992a). "Tres días y un cenicero". En *Palindroma*, 9-28, 7.^a reimp. México: Joaquín Mortiz.
- ____ (1992b) "Cuento de horror". En *Palindroma*, 71, 7.^a reimp. México: Joaquín Mortiz.
- ____ (2002). *Inventario*. México: CONACULTA.
- ____ (2006). "El discípulo". En *Confabulario definitivo*, 85-87. Edición de Carmen de Mora, 5.^a ed. Madrid: Cátedra.
- BÉCQUER, G. A. (2000). "El beso". En *Obras selectas*, 231-242. Madrid: Edimat Libros.
- BENEYTO, M. (2002). "Confieso que aprendo mucho riéndome". En *Arreola en voz alta*, E. Rodríguez (comp.), 266-277. México: CONACULTA.
- BEUCHOT, M. (2007). *Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía*. México: UNAM.
- CARBALLO, E. (1965). *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo veinte*. México: Empresas editoriales.
- DE LA SELVA, M. (2002). "Autovivisección de Juan José Arreola". En *Arreola en voz alta*, E. Rodríguez (comp.), 62-117. México: CONACULTA.
- DEL PASO, F. (2003). *Memoria y olvido de Juan José Arreola*. México: FCE.
- EVANGELISTA, I. (2014). "Aproximaciones a dos cuentos de Juan José Arreola a través de la hermenéutica analógica". En línea: <https://sites.google.com/site/hermesanalogica/no-5---2014> (consultado el 03/06/2015).

- FERRATER, M. J. (1964). *Diccionario de Filosofía*, 5ª. ed. Argentina: Editorial Sudamericana.
- LOVECRAFT, H. P. (2014). *Supernatural horror in literature*. Australia: The University of Adelaide. En línea: <http://ebooks.adelaide.edu.au/l/lovecraft/hp/supernatural/index.html> (consultado el 03/06/2015).
- OVIDIO, P. (2006). "Metamorfosis, X". Trad. de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. En *Simulacros, el efecto Pigmalión*, V. Stoichita. 243-297. Madrid: Siruela.
- RICOEUR, P. (2001). *La metáfora viva*. Trad. de Agustín Neira. Madrid: Trotta.
- _____. (2009). *Tiempo y narración I*. Trad. de Agustín Neira, 6.ª reimp. México: Siglo XXI Editores.
- STOICHITA, V. (2006). *Simulacros, El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Trad. de Anna María Coderch. Madrid: Siruela.
- VÁZQUEZ, F. (2013). *Cazadores de invisible*. México: FOEM.
- YURKIEVICH, S. (2005). "Los plurales poderes de la prosa". En *Obras: Juan José Arreola. Antología y prólogo de Saúl Yurkievich*. 7-50, 4.ª reimp. México: FCE.

Recibido el 1 de junio de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

LAS FANTASMAGORÍAS DE ROBERTSON EN MADRID (1821) Y LA HISTORIA NATURAL DEL SIGNO

ROBERTSON'S PHANTASMAGORIA IN MADRID (1821) AND THE NATURAL HISTORY OF THE SIGN

Francisco Javier FRUTOS ESTEBAN

Universidad de Salamanca

frutos@usal.es

Carmen LÓPEZ SAN SEGUNDO

Universidad de Salamanca

maika@usal.es

Resumen: Aunque la fantasmagoría estableció un modo específico de organizar el discurso audiovisual y sirvió para consolidar a la linterna mágica como un medio de comunicación social, su estudio como objeto científico ha sido frecuentemente olvidado por las historias sectoriales de los medios de comunicación, de las artes plásticas o de las artes escénicas. Con el objetivo de superar esta indefinición conceptual, el presente artículo no busca aportar nuevos datos sobre la fantasmagoría sino que pretende interpretar los existentes desde el enfoque histórico-cultural, para así poder integrarla en el contexto de una 'historia natural del signo' en los términos que la planteó L.S. Vygotski.

Abstract: Although phantasmagoria established a specific way of organizing audiovisual discourse and served to consolidate the magic lantern as a medium for social communication, it has often been forgotten as an object of scientific study by the sectoral histories of the communication media, the plastic arts and the stage arts. With the aim of overcoming this conceptual lack of definition, or in other words, to try to endow it with the cultural relevance it deserves, the present article makes an attempt to explore phantasmagoria as an instrumental mediation, in the sense that this concept is understood in the historical-cultural approach, to then be able to assimilate it to the context of a 'natural history of the sign' in the terms posited by L.S. Vygotsky.

Palabras clave: Fantasmagoría. Linterna mágica. Mediación semiótica. Historia natural del signo. Historia de la comunicación.

Key Words: Phantasmagoria. Magic lantern. Semiotic mediation. Natural history of the sign. History of communication.

1. EL VALOR DE LA OBRA DE VYGOTSKI PARA LA CIENCIA CULTURAL

El enfoque histórico-cultural como orientación teórica y metodológica está basado en la obra de L.S. Vygotski (1896-1934), quien aplicó la lógica dialéctica y el materialismo histórico al estudio del desarrollo del hombre para tratar de explicar “la conducta mediante la historia de la conducta, la conciencia mediante la historia de la conciencia, la representación mediante la historia de la representación” (Álvarez y del Río, 2003: 94). Aunque el enfoque histórico-cultural tiene una larga historia de aportaciones -como bien resumen autores como Rosa y Montero, o Van der Veer-, su mayor mérito está asociado a la forma de concebir la producción del conocimiento científico. Una concepción que tiene vigencia en la medida que propone un acercamiento epistemológico complejo, que en palabras de Rodríguez Arocho (2010: 36) puede resumirse como aquel que está basado en una lógica dialéctica y sistémica que reconoce como punto de partida la subjetividad del investigador, que se opone al reduccionismo metodológico, que aboga por aproximaciones cualitativas, y que entiende la causalidad como multideterminada. Un punto de vista que critica la actividad científica asociada al paradigma epistemológico de la simplicidad que por su parte apuesta por la construcción de un conocimiento pretendidamente objetivo, que debe fragmentarse para estudiarse de forma cuantitativa y que trata de establecer relaciones lineales de causa y efecto (Rodríguez Arocho, 2010: 36).

En el epílogo al volumen III de las *Obras escogidas* de Vygotski, Matiushkin recuerda el carácter exploratorio y contradictorio de su trabajo: “Vygotski, a partir de los conocimientos existentes en su época, proponía soluciones generales y con frecuencia contradictorias. Su mérito estriba en que justamente esa contradicción permitía que se vieran con mayor claridad los problemas a resolver” (1995: 370). Un carácter que encaja con el objetivo principal de Vygotski: tender puentes entre las ciencias naturales y las ciencias humanas para encontrar respuestas que fueran válidas tanto a nivel natural o biológico, como a nivel humano o cultural. Para conseguir dicho propósito, Vygotski enfatizó el papel que juegan las mediaciones –instrumentales y sociales- en la formación y el desarrollo del ser humano y llegó a la conclusión de que nuestros sistemas de pensamiento son fruto de la interiorización de procesos de mediación semiótica desarrollados por y en nuestra cultura. De este modo, establecer una historia de la construcción por la humanidad de estos instrumentos y de sus operaciones sería tanto como formular una historia de la construcción de nuestra propia mente. Por esa razón Vygotski propuso constituir una historia natural del signo a partir de la evolución sistemática del complejo mediacional que, en su conjunto, condiciona y posibilita el desarrollo de las funciones superiores de una persona, de una generación y de una cultura.

Para entender una historia natural del signo desde ese punto de vista es necesario definir primero el concepto de instrumento psicológico según Vygotski. Extendiendo la observación hecha por Marx de que nuestra especie se distingue por el uso de herramientas con las que cambia la naturaleza, Vygotski entendió el instrumento psicológico como todo aquello que cambia la mente humana:

Desde el nudo en el pañuelo para recordar una tarea que debe ser realizada hasta una moneda, y por encima de todo, el lenguaje y todas las “tecnologías de la comunicación con las que el hombre construye cualquier representación externa que más tarde se incorporará mentalmente, se interiorizará (Álvarez y del Río, 2003: 99).

El concepto de mediación semiótica es esencial para entender el calado científico de la historia natural del signo que propone Vigostky. Un término que le permite comprender los procesos mentales superiores humanos como procesos de la actividad mediada sólo posible gracias a la regulación que ejercen los instrumentos psicológicos en los sujetos en contextos sociales de relación. Puesto que no es posible el desarrollo de los procesos mentales superiores sin la presencia de la actividad mediada instrumental y socialmente, la clave de ‘ser humano’ no se encuentra en el individuo, sino fuera de él, en la cultura, que ha ido aquilatando durante generaciones formas colectivas históricamente determinadas y productos socialmente estructurados que toman forma de instrumentos, que construyen o conforman las condiciones de interacción social. En ese sentido, la mente humana no es una entelequia sumida en un vacío social, es ante todo una entidad mediada que se ajusta a la dinámica social, a la vez que la transforma activamente.

El concepto de mediación semiótica de Vigotsky y las teorías propuestas a partir de él se han constituido en un importante eje del pensamiento cultural actual. Entre los polos opuestos del viejo debate sobre si los humanos somos lo que somos por la herencia biológica o por el ambiente cultural, parecen irse imponiendo las teorías intermedias que aceptan la doble influencia de ambas fuentes de impacto. Vygotski fue pionero también a la hora de señalar la enorme influencia de los medios de comunicación en el cambio de la mente humana. De hecho, se anticipó a las tesis de autores como Marshall McLuhan al proponer la idea de ‘mediación semiótica’ y al estudiar las extensiones tecnoculturales en sentido amplio, en cuanto que sistema nervioso artificial que multiplica virtual y exponencialmente las potencias humanas, y no en el sentido restringido de ‘media’ como ‘medio de comunicación de masas’. Una orientación teórica de gran trascendencia que implica que las culturas diseñan funciones mediadas propias y que en Vygotski se traduce en una preocupación por desarrollar una historia natural del signo entendida

como la histórico-génesis del complejo escenario de interacción en que cada mediación semiótica aparece mediada por muchas otras.

En sintonía con Vygotski, Del Río y Álvarez apuestan por construir una historia natural del signo que logre el mismo objetivo que las ciencias naturales han conseguido con la historia natural sobre los especímenes de plantas y animales: un trabajo de campo que permita inventariar y analizar las ‘extensiones tecnoculturales’. Para ello, han estudiado las mediaciones instrumentales y en qué medida transforman el medio cultural en un “medio físico mentalizado o psicologizado que da soporte funcional a la mente distribuida” (Del Río y Álvarez, 2011: 10). Para comprenderlas mejor Del Río *et al.* han dividido las mediaciones instrumentales en cinco grupos o ‘familias’: los escenarios culturales; los artefactos culturales o medios de comunicación; los sistemas simbólicos; las estructuras formales de representación, y los contenidos vitales vehiculados (2004: 30-32). Cómo operan esos cinco grupos de mediaciones instrumentales es un frente de trabajo científico emergente al que pretende unirse el presente texto al articular al estudio de la fantasmagoría según dichas ‘familias’.

La fantasmagoría como un espectáculo vinculado al uso sistemático de las proyecciones audiovisuales mediante linterna mágica fue conocida en toda Europa a partir del primer cuarto del siglo XIX, sobre todo, a partir del estreno en París en 1798 de las sesiones del francés Étienne-Gaspard Robert, más conocido con el sobrenombre de Robertson. Hasta finales de 1830, Robertson ofreció sus fantasmagorías en París, y durante cortos periodos de tiempo, se trasladó a otras capitales europeas para exhibir su espectáculo: Berlín, entre noviembre de 1809 y febrero de 1810; Praga, en diciembre de 1810; o Madrid, entre enero y febrero de 1821. Para conseguir tal fin, se ha elegido analizar el caso representativo de las fantasmagorías ofrecidas por Robertson en Madrid, tanto por su importancia histórica como por su tradición historiográfica; no en vano, dichas funciones han despertado desde hace décadas el interés de investigadores como Varey, Muller, Bird o Díaz Cuyás.

Cuando ha sido tenida en cuenta como objeto de estudio, la fantasmagoría ha sido infravalorada o conceptualizada de forma confusa al asociarla con términos tan ambiguos, controvertidos y alienantes como los de precine o parateatro (Frutos, 2008: 163-166). Es cierto que la fantasmagoría ha recibido un nutrido y valioso trabajo histórico en cuanto objeto de diversas áreas de conocimiento científico y humanístico -por ejemplo, el asociado a la historia de la linterna mágica-, pero si se atribuye valor al enfoque histórico-cultural, quedaría casi todo el trabajo por hacer si lo que se pretende es integrarlas en una hipotética historia natural del signo. Por esa razón, a continuación lo que se propone es el desarrollo de un primer estudio exploratorio, que partiendo del caso de las sesiones ofrecidas por Robertson en Madrid en 1821, contraste si la fantasmagoría es susceptible de ser interpretada como una mediación semiótica de

carácter instrumental. Una exploración que tiene el claro objetivo de fomentar el estudio de la fantasmagoría como un eslabón más de una 'historia natural del signo' todavía por desarrollar y que daría cabida de forma sincrónica a todo tipo de mediaciones semióticas instrumentales: desde las primeras formas orales y literarias o los espectáculos populares previos al siglo XX -magia, circo, linterna mágica o panorama- hasta los grandes medios de comunicación social -prensa, cine, radio, televisión e internet-, pasando por cualquier muestra procedente de las artes plásticas y escénicas.

2. LOS ESCENARIOS CULTURALES DE LA FANTASMAGORÍA DE ROBERTSON EN EL MADRID DE 1821

Si se repasa de forma breve la historia del término 'fantasmagoría' asociado a un contexto sociocultural concreto -Madrid, primer cuarto del s. XIX-, se deduce que remite a un tipo de espectáculo bien conocido y documentado. Gracias a los anuncios en el *Diario de Madrid* se puede seguir la pista de las fantasmagorías ofrecidas en la capital española desde la primera década del s. XIX. La primera noticia informa de su presencia de marzo a mayo de 1807, y del 27 de septiembre de 1809 al 27 de diciembre de 1811. En los años 1812 y 1813 no aparece ningún anuncio. Reaparecen del 30 de enero al 19 de junio de 1814. Y se dan con continuidad desde el 15 de noviembre de 1815 al 31 de diciembre de 1819. En dichas crónicas quedan documentados algunos de los espacios públicos en que tuvieron lugar: Calle Fuencarral; Calle de Santa Isabel, frente al pasadizo de San Juan de Dios; Calle de la Victoria; Calle de Bordadores; o la Calle del Caballero de Gracia, frente al Oratorio. Los responsables de estas fantasmagorías también aparecen citados: Bernardino de Rueda, discípulo del famoso Giuseppe Pineti; o Juan González Mantilla, profesor de física experimental y mecánica. Asimismo, algunos anuncios ofrecen breves descripciones que pueden ser útiles para entender la naturaleza del espectáculo. Por ejemplo, el *Diario de Madrid*, el 30 de noviembre 1809 anunciaba que "seguirán la fantasmagoría, en la que aparecerán espectros, esqueletos, fantasmas, retratos de hombres célebres, y la cabeza del gran Confucio, la que hace todas las gesticulaciones y movimientos que una natural; dando fin con el chistoso baile de las brujas. Intermediado todo con excelentes armonías". El mismo diario, el 20 de mayo de 1810 describía "las ilusiones de fantasmagoría" de una "primorosa y nueva escena de las aves nocturnas, en la que los espectadores advertirán que dichas aves se les acercan a la vista, y creyendo que verdaderamente lo son, irán a separarlas con la mano, y desaparecerán de un lugar a otro". Y el 29 de mayo de 1814, el estreno de una nueva "escena titulada el Mágico, con una tormenta de mar y naufragio de naves", en cuyos "fuegos pírnicos se manifestará el retrato de nuestro augusto monarca el Sr. D. Fernando VII"; al que "seguirán varias ilusiones de fantasmagoría".

De esta forma, cuando Robertson llegó al madrileño Teatro del Príncipe en enero de 1821 con sus fantasmagorías, se encontró con un público que conocía y valoraba la naturaleza de su espectáculo. De ahí quizás que no sólo los diarios locales ofrecieran cumplida cuenta de sus funciones, sino que publicaciones de mayor empeño quisieran glosar las virtudes del espectáculo de Robertson. El profesor y naturalista Juan Meig debió quedar tan gratamente impresionado por la experiencia que tuvo en el Teatro del Príncipe que apenas unos meses después de ser testigo de la fantasmagoría publicó *Noticias curiosas sobre el espectáculo de Mr. Robertson*, un amplio relato en el que informó con detalle de las fantasmagorías ofrecidas por el francés Robertson en la capital española. En su texto, Meig dejaba bien claro que no era la primera vez que asistía a una fantasmagoría: “Yo había visto en mi juventud, hace más de treinta años, las ilusiones de fantasmagoría muy bien ejecutadas” (1821: 55). Meig hacía gala de estar perfectamente informado de la fama alcanzada por las fantasmagorías de Robertson: “La fantasmagoría de Robertson era una de las mejores que se han visto en París de veinte años a esta parte, y sin disputa la más a la moda” (1821: 56). Y la narra con una anécdota muy ilustrativa: “Me acuerdo de una temporada en que se había hecho tan de moda la fantasmagoría, que las señoras en lugar de hablar de trajes, de bailes, paseos y comedias, no se ocupaban en sus tertulias y sueños sino de espectros, de silfos y visitas nocturnas” (1821: 56).

La resonancia pública de las fantasmagorías de Robertson fue alcanzada en gran parte gracias a un complejo sistema de mediaciones instrumentales, en el que la puesta en escena fue esencial. Por ello, habría que tener en cuenta qué papel jugó el Teatro del Príncipe como escenario “psíquico-funcional” (Del Río, et al., 2004: 31) en la fantasmagoría de Robertson, no sólo como contenedor de la acción psíquica humana, sino como “medio nervioso, medio corticalizado y convertido en tejido vivo de la mente” (Del Río, et al., 2004: 31).

Los escenarios culturales de las fantasmagorías recuerdan que éstas fueron productos culturales de una época y de un lugar concreto, y como tales, sólo pueden apreciarse plenamente si son consideradas espectáculos muy dinámicos y que se adaptaron a contextos situados muy diversos. Tampoco conviene olvidar que el espectador que penetraba en los límites mágicos de la sala fantasmagórica era testigo de una experiencia nada común. Al menos así lo relataban algunos testimonios de la época -como el de García y Castañer, en *La magia blanca descubierta, o bien sea arte adivinatoria, con varias demostraciones de física y matemáticas-*, cuando se referían a las fantasmagorías: “Los que no tienen conocimiento alguno de la teoría de esta diversión están firmemente persuadidos que los espectros revolotean alrededor de la sala y van a precipitarse sobre ellos. La mayor parte de los espectadores no pueden prescindir de cierto temor, cuando los ven aparentemente correr hacia ellos” (1833: 165). García y Castañer también describía cómo la fantasmagoría conseguía sus efectos visuales y su genealogía mediática:

Las vistas espantosas comparecen al principio como un leve punto, mas ellas toman gradual y rápidamente un gran aumento, y esto es lo que da la apariencia de precipitarse hacia los espectadores. La fantasmagoría, sin embargo, no es más que una modificación de la linterna mágica (1833: 166).

Una modificación de la linterna mágica que no obstante aportaba numerosos elementos escénicos que convertían a la fantasmagoría en un espectáculo original, ya que estaba compuesta por distintos números intercambiables, contaba con fundidos, sobreimpresiones, imágenes en movimiento, alocuciones y efectos sonoros. Y todo ello era posible si se contaba con una sala tapizada en negro, con un espacio mínimo de 25 m. de largo y 8 de ancho, que incluyera una tarima reservada para las experiencias de aproximadamente un metro de altura. En ese espacio, la pantalla de proyección, disimulada hasta el comienzo de la sesión por una cortina negra, dividía la sala en dos partes: por un lado, un fondo de 8 m., reservado al fantoscopio que guardaba el misterio de las fantasmagorías, y por otro, unos 15 m. para alojar al público. Meig describió el escenario madrileño del Teatro del Príncipe en los siguientes términos:

La sala está entapizada de negro, las mesas cubiertas de calaveras y otros huesos, se excitan llamas, relámpagos, vapores, truenos y otros ruidos extraños, y todo esto asusta al espectador, irrita su imaginación haciéndola susceptible de recibir todas las impresiones que quiere darle el taumaturgo (1821: 48).

3. ROBERTSON EN MADRID Y SUS ARTEFACTOS CULTURALES

Reformulando las tesis de McLuhan, Bruner (1972: 45) sostiene que la evolución del ser humano está hecha de sucesivas cadenas de extensiones-amputaciones, que como si fueran prótesis, reorganizan sus procesos cognitivos. De esta forma, los medios de comunicación social serían prótesis cognitivas que sirviéndose de artefactos culturales seleccionan, recogen, almacenan y vehiculan el conocimiento en formas representacionales. Para analizar desde este punto de vista las fantasmagorías madrileñas de Robertson lamentablemente los diarios de la capital no ofrecen muchos detalles que proporcionen exactas reconstrucciones de los artefactos que intervinieron en las sesiones. Afortunadamente, Meig sí resume los nuevos artefactos culturales que llevaron el peso del espectáculo madrileño de Robertson. En primer lugar, haciendo énfasis en su adscripción mediática:

Se sabe que los espectros de la fantasmagoría no son, hablando con propiedad, más que las imágenes amplificadas de una gran linterna mágica perfeccionada, en las cuales se intercepta toda luz fuera del contorno de las figuras, ocultando al espectador todas las partes del aparato, a excepción del lienzo ó telón sobre que se pintan las fantasmas (1821: 58).

Y en segundo término, desvelando el secreto asociado a la proyección de imágenes: “Aumentando gradualmente el tamaño de estas imágenes, el espectador por consecuencia de una ilusión óptica, cree ver la fantasma corriendo hacia él, y viceversa disminuyendo sus dimensiones” (1821: 58).

La linterna mágica perfeccionada que cita Meig -denominada por Robertson ‘fantascopio’- era responsable del dinamismo visual de la fantasmagoría. Situada detrás de la pantalla, la linterna tenía ruedas que permitían el acercamiento o alejamiento silencioso respecto de la tela, para aumentar o disminuir el tamaño de las imágenes, sin que el público se percatara de la maniobra. Sus imágenes como recuerda Meig eran “susceptibles de representarse no solo sobre el lienzo, como en la fantasmagoría común, sino también en la niebla, humo o vapor fijos y condensados convenientemente” (1821: 64). Además, gracias a un ingenioso sistema que hacía las veces de rudimentario obturador, las sombras aparecían y desaparecían en la pantalla.

Junto a los artefactos sonoros que sirvieron para completar la ilusión fantasmagórica -como la música de la armónica de cristal-, Meig describió como las imágenes que se empleaban para las proyecciones de fantasmagoría estaban “la mayor parte, pintadas sobre vidrios ennegrecidos exactamente en todas aquellas partes que no deben ser luminosas sobre el lienzo” (1821: 59). Y como podían utilizarse en el lugar de los vidrios pequeños cuerpos opacos como bajorrelieves o medallas, o el modo en que estas proyecciones podían ejecutarse “no solo a la luz de las lámparas, sino también a la del sol introducido en una sala oscurecida artificiosamente” (1821: 59).

Además de los espectros, ángeles, diablos o figuras mitológicas que se representan comúnmente sobre el telón fantasmagórico, Meig expuso cómo se vio también con frecuencia en el espectáculo de Robertson “otra clase de fantasmas, que causan gran sorpresa y cuya construcción está fundada en un principio muy diferente” (1821: 59). De esta forma es muy posible que en Madrid el linternista francés añadiera a la imagen principal emitida por su fantoscopio, por ejemplo, el detalle del paso de un murciélago. Para ello, habría tenido que contar con la participación de un ayudante, el cual portando una pequeña linterna mágica sujeta con correas podría haber proyectado dicho motivo desde un lugar oculto, para así no desvelar el misterio.

4. LOS SISTEMAS SIMBÓLICOS DE LA FANTASMAGORÍA DE ROBERTSON

De acuerdo con Goodman (1977: 132) un sistema simbólico -o un lenguaje- se caracteriza por ser un conjunto de elementos -palabras, números, formas o notaciones musicales- articulados mediante reglas o convenciones que se utilizan de maneras especificadas según los diversos campos culturales de referencia. Los contenidos que se vehiculan a través de los distintos medios o artefactos culturales -el periódico, la radio, el ordenador, la linterna mágica, el lienzo o el libro- se han de codificar antes en sistemas simbólicos para poder insertarlos en esos medios: "hasta el punto de poder afirmar que los mismos, sin los sistemas simbólicos, son tan inconcebibles como las matemáticas sin números" (Salomon, 1979: 3). Como ningún medio o artefacto está asociado a un sólo sistema simbólico, ni ningún sistema simbólico sirve sólo a un solo medio, no se debe identificar a un medio con un sistema simbólico de forma unívoca. Es decir, por mucho que resulte dominante, no se puede identificar a la fantasmagoría sólo con el sistema simbólico visual, sino que es necesario reconocer que estaba también mediada por un conjunto de códigos de carácter auditivo y lingüístico.

De hecho, en sus fantasmagorías, Robertson -siempre acompañado de uno o varios ayudantes- mantenía viva la atención del espectador mediante la dirección de una puesta en escena que combinaba simultáneamente las imágenes proyectadas por la linterna mágica, la recitación de textos y la interpretación de alguna melodía musical, que al tiempo que creaba una atmósfera apropiada, servía para aislar al espectador del ruido del sistema o de los comentarios del público. Todo este conjunto estaba siempre subordinado al relato visual y a sus intervenciones como maestro de ceremonias para crear ambientes sonoros expresivamente intencionados.

Para entender el modo en que ese complejo de sistemas simbólicos se articulaba en las fantasmagorías de Robertson puede ser ilustrativo describir el pasaje ofrecido en Madrid y titulado *Tambor de los muertos*. El cuadro se iniciaba con un resplandor coloreado e indeterminado que manchaba la tela, producido por los quinqués del fantoscopio y una placa de vidrio que representaba la cabeza de Medusa. A medida que el aparato retrocedía silenciosamente, la imagen crecía, hasta que quedaba nítidamente enfocada y alcanzaba un gran tamaño. Mientras tanto, la música de la armónica de cristal y el ruido producido por un tam-tám chino elevaba al máximo la intensidad dramática. La maniobra era reversible, hasta que aparecía de nuevo un resplandor confuso. El terror que podían sentir los espectadores llegaba al máximo cuando el efecto óptico provocado por la animación de la placa se combinaba con el movimiento interno de los ojos de la Medusa en su placa animada, pues, según el mito, ese personaje transformaba en piedra a todos el que tropezaba con su mirada.

Como bien muestra el *Tambor de los muertos*, la ambientación sonora de las fantasmagorías estaba compuesta por instrumentaciones musicales y ruidos descriptivos. Robertson se sirvió de ella para crear efectos psicológicos durante sus funciones, tal y como él mismo refiere en sus memorias:

Qu'on use avec réserve de cet instrument au bruit éclatant et terrible, et seulement dans les momens importants. Un objet quelconque, la tête de Méduse, par exemple, qui aura l'air de venir de loin pour se jeter sur le public, produira plus d'effet si cet instrument est frappé violemment au moment où cette tête auracquis son plus grand grossissement (Robertson, 1831: 357).

La ambientación sonora de las fantasmagorías de Robertson se complementaba con sus comentarios. De esta forma, el linternista francés desempeñaba una importante función narrativa: sus comentarios esporádicos resumían la sabiduría acerca de la historia o expresaban juicios de valor, sentencias, reflexiones... Robertson relató en sus memorias las palabras que empleaba para introducir su espectáculo:

Ce qui va se passer dans un moment sous vos yeux, messieurs, n'est point un spectacle frivole; il est fait pour l'homme qui pensé, pour le philosophe qui aime a s'égayer un instant avec Sterne parmi les tombeaux (Robertson, 1831: 278).

Unos comentarios que enfatizaban la mentalidad contemporánea que rodeaba a las fantasmagorías, aquella que percibía con naturalidad la convivencia entre la magia de la alquimia y de la razón ilustrada:

Je veux parler de la terreur qu'inspirent les ombres, les caractères, les sortilèges, les travaux occultes de la magie; terreur que presque tous les hommes ont éprouvée das l'age tendre des préjugés, et que quelques uns conservent encore dans l'âge mur de la raison (Robertson, 1831: 279).

5. LAS ESTRUCTURAS FORMALES DE REPRESENTACIÓN DE LA FANTASMAGORÍA MADRILEÑA

Del Río, *et al.* sostienen que cualquier discurso sólo es accesible si uno se apodera del "empaquetado cognitivo" (2011: 33). Los sistemas simbólicos son la parte más visible de ese embalaje. Pero hay partes menos visibles: las estructuras formales de representación, intermedias entre sistemas simbólicos y contenidos, que son aprendidas en general de forma inconsciente: géneros, formatos, esquemas, categorías o conceptos populares y

científicos, etc. Las estructuras formales de representación de la fantasmagoría remiten a la existencia de un esquema previo que favorece su percepción, comprensión y recuerdo. Unas estructuras de 'empaquetado cognitivo' que desde el punto de vista del enfoque histórico-cultural no sólo remiten a los aspectos técnicos y formales de la representación, sino más bien -y sobre todo- a una fórmula para organizar y ejecutar una actividad humana de carácter comunicativo. Unas estructuras estables que permitieron al espectador de las fantasmagorías del primer cuarto del siglo XIX el relativo dominio de sus procesos de atención, búsqueda y procesamiento. Y que al mismo tiempo facilitaron al 'maestro de ceremonias' la organización de manera estable y pautada de sus rutinas y habilidades de producción y exhibición de las fantasmagorías.

El género quizás sea la estructura formal de representación más y mejor estudiada y que de forma más clara puede ser analizada en la fantasmagoría. El género como instancia mediadora de carácter instrumental permite articular determinados elementos expresivos -de la linterna mágica como 'artefacto' comunicativo- con determinados mecanismos de circulación de contenidos -de la fantasmagoría como mediador social-. Las reflexiones clásicas de Mijail Bajtin (1982: 282) respecto al concepto de género discursivo son útiles a la hora de entenderlo en sintonía con el enfoque histórico-cultural, como un tipo relativamente estable de enunciado elaborado en las diversas esferas de acción de la actividad humana. De la propuesta de Bajtin conviene rescatar aquella que relaciona la formación de un tipo de textos con el perfil de los sujetos que ese mundo compone y requiere. Así, la noción de género no sólo se refiere a una categoría estética, sino que define diversos funcionamientos del lenguaje en la esfera de lo social. De ahí la posición privilegiada del concepto de género dentro del pensamiento bajtiniano, particularmente cuando define su función mediadora entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua, al poner énfasis en su dimensión más socio-histórica que formal, y expone que las transformaciones del género deben ser puestas en relación con los cambios sociales (Bajtin, 1982: 254).

Si se aplica este enfoque para analizar la fantasmagoría como género sería preciso dar cuenta del complejo sistema en el que intervienen los sujetos creadores y los receptores, los elementos textuales, la figura de narrador, o los dispositivos específicos de expresión y el contexto social, es decir, el conjunto de sus condiciones de producción y de reconocimiento. Y muy probablemente se llegaría a la conclusión de que el término 'fantasmagoría' sirvió para delimitar el campo de juego de su comunidad interpretativa, al funcionar como un sistema de expectativas para los destinatarios, y como un modelo de producción textual para los emisores, sobre todo, cuando este tipo de producción de contenidos audiovisuales se institucionalizó y se incorporó al sistema comunicativo.

Como la fantasmagoría hundía sus raíces tanto en los rituales mágicos como en los experimentos científicos, para comprender la naturaleza del género asociado a la

fantasmagoría de Robertson, es necesario situarse en una Europa en transición entre un modelo de cultura popular medievalista y la incipiente cultura de masas propia de la dramaturgia barroca. Una cultura popular por definición heterogénea, informal, participativa y desenfadada -que se plasmaba en espectáculos donde el mundo se representaba en continuo cambio- frente a la emergente cultura urbana guiada por la curiosidad ilustrada y por su lucha contra la superstición. Desde este punto de vista resulta fácil entender las palabras de Meig escritas al hilo de las sesiones fantasmagóricas madrileñas oficiadas por Robertson: "Se sabe que Schwedenborg, Schtceperfer, Cagliostro y otros impostores, y aún probablemente los sacerdotes egipcios y los judíos, han empleado estas ilusiones mas ó menos perfectas para hacer creer a la multitud que se hallaban en relación con los espíritus" (1821: 54). Meig volvía a incidir en la facilidad de "imponer a los ignorantes, a las gentes débiles y supersticiosas este género de ilusiones", y en la dificultad de hacer lo mismo con las personas instruidas: "estas las miran de diferente modo, admiran la industria del artista, se asombran algunas veces suspendiendo el juicio, pero jamás toman estas experiencias por más de lo que son en realidad" (1821: 55).

El espectador madrileño de la sesión de fantasmagoría de Robertson tuvo la percepción de ser testigo de una experiencia esotérica única, es decir, tuvo el privilegio de acceder a un conjunto de conocimientos, tradiciones o prácticas que eran secretas o incomprensibles. Así lo deja bien claro el propio Meig cuando trata de definirla: "La fantasmagoría o el arte de hacer aparecer fantasmas, espectros y otros espíritus por medios artificiales, es una de las más bellas experiencias de la física recreativa, cuando se ejecuta con todas las ilusiones que pueden suministrar la óptica, la mecánica, la electricidad, la acústica y la química" (1821: 54). Una definición que es abiertamente reconocible cuando años más tarde se incorpora el término 'fantasmagoría' a la edición de 1832 del Diccionario de la Real Academia Española describiéndola como el "Arte de representar fantasmas por medio de una ilusión óptica" (1832: 344).

Si se trasciende el caso madrileño de la fantasmagoría de Robertson -y se tiene en cuenta en qué medida pudo acentuar el compromiso del espectáculo con su contexto social-, es posible afirmar que la fantasmagoría tuvo el mérito de participar en la 'construcción' de un nuevo espectador, en el sentido que lo planteó Crary (3): "The break with classical models of vision in the early nineteenth century was far more than simply a shift in the appearance of images and art works, or in the systems of representational conventions". Crary sostiene que en el primer cuarto del siglo XIX se produjo un cambio social e individual profundo cuya naturaleza "it was inseparable from a massive reorganization of knowledge and social practices that modified in myriad ways the productive, cognitive, and desiring capacities of the human subject" (1992: 3). Un cambio profundo también protagonizado por la fantasmagoría, convertida en un 'género

discursivo' a imitar, no sólo para las nuevas generaciones de linternistas, sino en general, para todo aquél que se dedicara a las artes plásticas, escénicas o visuales a partir del siglo XIX. Por ejemplo, las funciones madrileñas de Robertson pudieron influir de una manera directa en la elaboración de las pinturas negras de Francisco de Goya. Priscilla Müller y, más recientemente, Wendy Bird han defendido la relación existente entre las fantasmagorías y las obras que el pintor realizó coincidiendo con la estancia de Robertson en Madrid. En el contexto escénico español, la fantasmagoría influyó en la denominada 'comedia de magia', dado que la mayor parte de los instrumentos utilizados para conseguir sus característicos efectos audiovisuales estaban estrechamente relacionados con la linterna mágica y sus efectos fantasmagóricos: desde el vuelo de objetos y personas, hasta transformaciones, apariciones y desapariciones, cambios de escenario o transparencias. Por último, la fantasmagoría no sólo estuvo detrás de infinidad de veladas de linterna mágica o de escenas pictóricas y teatrales, sino que inspiró directamente muchas películas primitivas. Por ejemplo -y ahora trascendiendo el contexto español-, en *Faust et Marguerite* (1897) de Georges Méliès, donde una joven se transformaba en diablo, en ánfora o en un ramo de flores. O en una serie de producciones de 1902, tituladas *Vues fantasmagoriques (Scènes de genre et à transformations)*, y que ponen de manifiesto cuánto debieron los hermanos Lumière a la fantasmagoría.

6. LOS CONTENIDOS DE LA FANTASMAGORÍA EN EL MADRID DE 1821

Del Río *et al.* señalan que un contenido es cualquier referente de la realidad vehiculado mediante uno o varios mecanismos de mediación semiótica (2004: 32-33). La realidad de referencia puede ser desde una anotación en una agenda, una película, una noticia de prensa, un refrán o una leyenda y puede pertenecer al entorno físico o a la realidad simbólica. Dado su carácter de crónica de una revuelta popular -Robertson estrenó sus fantasmagoría en 1789, en pleno auge de la Revolución Francesa-, las originales fantasmagorías del linternista francés conservaron su carácter informativo y su contenido político durante dos décadas de exhibición por toda Europa. Seguramente por esa razón hubo que esperar hasta el Trienio Liberal (1820-1823) para que pudieran estrenarse en España. Por eso no sorprende que cuando el 22 de enero de 1821 Robertson anunció en la prensa de Madrid su espectáculo puso énfasis en sus contenidos informativos, en la serie de retratos de personajes célebres entre los que incluyó una selección de figuras nacionales contemporáneas -Antonio Quiroga, Rafael de Riego, Miguel López Baños y Arco Agüero, los generales que habían repuesto la Constitución liberal-, con otras celebridades históricas -Cervantes, Hernán Cortés o don Pelayo-, y universales como Voltaire, Rousseau, el Papa Pío VII o Pedro el Grande. Es significativo que Robertson

evitara mostrar la imagen de Fernando VII en Madrid, pues era del dominio público que se había visto obligado a aceptar el poder limitado de un monarca constitucional, que estaba vetando sistemáticamente las reformas liberales y que, de hecho, tardaría sólo dos años en restaurar el absolutismo.

Junto a los contenidos informativos, el repertorio madrileño de Robertson estuvo plagado de contenidos narrativos y directivos. Poseedor de una sólida cultura clásica, Robertson extrajo una parte importante de ellos del Antiguo Testamento y de la mitología griega, combinando estas fuentes con escenas trágicas y cómicas, fantásticas o moralizantes procedentes de la literatura o basadas en sucesos de candente actualidad. Podría decirse que la muerte constituyó su principal contenido narrativo y directivo: representada mediante esqueletos, sepulcros, máscaras mortuorias o cementerios, la muerte fue para Robertson el motivo dramático por excelencia y fue evocada mediante escenas con una atmósfera misteriosa, en sintonía con las novelas góticas que hicieron furor en las postrimerías del siglo XVIII. Sus fantasmagorías estaban pobladas de ruinas bañadas por la luz de la luna, de cementerios atravesados por el vuelo de murciélagos, de claustros en los que aparecen novicias en busca de su amante...Y también de criaturas monstruosas, porque, curiosamente, en el universo de este antiguo clérigo no aparecen ángeles, pero sí demonios y diablos, orejas de lobo, colmillos de jabalí, alas de murciélago, garras y espolones que crecen indistintamente en los cuerpos de hombres y mujeres. Criaturas híbridas se mezclaban con figuras de la mitología, como cabezas de Medusa, serpientes o grifos alados. El ser humano, excepto cuando se trataba de grandes personalidades, solía estar representado por monjes, ermitaños y avaros. Y las mujeres eran vírgenes, novicias, religiosas, brujas o pitonisas.

Si los cuatro grupos de mediaciones instrumentales antes citados -escenarios, artefactos, sistemas simbólicos y estructuras- constituyeron la forma del discurso de las fantasmagorías, de un modo general se puede considerar que los contenidos habrían sido el centro estratégico de su discurso. Un centro compuesto por noticias, por experiencias científicas y religiosas, por mitos y novelas, o refranes y diálogo cotidiano, es decir, por casi todo el repertorio de contenidos informativos, narrativos y directivos de una cultura que rigen la actividad y el pensamiento humano, y que aparecen siempre a su vez mediados por los artefactos, codificados por los sistemas simbólicos, organizados por las estructuras, y enmarcados por los escenarios de la fantasmagoría.

Otra fórmula válida para aproximarnos al contenido de las fantasmagorías madrileñas de Robertson sería establecer qué resonancias vehiculó el término –o la linterna mágica como medio o artefacto asociado- en otros creadores contemporáneos. Por decirlo parafraseando a McLuhan: con qué contenido se asoció en el contexto español el medio ‘fantasmagoría’ -o ‘linterna mágica’- como mensaje. Y en este sentido resulta ilustrativo el caso de Mariano José de Larra, que no sólo reconoció la trascendencia cultural que

había alcanzado la fantasmagoría en España: en su artículo titulado “¿Quién es el público y donde se encuentra?” (*El Pobrecito Hablador*, revista satírica y de costumbres, agosto de 1832), Larra destaca las sesiones del “fantasmagórico Mantilla” como una de sus diversiones públicas preferidas de la época (1832: 13). Sino que en su crónica de costumbres “Varios caracteres” -publicada en *La Revista Española*, en Madrid, 13 de octubre de 1833-, Larra ofreció un testimonio que es revelador a la hora de entender a la linterna mágica como ‘instrumento psicológico’ o ‘extensión tecnocultural’. Tras describir un momento de falta de concentración -“¿A quién no le habrá sucedido repetidas veces abrir un libro, leer maquinalmente y no poder establecer entre lo escrito y su cabeza ninguna especie de comunicación, cerrar el libro y no poderse dar cuenta de lo que ha leído?” (1832: 28)-, Larra convirtió a la linterna mágica en metáfora cognitiva: “En estos días es, sin embargo, cuando colocado detrás de mi lente, que es entonces para mí el vidrio de la linterna mágica, veo pasar el mundo todo delante de mis ojos, e imparcial, ajeno de consideración que a él me ligue, véole tal cual se presenta en cada fisonomía, en cada acción que observo indolentemente” (1832: 28). Larra realizó un ejercicio de introspección que le estaba conectando con otros contemporáneos ilustres como Stendhal, Byron, Poe, Baudelaire o Rimbaud (Castle, 1988: 48), quienes también describieron a la linterna mágica como un poderoso operador psicológico externo capaz de vehicular todo tipo de contenidos. Sino, basta recordar a Stendhal cuando en 1818, afirmaba que “mi cabeza es una linterna mágica”, en su obra *Roma, Nápoles y Florencia*, donde también se describe el célebre síndrome que lleva su nombre, como una especie de éxtasis y mareo que se produce al contemplar una acumulación de arte y belleza en muy poco espacio y tiempo. O a Arthur Rimbaud quien se describió a sí mismo como un ‘maestro de fantasmagorías’, en su célebre poema *Una temporada en el infierno*.

7. CONSIDERACIONES FINALES

Una vez concluida la aproximación al fenómeno de las fantasmagorías -por medio del caso prototípico de las ofrecidas por Robertson en Madrid en 1821- es posible afirmar que cumplen con las características principales que definen su naturaleza como una mediación semiótica de carácter instrumental, en los términos que definen este concepto desde la obra de Vygotski. De este modo, estaría justificado el uso del enfoque histórico-cultural para seguir profundizando en su estudio como un eslabón más de la ‘historia natural del signo’, y en consecuencia, para seguir haciendo énfasis en la construcción mediada de cualquier fenómeno asociado a la comunicación social. Además, y gracias a esta breve exploración, se habrían obtenido dos resultados de cierto alcance: en primer lugar, se podría concluir que la fantasmagoría puede ser considerada como otra más de las expresiones históricas del cambiante entorno que ha conformado

los procesos de humanización desde el albor de los tiempos, y en segundo término, que la historia natural del signo sería una buena fórmula para superar el reduccionismo que ha caracterizado las tradicionales Historias de la Comunicación, por su orientación más compleja, en la que los procesos psicológicos del ser humano dejarían por fin de ser elementos secundarios de estudio y análisis.

De esta forma, se estaría en consonancia con Alex Kozulin cuando considera que la obra de Vygotski no es “un artefacto del pasado” sino, más bien “una especie de anteproyecto del futuro” (1994: 18), no sólo para la Psicología, sino para las Ciencias Sociales en general. Por tanto, sirvan estas páginas también para reivindicar la realización de una investigación de los mecanismos culturales de la actividad humana que Vygotski distinguió y colocó al mismo nivel de importancia que el grupo de funciones superiores ‘clásicas’: pensamiento conceptual, memoria lógica y semántica, razonamiento, atención voluntaria, etc. Unos mediadores u operadores situados en la cultura que tradicionalmente son considerados auxiliares respecto de los procesos psíquicos internos, o ajenos a ellos, y que desde aquí pensamos que deben ser incluidos con el mismo rango que los demás en el sistema de funciones psíquicas superiores. Si el legado de Vygotski fue señalar el pleno carácter psíquico de los operadores externos funcionales al atribuirles ‘corticalidad’ y la necesidad de construir una historia natural del signo, nuestro trabajo debería ser el de dar cuerpo a dicha historia mediante la recopilación de especímenes culturales para proceder al inventario y al análisis de los mismos como extensiones funcionales externamente situadas a lo largo y ancho de la historia cultural. En estas páginas lo hemos intentado con las fantasmagorías de Robertson en Madrid, pero obviamente, quedan muchos operadores y muchas culturas por recorrer. Pero estamos convencidos de que a partir de este proceloso trabajo de campo acumulativo sería posible formular hipótesis sobre extensiones o arquitecturas funcionales ‘extracorticales’, que puedan ser verificables a partir de inventarios de operadores funcionales empíricamente contrastados, y que puedan conducir a investigaciones relevantes sobre el papel central de los mediadores culturales en la construcción social de ser humano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ, A. y DEL RÍO, P. (2003). “Educación y desarrollo: la teoría de Vygotski y la zona de desarrollo próximo”. En *Desarrollo psicológico y educación. Tomo II. Psicología de la Educación. Capítulo 6*. C. Coll, J. Palacios y Á. Marchesi (eds.), 93-114. Madrid: Alianza.
- BAJTÍN, M. M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BIRD, W. (2002). “Optical Entertainments in Madrid in the Time of Goya”. *New Magic Lantern Journal* 9.2, 19-22.

- BIRD, W. (2003). "Robertson in Madrid". *New Magic Lantern Journal* 9.3, 38-42.
- BIRD, W. (2004). "Oh Monstruos Lamp! Special effects in Goya's 'A Scene from El hechizado por fuerza' in National Gallery, London". *Apollo*, 13-19 (también en <http://www.thefreelibrary.com/Oh+monstrous+lamp!+Wendy+Bird+examines+the+special+effects+in+Goya%27s...-a0114477245>).
- BRUNER, J. (1972). *El proceso de educación*. México: Uthea.
- CASTLE, T. (1988). "Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie". *Critical Inquiry* 15.1, 26-61.
- CRARY, J. (1992). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. London: MIT Press.
- DEL RÍO, P. et al. (2004). *Pígmalión. Informe sobre el impacto de la televisión en la infancia*. Madrid: Fundación Infancia y Aprendizaje.
- DEL RÍO, P. y ÁLVAREZ, A. (2011). "La actividad como problema de desarrollo. Algunos potenciales educativos del eco-funcionalismo y la psicología historico-cultural". *Cultura y Educación* 23.4, 601-619.
- DÍAZ CUYÁS, J. (2008). "Visiones aéreas: Robertson, fantasmagorero y aeronauta". *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo* 4, 84-123.
- FRUTOS, F. J. (2008). "Las proyecciones audiovisuales mediante linterna mágica como objeto de estudio". *Trípodos* 23, 161-176.
- FURETIÈRE, A. (1690). *Dictionnaire Universel. Contenant généralement tous les mots François tant vieux que modernes, & les termes de toutes les Sciences & des Arts*. Rotterdam.
- GARCÍA Y CASTAÑER, J. E. (1833). *La magia blanca descubierta, o bien sea arte adivinatoria, con varias demostraciones de física y matemáticas*. Valencia: Imprenta de Cabrerizo.
- GOODMAN, N. (1977). *The Structure of Appearance*. Boston: Reidel.
- KOZULIN, A. (1994). *La psicología de Vygotski*. Madrid: Alianza.
- LARRA, M. J. de (1979). "¿Quién es el público y donde se encuentra?". En *El Pobrecito Hablador, revista satírica y de costumbres*. Madrid: Espasa Calpe. Edición en facsímil de los originales Guaflex Editorial (también en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/quien-es-el-publico-y-donde-se-le-encuentra--0/html/ff7a1588-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html).
- MATIUSHKIN, A.M. (1995). "Epílogo". En *Obras escogidas, Vol. III. Problemas del desarrollo de la psique*, A. Álvarez y P. del Río, (eds.), 349-371. Madrid: Visor.
- MCLUHAN, M. (1994). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge: MIT Press.
- MIEG, J. (1821). *Noticias curiosas sobre el espectáculo de Mr. Robertson*. Madrid: Imprenta del Censor.
- MÜLLER, P. E. (1984). *Goya's 'Black' Paintings: Truth and Reason in Light and Liberty*. New York: Hispanic Society of America.

- ROBERTSON, É.-G. (1831). *Mémoires Récréatifs, Scientifiques et Anecdóticos*, vol. 1. Paris: by the author and Librairie de Wurtz.
- RODRÍGUEZ AROCHO, W. C. (2010). "El enfoque histórico cultural como marco conceptual para la investigación educativa". *Paradigma* 31.1, 33-61.
- ROSA, A. y MONTERO, I. (1990). "El contexto histórico de la obra de Vygotski: un enfoque sociohistórico". En *Vygotsky y la Educación*, L. C. Moll (ed.), 46-108. Buenos Aires: Aique.
- SALOMON, G. (1979). *Interaction of media, cognition and learning*. Jossey-Bass Inc.: San Francisco.
- VAN DER VEER, R. (2007). "Vygotski in context: 1900-1935". En *The Cambridge Companion to Vygotski*, H. Daniels, M. Cole y J. V. Wertsch (eds.), 21-49. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- VAREY, J. E. (1955). "Robertson's Phantasmagoria in Madrid, 1821". *Theatre Notebook* 9, 89-95.
- ____ (1957). "Robertson's Phantasmagoria in Madrid, 1821". *Theatre Notebook* 11, 82-91.
- ____ (1978). "Popular entertainments in Madrid, 1758-1859: A survey". *Culture, Theory and Critique* 22.1, 26-44.
- VYGOTSKI, L.S. (1991). "El significado histórico de la crisis en psicología". En *Obras Escogidas, Vol. I. Problemas teóricos y metodológicos de la psicología*, A. Álvarez y P. del Río (eds.), 257-416. Madrid: Visor.

Recibido el 18 de abril de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

LA IDENTIDAD SOCIAL EN COLOMBIA Y EL *MACONDISMO*¹

SOCIAL IDENTITY IN COLOMBIA AND THE *MACONDISMO*

Éder GARCÍA DUSSÁN

Universidad Distrital, FJC. Ciudad Quito

egardus@gmail.com

Resumen: El artículo determina el origen literario de *lo macondiano* o el *macondismo*, marca indeleble de la obra de García Márquez, con el fin de analizar su evolución como elemento identitario en la discursividad colectiva de Colombia. Para darle validez a esta tesis, se sitúa su conceptualización cultural y se pone a prueba su funcionalidad en cuatro eventos mediatizados por la prensa y la televisión nacionales en 2013. El resultado de este esfuerzo explicita un rasgo de la personalidad histórica de la nación, concentrada en naturalizar el mundo social que, cotidianamente se presenta como irracional, inverosímil e insólito.

Abstract: This article determinates the literary origin of the *macondiano* or the *macondismo*, indelible ink of the García Márquez's work, in order to analyze its evolution as the identity element in the collective discourse of Colombia. To give validity to this thesis, cultural conceptualization is situated and functionality is tested in four mass-media events by the national press and television in 2013. The result of this effort explicitates a feature of the historical personality of the nation, concentrated in naturalizes the social world that daily is presented as irrational, unbelievable and unusual.

Palabras clave: Poética del exceso. Ciudad letrada. El *macondismo*. Relato identitario. Principio de placer.

Key Words: Poetics of excess. Lettered city. The *macondismo*. Narratives of identity. Pleasure principle.

1 Gratiitudes a la Doctora Pilar Núñez Delgado, por asesorarme en la investigación doctoral "Re-construcción de la identidad social colombiana a partir de la obra de García Márquez", adelantada en el Programa Modelos de enseñanza-aprendizaje y desarrollo de las instituciones educativas; línea de Investigación: Educación lingüística y literaria, Universidad de Granada.

1. INTRODUCCIÓN

Cuando se evoca la nación colombiana, la mayor de las veces surgen representaciones emblemáticas como el café, imágenes de la guerra de más de medio siglo, rostros de algunos cantantes o deportistas y García Márquez, más exactamente su magna labor, *Cien años de soledad*; obra que asomó en los quioscos bonaerenses una fría mañana del 5 de junio de 1967, gracias a la editorial Sudamericana (García, 2003). Desde ese momento, nada volvería a ser como antes a propósito de la literatura colombiana, pues:

La epopeya de la familia Buendía con su carga de mitos y supersticiones nos devolvía, además, la memoria mutilada. Antes de Cien años de soledad, los textos oficiales omitían episodios de nuestra historia como la Masacre de las Bananeras, entre otros. Allí, una vez más, la literatura cumplía el honroso papel de contar los sucesos desde el lado de los vencidos y no de los vencedores como suele ocurrir en la cotidianidad (Díaz-Granados, 2007: 1).

Allí, Aureliano Babilonia descubre en los manuscritos de Melquiades la historia de su familia. Con esto, no sólo estaba mostrando otras formas posibles de entender la historicidad humana, esta vez desde la circularidad que encierra varios tipos de incesto en un sólo instante, sino también una estructura discursiva que nos ha permitido ubicarnos frente al otro desde hace un poco menos de medio siglo, y comprender la fijación de parte de nuestra personalidad colectiva; aquella que inicia y termina en el libro escrito por Melquiades, el verdadero autor de la historia de Macondo².

Esta historia es la afirmación de lo que, por un lado, Alejo Carpentier (2006) había teorizado con su concepción de lo “real-maravilloso” para referirse a la realidad americana, puesto que allí hallamos el desenfreno de la imaginación, el cual corre paralelo a la complejidad de la realidad; por otro, la fuerza la tesis que propone la literatura como vehículo para conocer y aprehender el mundo socio-cultural (Rienda, 2014); pero también, la confirmación de una ausencia de fronteras entre lo diurno y lo onírico; eso que llama Rosalba Campra “la poética del exceso” (1995: 600). En esa medida, *Cien años de soledad* es, en la superficie, la historia de la obsesión de Úrsula, la que se cumple al final, como siempre pasa con los discursos míticos, a pesar de los esfuerzos de los actantes por evitar ese destino; pero, al mismo tiempo es la historia de América Latina: naciones con éxodos, visitantes, invasores.

2 En adelante, Macondo, lo mismo que Yoknapatawpha para Faulkner, lo entendemos como el topos discursivo de reposo que fija los fenómenos de la empresa garcíamarquiana, como el eje en torno del cual van girando las acciones de su universo narrativo.

Así las cosas, ese Macondo de la obra garcíamarquiana es una enorme metáfora que da cuenta de la realidad desmesurada de las naciones latinoamericanas, pero traspuesta en un código mágico. Y, como tal, se ha convertido en el emblema de un colectivo unido por condiciones comunes: “la presencia de condiciones extraordinarias y fantásticas” (Vargas Llosa, 1971: 183). Es por eso que tal narrativa nos define como mundo nuevo y una voluntad de existencia y, por eso mismo, es posible ser tomado como un camino regio para descubrir elementos de nuestra identidad y como un espejo de nuestra conducta de recrear el devenir. Así lo expresa Martín-Barbero cuando afirma:

Lo que García Márquez estaba planteando en su práctica literaria es algo que los estudios sociales enfatizan cada vez más: la estructura comunicativa de la cultura y de la identidad nacional. Pues [...] la identidad deja de tener un carácter metafísico o psicologista sólo en la medida en que la nación sea asumida como “comunidad imaginada”, capaz de poner simultáneamente en comunicación a los individuos y los grupos que la integran (2000: 46).

Siguiendo esta postura, en adelante desarrollaremos una reflexión sobre cómo la empresa garcíamarquiana aparece para irrumpir sobre el estrecho nacionalismo del altiplano y, con sus obras, especialmente sus cuentos, compilados en *Los funerales de la mama grande* (2012) y su excelsa obra, *Cien años de soledad* (1967), gesta y afirma una identidad desde la metaforización de un conjunto de particularidades históricas (Anderson, 1985) que permiten compartir elementos de la estructura comunicativa propia de Latinoamérica. Luego vienen otros canales diferentes a la literatura, como el caso del orbe *mass mediático*, gran máquina que actualiza y sitúa rasgos caracterológicos de las naciones, razón por la cual avanzaremos un camino que va desde la refinación del concepto de identidad hasta cómo ésta se ha recreado mediáticamente, atesorando el legado *letrado racional* que se muestra representativo.

2. LA IDENTIDAD SOCIAL

Comprendemos por identidad social el conjunto de acciones que realiza un grupo de sujetos para lograr un rostro propio frente a los otros (Agier, 2001). En ese sentido es una noción contextual y relacional, puesto que la identidad se pondera como un proceso dialéctico mediante el cual se incluye a una persona dentro de algunas cualidades y, al mismo tiempo, se excluye a las demás: “Pensar la identidad consiste exactamente en (pre)ocuparse de lo mismo, por lo mismo, en contraste con la diferencia, la alteridad o la pluralidad” (Maldonado, 2013: 13).

Así, la identidad social resulta manifestándose como una etiqueta y un arma segregacionista, y por eso se la asocia con consecuencias políticas que derivan en exilios, expatriaciones y juegos de poder. Ahora, es de notar que todo esto opera gracias a las *prácticas discursivas* que fluyen en el espacio social y que sedimentan calificativos, propiedades ideológicas, atributos simbólicos e imágenes culturales; materia prima de esa distinción-comparación continua y dinámica. Es que los discursos son sistemas formales y socialmente transformadores del que dispone la gente para re-crear e interpretar identidades y saberes sociales a través de la convivencia simultánea de inclusión/exclusión, y de oposición/acuerdo. Pero, y he aquí algo importante, esas prácticas discursivas hacen parte de prácticas sociales; de suerte que:

La conexión entre texto y práctica social se considera mediada por la práctica discursiva: por una parte, los procesos de producción e interpretación discursiva son conformados por (y, a su vez, ayudan a conformar) la naturaleza de la práctica social, y, por otra, el proceso de producción conforma (y deja 'rastros') en el discurso, y el proceso interpretativo opera sobre la base de las 'señales' (Fairclough, 2008: 4).

Apoyados de este marco inicial, se puede entender mejor la reflexión del semiólogo español Jesús Martín-Barbero cuando afirma que la identidad es "una construcción que se relata" (1998: 5); vale decir, es un conjunto de discursos ordenado por instancias de poder que pasa al pueblo en forma de verdades: alguien la formula y la gente la reconoce por la costumbre hasta terminar profesándola. Así las cosas, el uso de la lengua re-crea la identidad social.

Obsérvese la correspondencia de esta postura con la del teórico cultural jamaicano Stuart Hall (y Du Gay, 2003), para quien la identidad de una nación no es una realidad trascendente y a-histórica, sino que resulta ser el efecto cambiante de un continuo proceso de producción y transformación de significados *fundados* dentro de los discursos de la historia y *fundidos* en el conjunto de representaciones de los sujetos que pertenecen a una determinada cultura. En ese orden de ideas, la nación se hace visible gracias a las *narrativas sociales y estéticas* que actúan como elementos de cohesión en torno al poder político del Estado (Bhabha, 1994).

De esta suerte, hundirse en las narrativas estéticas implica, de suyo, buscar las raíces simbólicas de la personalidad social que, en el caso colombiano y latinoamericano, está marcada claramente por un signifiante, el sustantivo *Macondo* o su adjetivación *lo macondiano* o *el macondismo*. Esto nos fuerza a escudriñar el origen y circunstancias discursivas donde aparece este concepto, para luego avanzar en su devenir en el tren o tránsito de los años y así tratar de comprender, desde su punto de partida, el *plus* de sentido que ahora nos intenta definir frente al mundo.

3. EL ORIGEN LITERARIO DEL CONCEPTO MACONDO

El concepto Macondo, aparece por primera vez bajo la forma de un topónimo en el cuento "Un día después del sábado", escrito por García Márquez en 1953 y reconocido porque obtuvo el primer premio en el concurso de cuentos de 1954, convocado por la Asociación Nacional de Escritores y Artistas de Colombia, y patrocinado con la suma de \$500 pesos colombianos (hoy día, la mitad de la mitad de un dólar). Este cuento fue publicado ese mismo año en Bogotá por la editorial Minerva. Hoy día lo podemos encontrar, al lado de otros siete cuentos, en la obra *Los funerales de la mamá grande*, aparecida por primera vez en 1962.

La aparición literaria exacta del topónimo sucede cuando un joven forastero y famélico decide quedarse en el pueblo (¿Macondo mismo?) un sábado, tras perder el tren. Entonces, busca un hotel: "Y ahí penetró, sin ver la tablilla: Hotel Macondo, un letrero que él no había de leer en su vida" (García-Márquez, 2012: 45). Efectivamente, este es un relato fabuloso que, en algún momento citó el crítico uruguayo Ángel Rama "el primer cuento" de García Márquez, el cual trenza la historia de tres personajes en aquel pueblo (la viuda Rebeca, el viejo párroco del pueblo y un joven que perdió su tren y tuvo que quedarse allí), congregados bajo un mismo fenómeno: un calor insoportable que probablemente causa una extraña lluvia de pájaros muertos que caen del cielo y rompen las alambreras.

Ahora bien, al detenernos en la imbricación de voces de estos tres actantes, vemos que la historia está construida de tal forma que es un templo el lugar final en que se reúnen los tres personajes, después de que acontecen suceden tres eventos: (i) la peste de las aves muertas, (ii) la llegada de un joven que iba rumbo a la ciudad a tramitar la pensión de su madre y lo deja el tren, obligándolo a quedarse en el pueblo y luego a asistir a la misa y, (iii) el retorno a la iglesia de la viuda Rebeca y demás paisanos, a la que no asistían desde hace mucho tiempo. Por cierto, la presencia colectiva de los personajes y sus historias apenas se reúnen superficialmente en la iglesia, pues Rebeca hace mucho tiempo no asistía a la misa liderada por el párroco Antonio Isabel, el joven sólo está en Macondo por un desacierto en su trasbordo, y el cura revive su función aprovechando estas novedades, pese a ser visto como aquel "que andaba por las nebulosas".

Esta casualidad apunta a la idea de una misión y/o visión supersticiosa, cifrada en la lluvia de las aves. Pero es con este mismo tono apocalíptico que el cuento se presenta para disimular, a nuestro juicio, dos determinaciones más interesantes:

(i) La idea de un tiempo detenido en el pueblo. Quien mejor representa esto es el cura, pues parece incluso sufrir accesos de memoria; entonces, llegan a su mente escenas o ideas que no pensaba hace más de treinta años. Dos de las más significativas tienen

que ver, por una parte, con la guerra civil de 1885 entre liberales y conservadores, y, por otra, la remembranza del tren lleno de banano, en contraposición con el vehículo ahora vacío después de la masacre de las bananeras. Aquí, sin más, y a causa del calor, el presente parece dilatarse y sólo se hace visible un pasado tormentoso.

(ii) El tratamiento místico-mítico de la caída de los pájaros muertos en el pueblo. Al no encontrar una explicación racional u objetiva, el párroco descifra la lluvia de pájaros muertos como una secuela del paso por el pueblo del Judío Errante. Efectivamente, lo único que vuelve a congrega a los habitantes del pueblo, que antes descreían del anciano religioso, es la mención –y comprobación, por parte de Rebeca– de que el mito antisemítico del Judío Errante realmente se ha manifestado en su pueblo. Esa presencia afirmaría que se acerca el retorno de Jesucristo a la tierra, y tal temor une al pueblo.

Así las cosas, si bien es cierto hay dos ganancias, la recuperación de la fe en el viejo cura y un pago de remuneración al joven forastero usando el dinero del diezmo, pues ha perdido su equipaje y documentos; también hay una cuestión que va a pérdida, y es el secreto que queda en el ambiente discursivo del relato y que se concentra en la pregunta por la causa real o, en todo caso, no supersticiosa, de un hecho efectivo y explicable racionalmente: la muerte de los pájaros. De esta suerte, la aparición literaria de *Macondo* en “Un día después del sábado” está marcada por la marca supersticiosa en una disquisición sobre lo real. Dicho de otra forma, una tendencia a sobreponer a lo real tintes de lo fantástico y volver cotidiana esa forma de asumir la realidad inverosímil como algo corriente; tendencia, por demás, ampliada en el *Macondo* de *Cien años de soledad*.

4. LA PRIMACÍA DE LO MACONDIANO EN EL DISCURSO COLOQUIAL

Sabido es que la ciudad capital de Colombia, albergó una *ciudad letrada*, la cual fijó cuál era el idioma resplandeciente que se debía hablar; de esta suerte se abrió sustancialmente una parcelación social donde los ciudadanos adinerados y cultos encontraron una excusa de tipo lingüístico para dinamizar una exclusión social donde la masa y los indígenas quedaban fuera de las murallas de la ciudad letrada/imaginada porque se desviaban de la norma imputada por los fervientes peritos del saber lingüístico, poético y político que imperaba en la Bogotá decimonónica (von Der Walde, 1998)³,

3 Sin duda, esto tuvo su cristalización en textos concretos. Por ejemplo, en el mismo año en que se timbró la nueva Constitución de 1886, aparecieron los primeros tomos del *Diccionario de Construcción y Régimen de la Lengua Castellana* escritos por Rufino José Cuervo Usirarri y, luego, la primera edición de las *Apuntaciones Críticas sobre el Lenguaje Bogotano*.

alimentada por un movimiento político ultra-conservador llamado La Regeneración⁴. El resultado de esta violencia es visible hasta hoy: un Estado, hipotético mundo superior, antipopular y señorial, instaurado para mantener a las grandes mayorías de la población en la indignidad. No obstante, si bien es cierto que esta ciudad letrada y céntrica se conservó hasta bien entrado el siglo XX teñida con este matiz de xenofobia y racismo, aparece una reacción desde el orbe narrativo, una especie de *ciudad anti-letrada* que reivindica el vivir del pueblo y su impura, pero auténtica, forma de hablar.

Esta es, sin duda, una ciudad reaccionaria que se intenta sacudir de los efectos de exclusión por claves lingüísticas y, por tanto, políticas, pues ¿qué es la lengua sino un asunto político? Y en ese nuevo orbe aparece Gabriel García Márquez. Cabe resaltar que es un hecho histórico bien significativo la aparición de García Márquez y su Grupo de Barranquilla, quienes adelantaron sus tertulias intelectuales en las décadas de 1940 y 1950, haciendo confluir literatura, periodismo, cine y pintura para, desde la reflexión artística y la experiencia estética, pone freno a la villa ideal afincada desde el siglo XIX que mantenía "(...) una ciudad amurallada a la que se ingresaba por vías de la construcción y el régimen gramatical, una ciudad en donde la letra se utiliza para hablar autistamente de sí misma bajo el criterio deontológico, mientras, fuera de sus límites florecía la ciudad real, excluida porque se hablaba diferente, porque no se hablaba correctamente" (von Der Walde, 1998: 7). En efecto, se trata de otro puñado de intelectuales, sólo que ahora marginados, inconformes y rebeldes, quienes predicán una condición de posibilidad diferenciadora y discuten desde sus fronteras simbólicas sobre la exclusión. Así las cosas, desde su condición de escribas sacan a flote las contradicciones y reivindican las voces apagadas y populares, amén de la construcción lingüística del pueblo que la vivifica y la dignifica frente al otro autoritario.

Si nos quedamos en el más famoso del Grupo de Barranquilla, García Márquez, baste recordar que su literatura tiene un origen en la tradición oral de la costa atlántica colombiana, específicamente del habla espontánea y periférica de su abuela, justamente aquello que se oponía a la ciudad letrada:

Su abuela materna, con la cual vivió hasta cuando tenía ocho años de edad, es fuente esencial de su escritura [...] el choque entre este material oral y una tradición escrita aristocrática y patriarcal es uno de los más fascinantes aspectos de la obra

4 La Regeneración, fue un movimiento liderado por el político Rafael Núñez, cuatro veces presidente durante el siglo XIX (1880-1892). Núñez con el apoyo del bogotano Miguel Antonio Caro, concibió un nuevo temperamento para el país que, a la postre, lo unificaría bajo los elementos de la religión y la lengua; pues la Regeneración se caracterizó por construir y dirigir desde una realidad conservadora, católica y centralista al colectivo colombiano, y con este maridaje se gestó y acentuó gran parte de la personalidad histórica de la nación colombiana (Deas, 2006).

de García Márquez. La abuela ejemplifica lo que ocurre cuando el relato de historias y la palabra oral, en oposición a la memoria escrita, son el lugar donde se trama el tejido social. Cien años de Soledad es, en ese sentido, una acumulación de historias escuchadas más que un ensamblaje de temas y personajes que se desarrollan a través del tiempo (Rowe, 1995: 428).

En esa medida, los desencuentros narrativos contruidos con la materia lingüística popular y exteriorizadas en espacios artísticos donde prima el sentir, el decir y el actuar de las masas, muestran que es este tipo de texturas son irresistibles en la medida en que generan un aguante obstinado al desnudarse en las descripciones aldeanas y sencillas, llenas de deslices y de alteraciones fonéticas, sintácticas, semánticas y prosódicas (Ordoñez, 1995). Y es desde estos *topos* simbólicos como se marca algo que no puede pasar inadvertido, tal como lo hace notar la profesora e investigadora bogotana Alejandra Jaramillo Morales:

García Márquez fue capaz de materializar el pensamiento de una época, un pensamiento que tenía la necesidad y el compromiso de participar de la fundación de esas jóvenes naciones latinoamericanas en diálogo con la literatura de otros lugares del mundo, al tiempo que eran rupturas con la tradición literaria [...] García Márquez es consciente de la necesidad de crear un espacio literario, una refundación, como lo hace Cien años de soledad, que transforme el horizonte de las miradas letradas e las naciones latinoamericanas (2013: 151).

Esto es, García Márquez ejerce el oficio de transliterar artísticamente ciertos estereotipos de la realidad latinoamericana, haciéndolos creíbles a todos bajo formas metafórico-metonímicas de identificación y/o alteridad. Un intento de probar esto, es recordar anécdotas como aquella en la cual Octavio Paz la catalogó como la novela del siglo XX, obra que, por demás, tuvo que esperar más de dos décadas que empleó García Márquez para escribirla. Actualmente, cuenta con más de treinta millones de ejemplares vendidos, traducida a más de 30 idiomas y que, incluso, dio origen a cumbias como *Macondo*, compuesta tiempo después de la aparición de su acreditada obra por los peruanos Daniel Camino Díez Canseco y Johnny Arce quienes, impresionados con el mundo apocalíptico y anti-letrado de la obra, escribieron esas pegajosas estrofas como justo reconocimiento a la novela que marcaría el reino del arte latinoamericano: “ Los cien años de Macondo sueñan, sueñan en el aire ...”.

En esa medida, esta es una de las herencias más destacadas del escritor costeño, la de exponer en el espacio literario el sistema de representaciones sobre nuestra desaforada cotidianidad, abreviarlas en el topónimo *Macondo* y, así, permitir que todos

nos reconozcamos como unidad sin jerarquías, viviendo macondianamente. Sin duda, *Macondo* un concepto tan escueto como preñado de sentido, pues se ubica como el punto fijo para hablar de nuestra realidad y de nuestra identidad en el fluctuante panorama transnacional, apuntando a aquella tendencia de explicar lo anormal con lo místico-mítico para normalizarlo y seguir como si nada. El mismo García Márquez lo explicó así en el discurso de aceptación del premio Nobel el 8 de diciembre de 1982 en Estocolmo, cuyo título es “La soledad de América Latina”, donde afirma que es un premio otorgado a toda América Latina. En uno de sus apartados aseveró:

Me atrevo a pensar que esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia sueca de las Letras. Una realidad que no es la del papel, sino que vive entre nosotros y determina a cada instante incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable [...] Todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida (García Márquez, en línea).

Cien años de soledad es, así, una gimnasia intelectual auténtica en la medida en que convierte lo original, maravilloso e insólito de nuestra cultura en algo normal, en la realidad habitual. De esta manera, la obra nacionaliza al pueblo y sus cuitas. Y es en este punto volvemos al comienzo: si recordamos que sólo con las *prácticas discursivas* podemos atrapar, vehiculizar y re-configurar una identidad social, afirmamos que *Macondo* es una gran *discursividad*, un enorme campo simbólico que explota la metáfora de un imaginario para nombrarnos, y donde las culturas se pueden valorar, chocar, defender e inventarse desde un discurso diferente al de la ciudad letrada. El profesor universitario Carlos Rincón expresa de esta obra:

La muy veloz difusión global de esa ficción latinoamericana constituye ya de por sí parte de una compleja constelación histórico-cultural. El recurso a la metáfora espacial descentra, pone de presente que la historia de Macondo es objeto de apropiación de acuerdo con variadísimas, intrincadas circunstancias, aleatorios procesos de constitución de sentidos, de decodificación y recodificación, así como operaciones de resemantización, todo regido por configuraciones culturales locales en transformación (1996: 14).

De hecho, todo lo que ha simbolizado esa herencia de la ciudad letrada, fuerza céntrica y absolutista en nuestra nación desde el siglo XIX, en lugar de quedar excluida de ese

nuevo discurrir anti-letrado se contiene y absorbe en esa metáfora llamada *Fernanda del Carpio*, representante ficcional de la cultura andina y que, en la obra de García Márquez, intenta dialogar con la cultura caribeña (sabemos que la equidad supuesta deviene imposición de la céntrica sobre la costera), y de la cual el investigador Kevin Sedeño Guillén afirma que estaría como propuesta de reconfiguración de la nación colombiana desde el reposicionamiento de los papeles y lugares de sus actores regionales; esto es, un intento de refundar a Colombia “a través del enlace entre dos estirpes representativas de dos mundos ajenos y enfrentados -la centralidad andina y la marginalidad caribeña-, pero aprisionados en un mismo espacio político-territorial: la República de Colombia” (Sedeño, 2009: 3).

Es por esto que ante el histórico silencio del pueblo, *Macondo* proyecta cualidades de nuestro ser histórico, dejando así de ser un espacio imaginario para convertirse en unos calificativos de nuestros comportamientos públicos y privados; eso que a secas llamamos con desparpajo *lo macondiano* o *el macondismo*; lo cual representa, por lo menos, cinco lecturas experimentales, a saber:

- Un concepto que cifra una discusión ‘inteligente’ a propósito de los efectos de la cultura letrada decimonónica en cuanto al modelo de fundación de naciones latinoamericanas y, en concreto frente a la exclusión del pueblo y el del mal hablar (Jaramillo, 2013);
- Una construcción identitaria que intenta vivir como latinoamericanismo y que, como receta esencialista, permite observarnos y que nos perciban en todos los contextos locales. A pesar de los movimientos étnicos y nacionalistas, “la operación que ha logrado más verosimilitud es el fundamentalismo *macondista*” (García Canclini, 1995: 94).
- Un sobrenombre facilitado desde Primer Mundo con destinatario propio, el Tercer Mundo; mirada foránea que terminamos apropiando afirmativamente los latinoamericanos para personificarnos frente al europeo o norteamericano, con lo cual *el macondismo* termina asumiéndose no sólo como una estrategia sustancial de división geo-política, sino como nuestro recurso narrativo que pasa como si fuera un mito fundacional (von der Walde, 1998).
- Un concepto imbricado en los relatos de identidad de América Latina, que tiene su origen en una cierta distorsión que ha edificado el intelectualismo no americano sobre América Latina, y que actúa como una contraseña que da acceso a toda aquella explicación que, para superar la incomprensión de los hechos sociales, recurre a lo

mágico y lo salvaje, haciendo así estorbo a la categoría de razón y, por tanto, a la de Modernidad (Brunner, 1992).

- Un truco estético, político y reduccionista que usan los Otros, esas “buenas conciencias europeas y estadounidenses” para entender las lógicas sociales de América Latina y que, de una manera ‘cosmética’ y ‘agradable’, les permite digerir la realidad quijotesca, subdesarrollada y famélica de nuestros pueblos, pero que no alcanza a ser su “esencia identitaria” (Morales, 2002: 2).

Anudando todo esto, nos atrevemos a afirmar que, para el caso de Colombia, sostenemos que *lo macondiano* no es un latinoamericanismo, sino un práctico y facilista nacionalismo, dado que para una gran mayoría de los colombianos lo que guarda en sus entrañas discursivas *Cien años de soledad* es una categoría general de identidad social que permite no sólo re-con-figurar la realidad sino que, gracias al juego inagotable de las licencias retóricas, ayuda a comprimir el discurso espontáneo y valorativo que da cuenta de los desajustes sociales, la guerra y los pastiches simbólicos a un conjunto de pares de opuestos que funcionan como categorías de percepción, tales como ficción-realidad o superstición-razón; pero también paraíso-infierno, dando espesor semántico a los hechos discursivos que se desarrollan desde las instancias de poder.

Así, pues, si para Brunner (1992) *Macondo* es el mote que convierte a América Latina en el paraíso perdido, mito que fue asociado por los primeros conquistadores europeos en los siglos XV y XVI con El Dorado, para nosotros no cabe duda que esa función de todo lo tildado de *macondiano* ha tenido éxito en tanto revela nuestro propio edén feliz-infeliz y saturado, lo cual se puede evidenciar en eventos que se pintan con matices de la tradición hispano-católica y con lógicas excluyentes. Así, tomar un hecho social añade, de suyo, una historia desmedidamente risible. Por ejemplo, se sabe que en Colombia, a través del movimiento político llamado el *Voto Nacional*, el emblemático Sagrado Corazón de Jesús francés se adoptó y se consagró como un llamado a la Gran Reconciliación y la paz de la República para saturar las heridas de la llamada Guerra de los Mil días (1899-1902). Y, en honor a tal acto se levantó la Basílica del Sagrado Corazón, en el centro de la ciudad capital, Bogotá. Pero, quizá, lo más interesante de este hecho histórico fue que el ícono-símbolo se usó para la lucha anticomunista y, en 1949, el ícono-símbolo adquiere otro carácter: la necesidad de su culto. Todo este fervor exhaustivo permitió que, en esa misma época el filólogo y jesuita antioqueño Félix Restrepo (1951) afirmara, gracias a una revelación del Hijo de Dios en su humanidad, la existencia de una región ideal, *Cristilandia*, y que Colombia reunía todos los requisitos para ser esa región, justificado básicamente en el hecho que Colombia reunía “la íntima colaboración entre la iglesia y el Estado”. Esta fusión, planteaba Restrepo, encauzaría las acciones ciudadanas, superaría el

egoísmo y generaría la cooperación, que estimaba como la base de una nueva sociedad (Henríquez, 1993).

En ese sentido, estos y muchos más son ejemplos que revelan nuestras formas particulares de vivir procesos como la Reforma o la Ilustración, actos que en lugar de ser legítimos y pertinentes, son claramente alucinados y propios de lo que llama el profesor Jaramillo Vélez, “la modernidad postergada” (1998); es decir, una cultura tardíamente moderna pero medianamente modernizada, con sincretismos conductuales que imponen la vinculación al mercado mundial, al desarrollo económico y a la urbanización, sin que las masas hayan tenido tiempo de asimilarlos sistemáticamente, pues estas hasta hace muy poco hemos vivido:

[...] en un estado de somnolencia tradicional y han despertado abruptamente a las imposterables tareas que impone el mundo contemporáneo. El sonambulismo que caracteriza en buena medida las actitudes del ciudadano, la persistencia de vicios tradicionales que impiden una auténtica solidaridad y cohesión social – particularismos, fulanismos, clientelismos, dependencia y falta de autonomía en los procesos de decisión política- prueban ese peculiar sincretismo de lo moderno y lo premoderno, tan característico de la vida pública en Colombia (Jaramillo, 1998: 56).

Así las cosas, nuestra realidad contemporánea, cuya genealogía podemos fechar en el siglo XIX bajo los matices de La Regeneración, con tintes ultra-católicos auspiciados por la ciudad letrada decimonónica de Bogotá, y proyectada en el siglo XX con lógicas como las del humanista antioqueño Restrepo, queda subsumida en remedos grotescos calcados por la narrativa garciamarquiana y, como puede inferirse, también, a extraordinarios mundos donde lo anormal es la norma. Si pensamos bien este asunto, inmediatamente surgen dos cuestiones; la primera centrada en la cuestión de si García Márquez tiene la culpa de esto; la segunda, que apunta a pensar como un refugio semántico *lo macondiano* y su funcionalidad para co-construir la realidad social, otorgando un sentido que llame a la distensión en la búsqueda de sentidos sociales e históricos.

En relación con la primera cuestión, podría decirse que hay un culpable, y que es el padre del mote en cuestión; pero tememos que el autor mismo es víctima de las lecturas macondianas de nuestra realidad. De esta suerte, se ha ejecutado un cierto parricidio y, liberado el concepto de su contexto original, el topónimo *Macondo* no es necesariamente Colombia, puesto que describe nuestra caracteriología y nuestra visión cristiana de la realidad social lo cual, algunos pensadores se han atrevido a actualizar con sugestivos neologismos como el periodista chileno Alberto Fuguet con “McOndo”:

Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo esto, no es real sino virtual). Nuestro país McOndo es más grande, sobre poblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, tv-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald's, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas contruidos con dinero lavado y mall gigantescos (Fuguet, 1996: 12).

Ahora, en relación con la otra cuestión, diríamos que es fácil evidenciar cómo *lo macondiano* aparece frecuentemente en la boca de los colombianos como fórmula para describir, analizar y explicar la violencia social, y para esto acude a lo mítico, lo mágico y lo místico; pues bien, en esto hay algo que sobresale y es un intento por asimilar el lenguaje hiperbólico, catastrofista y barroco de *Cien años de soledad*, justamente ese estilo que le permite a García Márquez crear esa atmósfera específica de agraciada imaginación que caracteriza todo suceso en *Macondo*; sólo que, ya en el formato de lo mediático, esta saturación imaginaria resurge y se instaura para seguir marcando como macondianamente todo acto social. Para confirmar esto, a continuación mostraremos unos ejemplos, entre muchos, aparecidos en los medios de comunicación locales en 2013 y 2014, y que confirman las dos apuestas acabadas de enunciar.

5. LA RECREACIÓN MEDIÁTICA DE LO MACONDIANO

Para un colombiano (y muchos latinoamericanos) es frecuente haber escuchado valorar un evento social local con el adjetivo de *macondiano*, al lado de muchos otros tildados de *milagrosos*. De la misma forma, es familiar escuchar en nuestro medio que suceden cosas que sólo pasan en Colombia. De esta manera, hacemos esfuerzos por maquillar una realidad aterradora a través de una naturalización del sinsentido, y sumando gracia y chiste donde cualquier otro sujeto sólo ve injusticia y violencia social, pues como afirma Brunner, parecemos ser el *país del chiste*:

donde el sexo se cuele siempre entre dichos gruesos y a hurtadillas, evocado más que practicado, culpable y carente de sensualidad. Importancia, en general, de la especulación: financiera, amorosa, sexual, política ética, deportiva, bélica. De allí el valor de los triunfos morales y el miedo al ridículo, a quedar mal parado, a carecer del chiste oportuno para aparentar que uno es capaz de reírse de sí mismo (Brunner, 1998: 62).

Todo esto viene adosado con un conjunto de discursos afirmativos que co-construyen diariamente una imagen identitaria de nación. Así, por ejemplo, que somos uno de los

países más felices del planeta⁵, aunque arrastramos, a la par, el calco de ser uno de los países más violentos y uno del continente donde ocurren las peores violaciones a los derechos humanos. Todo esto, lo vivimos muchos colombianos como receptores pasivos de una discursividad mediática que hace de la realidad social una suma inconclusa de efímeros y dinámicos datos real-imaginarios o una realidad ficticia para referirse a *Cien años de soledad*, todo esto dentro de la lógica de una estetización y una pantallización que nos mantiene en un cierto “adoctrinamiento exquisito”, y del cual Carlos Fajardo afirma que produce:

Un dolor dulce, sin el rechazo ni la repugnancia del ciudadano y donde la información con su indigestión telemática y saturación de noticias, nutre este delicioso despotismo [...] en todo este proceso, la idiocia trivial es el síntoma de ciertas sensibilidades que no desean una explicación argumentada de los acontecimientos, sino la máxima excitación y emoción visual (Fajardo, 2010: 24-25).

Esta narraciones son efecto de la tensión entre los deseos y los miedos para poder coexistir “naturalmente” con los hechos que parecen irresolubles y que incitan a buscar rodeos en lo imaginario para hacer sentir y significativo habitable el entorno⁶, porque importa entender el funcionamiento de la sociedad, más que imaginar esquemas de sentido que ayuden a vivir entre sus incongruencias sociales.

Por caso, en julio de 2013, se escuchó la noticia de “Un cerdo endiablado”, supuesto autor material de la muerte de dos vacas y que tenía atemorizados a los habitantes de Canta Rana, un corregimiento de San Carlos, en el departamento de Córdoba, en la costa colombiana. En la emisión de Noticias Caracol del 28 de julio, el periodista dialoga con el dueño del marrano, Don Balamero Buelvas, quien aseveraba que su animal es manso e inocente, poniendo en tela de juicio el testimonio del administrador del hato del ganado afectado ¿Es posible que un cerdo salga en la noche, salte del corral, muerda las vacas y se vuelva a encajar a su chircal? Inmediatamente, el periodista afirma que la extraña muerte de las vacas se ha prestado para explicaciones, y se escucha la voz directa de una habitante del corregimiento, doña Mayra Peinado, quien afirma: “El cerdo es diabólico y cuando hablaban en Olímpica Estéreo que iban a dar la noticia del cerdo, enseguida se iba la luz y la noticia quedaba mocha”. Es decir, que es tal la sincronía del Cerdo con Satanás, que impiden que la gente se entere. En el diario *El Universal*, de Montería, la

5 Según el Barómetro Global de Felicidad, realizado por WIN-Gallup International en 2013, el índice de los colombianos es el mejor del mundo (75%). Otros resultados de ese Barómetro afirma que Latinoamérica, donde a la gente es alegre, le gusta conversar y el núcleo familiar es muy fuerte.

6 “Las ciudades, como los sueños, están construidas de deseos y de miedos, aunque el hilo de su discurso sea secreto, sus reglas absurdas, sus perspectivas engañosas, y toda cosa esconda otra” (Calvino, 1999: 56).

reportera Nidia Serrano recoge éste y otro tipo de explicaciones locales concebidas por los testigos de la zona rural:

En la localidad no se habla de otra cosa. El mito y la leyenda también forman un componente importante de la historia pues los pobladores advierten que el cerdo está endemoniado y que por eso ataca a las vacas. “Yo vi al cerdo volando y echando espuma por la boca”, dijo un campesino de Canta Rana quien no cree que se trate de un cerdo común y corriente. “Aquí en el pueblo pensamos que puede ser una bruja que se convierte en cerdo o que a ese animal se le metió el mismo diablo”, dijo otro de los pobladores ante la presencia de los medios de comunicación que han ido a conocer al ‘cerdo mata vacas’, como ya le dicen en la vereda [...] “Antes de ayer llegó a un corral de la finca Canta Rana y mordió a varias vacas cuando estas dormían”, dijo uno de los testigos del inusual hecho (Serrano, 2013: 12).

Asimismo, el 25 de octubre de 2013, el diario colombiano *el espectador.com* titulaba una noticia así: “Aracataca y el acueducto macondiano de Santos”, para referirse a la cancelación de la visita del presidente Juan Manuel Santos al municipio de Aracataca, pueblo natal de García Márquez, en donde tenía previsto inaugurar un acueducto, y esto porque se enteró horas antes de su llegada que la obra no estaba terminada. Es decir, casi inaugura una obra sin que funcionara⁷. En un apartado de la crónica periodística se lee:

El alcalde de Aracataca aseguró que el primer contrato para la construcción del Acueducto del municipio fue entregado a Aguas Kapital Macondo S.A., de propiedad del Grupo Nule, y que ese contrato fue cedido. “Es falso de toda falsedad que el Acueducto esté terminado”, dijo Hatúm y contó que en la obra se han invertido más de 11.000 millones de pesos. También reveló que el acueducto apenas estaría cubriendo el 30% del municipio con el suministro de agua que se viene prometiendo desde hace más de 30 años. Entretanto, Sara Cervantes, gerente de Aguas del Magdalena, dijo que “hay problemas con las redes de distribución, pero eso es responsabilidad de la administración municipal, no del plan departamental de aguas”. Todos se echan la culpa, y no parece haber ningún responsable. / Lo

7 Esta noticia resulta muy sugestiva, puesto que para muchos funcionarios y escritores locales, Macondo es una metonimia de Aracataca, la ciudad donde nació García Márquez el 6 de marzo de 1927. Así por ejemplo se lee: “Macondo es la transposición poética de Aracataca”, dijo el escritor Juan Gabriel Vásquez o “Macondo es como un mundo y es un mundo que le ha dado la vuelta al planeta”, según Conrado Zuluaga, uno de los expertos en la obra de Gabriel García Márquez. “Existe una dualidad entre el Macondo de la ficción y Aracataca”, según Jaime Abello Banfi. Y uno que llegó por mensaje de video: “Macondo sí existe”, dicho por el presidente Juan Manuel Santos” (Oquendo, 2014: 21).

cierto es que tal y como iban los preparativos de la inauguración del acueducto de Aracataca, el presidente Juan Manuel Santos iba a repetir la historia que hace unos meses criticó de su antecesor, cuando pasó de su mantra de no pelea al ataque. Estaba frente a la llave del acueducto en Montes de María, cuando inauguró la segunda fase que llevaría agua a 2.500 casas. Entonces dijo estar aterrado por tanto escepticismo y luego sorprendido por “descubrir” una historia de corrupción vieja que se remonta a siete inauguraciones de acueductos ficticias.

(En <http://www.elespectador.com/noticias/nacional/aracataca-y-el-acueducto-macondiano-de-santos-articulo-454386>).

Un día antes, en *El Universal*, Deibys Palomino Tamayo publicaba la noticia “Recién nacido está poseído, dicen en Lorica”. Esta vez se trataba de una historia cuyo protagonista era un bebé de un mes de nacido y habitante del municipio de Lorica, en Córdoba, quien caminaba y se reía “de manera intimidante”. La madre del crío narró que cuando menos se pensaba, después de dejarlo acostado, lo encontraba en la nevera, en la lavadora o debajo de la cama. Por todo esto, la madre insistía que su pequeño estaba preso de una posesión diabólica. Y añade la crónica periodística:

Más agravante toma el fantasmagórico caso. El menor de treinta días tiene quemaduras en sus extremidades, situación por la que fue advertida de maltrato cuando llevó a su hijo a un puesto de salud porque el cuerpo médico no dio crédito a su novelada versión [...] Sobre este escabroso caso, la iglesia católica de Lorica se ha limitado a mandar mensajes de acercamiento a Dios, pero la familia del recién nacido pide urgente liberación del espíritu maligno que al parecer lo posee y no lo deja ser niño (Palomino, 2013: 3).

Pero, y he aquí algo recurrente en el devenir de Colombia, y es que los hechos casi legendarios, se anclan caprichosamente en la zona caribeña. En la primera quincena de septiembre de 2014, la ciudad de Santa Marta, a unos 72 kilómetros en línea recta de Aracataca, ambas ciudades del Departamento del Magdalena, los samarios, se sentían afligidos por la muerte de alias “El cacique”, un empresario agrícola llamado James Tovar Barreto, quien se hizo famoso por lanzar dinero del quinto piso de un edificio en el balneario de El Rodadero en Santa Marta, y cuyos beneficiarios fueron lancheros, vendedores informales y silleros. Entre 10 y 20 millones de pesos colombianos (unos 9000 dólares) arrojó la primera vez que se comunicó el hecho, y luego lo repitió con similar cantidad. El diario *El Tiempo*, afirmó en su momento:

Esas buenas acciones le causaron problemas con las autoridades locales, pues al arrojar los billetes se consideró que alteraba el orden público y hasta el tráfico vehicular. Fue por esto que esa misma semana decidió cambiar el dinero por arroz. En la playa, luego de organizar una fila con la gente del sector, regaló bolsas llenas de ese cereal (en <http://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/muere-hombre-que-lanzaba-dinero-en-el-rodadero/14513411>).

6. LO MACONDIANO DE LA REALIDAD Y LA REALIDAD DE LO MACONDIANO

Lo interesante de cuatro casos es que esas discursividades mediáticas se quedaban como en el plano episódico, mostradas como leyendas rurales extravagantes que, a lo sumo, dejaban ver un Caribe inmerso en el pensamiento mágico. Ningún periodista, por ejemplo, examinó la situación de manera contextual; por ejemplo, no se invitó al espectador o al lector a que interpretara los poderes del cerdo en el contexto de la violencia rural de la costa norte de Colombia originada por la tenencia de tierras; o en el caso del bebé de Lórica, ninguna lectura desde la historia de la familia, que deja ver un padrastro asistiendo los cuatro hijos de la relación afectiva anterior, con un niño de un mes de nacido con evidentes signos de maltrato físico y una casa incendiada dos veces en los últimos meses, como lo confirmaba el diario *El Universal*, de Cartagena.

Justamente en este tipo de discursividades se manifiesta una *circunstancia de la identidad social de Colombia*: su capacidad de expresar lo perverso e inaudito de la cruda realidad social, acudiendo a lo fantástico y extático, tal como se hace en ‘Cien años de soledad’, una novela que abre la dirección *real quimera*, y no al revés. Tal como dice Alejandra Jaramillo, sobre esta obra: “no es la novela de la saga; es la novela del tiempo, de sus variaciones, del lenguaje y sus vicisitudes”; es una obra, que nos enseñó que “lo insólito deriva en una variedad de mundos posibles”; es una novela que “recoge una mirada de la ciencia y al mismo tiempo la asume desde un lugar completamente mágico” (2013: 157). Esto lo reitera la profesora y columnista Catalina Ruiz cuando afirma:

Mucho se ha dicho que lo que cuenta Gabriel García Márquez en Cien años de soledad se lo debe más a su vida cotidiana que a su imaginación desaforada. Macondo, nuestra alegoría más aceptada, presenta a Colombia como un desafío lógico frente al que sólo queda encogerse de hombros y reírse. A nosotros nos gusta vernos así. Incluso diría que Colombia quiere parecerse a su metáfora, que somos una mala parodia de nuestra caricatura [...] En todas las áreas, política, deporte, entretenimiento, vemos a los periodistas y a los lectores engolosinarse con el ridículo

para evadir el absurdo. Poco a poco, y entre todos, editorializamos un país cuya página roja queda en la sección de humor negro (2013: 19).

Una vez confirmado esto, se ve la necesidad de comprender esta actitud. Se comprende que es un resorte que, en lo simbólico, materializa el imaginario sobre el Otro-diferente. Un deseo de desaparición del Otro o un mero temor al otro. En suma: miedos de ida y vuelta. Miedo siempre al Otro, que deviene en exclusión, en tachamiento. Resulta tentador situar la función de esos temores como generadores de una nación narrada con leyendas dentro del marco de una dicotomía general entre poseedores y poseídos o desposeídos (Díaz Viana, 2003).

Sea o no cierta nuestra hipótesis, se ofrece el hecho de entender que, aun corriendo el riesgo de verse como paradoja, una forma privilegiada de la alteridad en Colombia es la asimilación a la imagen del otro a través de una 'lógica especular' (Todorov, 1987). El espejo posee la propiedad de repetir, re-producir; es decir, una acción que no añade significación al objeto que reproduce, sino que sólo devuelve una imagen por el tiempo de su exposición al objeto. Según la lección del funcionamiento especular, se puede entender que el lazo social entre diferentes tiene entre sus salidas más recurrentes el de no admitir más que lo igual; esto es, un lazo social ciego ante la diferencia. Entonces, lo *más* puede pasar a indicar lo *menos* y lo que estaba adentro puede pasar afuera. Se produce, pues, un excedente inimaginable, un trueque real y simbólico que desaparece tan pronto llega, lógica que se agita por la vida trastoca los opuestos e, incluso, los contradictorios, permitiendo así que, por caso, una prostituta se convierta en una gobernadora o un asesino en un santo al que se le piden milagros.

7. A MANERA DE CONCLUSIÓN

Esta forma de leer *lo macondiano* en la obra de García-Márquez, que despunta en su cuentística primitiva y se cristaliza en su magna obra *Cien años de soledad*, arroja elementos de nuestra carateriología histórica; no obstante, en las aulas escolares colombianas se sigue admitiendo, la mayor de las veces, una lectura literaria que sigue una tradición de corte más estructuralista, pero casi nunca unos acercamientos crítico-culturales, que incluyen lo histórico y/o político de forma muy sutil. Ya lo advertía Benedetti: "García Márquez no intenta extraer consecuencias históricas, políticas o sociológicas; se limita a mostrar cómo son los colombianos (al menos, los hipotéticos colombianos de Macondo) entre uno y otro fragor, entre una y otra redada letal" (1972: 184).

En este sentido, por caso, es poco frecuente que se explote el episodio de la Masacre bananera de 1928, favorecido desde la rememoración del padre Antonio Isabel en el cuento de 1954, o la focalización del actante José Arcadio Segundo y su descripción del

decreto militar que “declaraba a los huelguistas *cuadrilla de malhechores* y facultaba al ejército para matarlos a bala” (García-Márquez, 1967: 125), y es más factible mantener presente el episodio de las mariposas amarillas que invaden el mundo maravilloso de Macondo. Esto es, se da el triunfo de lo quimérico sobre lo real; prima aún una discordia entre lo imaginario, lo mítico y lo real de nuestra cultura, lo que parece encumbrarse como una de las cualidades fundamentales de Colombia. En otros términos, si algo cualifica la identidad del colombiano será su tendencia a simbolizar la nación desde las quimeras; algo propio del funcionamiento metafórico-metonímico del Principio del Placer y no del Principio de la Realidad, si usamos las categorías de Freud.

Esto está claro en la obra misma de García Márquez. Por caso, aquel episodio de Aureliano Segundo quien, con su desmandada voracidad, compite a comer días enteros con la glotona Camila Sagastume, hasta vencerla en la contienda placentera, no sin antes quedar en la tribulación que lo hace, gracias a su desproporción, perder el conocimiento. Un personaje que se sale diariamente de la ficción literaria para ser reconocido en las jerigonzas del colombiano común, quien toma como prioridad de su vida satisfacer sus deseos más elementales de forma casi autista, alejándose de la formación de ciudadanía solidaria y del proyecto de una racionalización. Esto es, apurando acciones que le permitan satisfacer su Principio del placer y encaminar sus esfuerzos para vivir bajo el reinado del Principio de Realidad, justo lo contrario de aquello que los freudomarxistas Adorno y Horkheimer (1997) resaltaban para identificar al hombre ilustrado-moderno. Los filósofos, recurriendo a la figura literaria del astuto e inteligente Odiseo recuerdan cómo el hombre moderno, haciendo uso de la razón, logra llegar a dominar a los demás, a través de la paciencia y la renuncia de sus cegueras inconscientes; pues es Odioseo quien no se entrega libremente al encantamiento de las sirenas sino que se manda atar al mástil, reconociendo el gran poder del canto de las sirenas, y de esa manera se sobrepone a ellas, que representan el orbe más profundo del deseo primario.

Así las cosas, queda *lo macondiano* o *el macondismo* como recurso para expresar una personalidad infantil de los colombianos, donde prima la trapisonda, la pataleta y el chiste de doble sentido para deslizarse de la responsabilidad social; pero también la especulación y no la exactitud cartesiana, unida al miedo a quedar en ridículo, porque se trata de ser un macho con machete o una mujer de armas tomar, puesto que si deja la agresividad y la nota abolicionista al socio no puede sostenerse el rol de un ser extravagante que lucha a todo momento con su propio desgarramiento y, al tiempo, el triste papel de un payaso, para que los dueños del circo nos indulten con sus risotadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Th. & HORKHEIMER, M. (1997). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Suramericana.
- AGIER, M. (2001). "La política en tiempos de la guerra. Notas sobre la toma de la Cruz Roja". *Análisis Político* 42, 88-92.
- ANDERSON, B. (1985). *Comunidades imaginada*. México: Fondo de Cultura Económica
- BENEDETTI, M (1969). "García Márquez o la vigilia dentro del sueño". En *Letras del continente mestizo*, 145-154. Montevideo: Arca.
- BHABHA, H. (1994). *Nación y narración*. México: Fondo de Cultura Económica
- BRUNNER, J. J. (1992) *América Latina: cultura y modernidad*. México: Grijalbo.
- ____ (1988). *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Chile: Flacso.
- CALVINO, I. (1999). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.
- CAMPRA, R. (1995). "Gabriel García Márquez, un itinerario de lectura". En *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, J. Cobo Borda (ed.), tomo 1, 595-629. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- CARPENTIER, A. (2006). *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza editorial
- DEAS, M. (2006). *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas*. Bogotá: Taurus.
- DÍAZ G. VIANA, L. (2003). *El regreso de los lobos. La respuesta de las culturas populares a la era de la globalización*. Madrid: CSIC.
- DÍAZ-GRANADOS, F. (2007) "Literatura colombiana: desde Macondo, hasta la memoria mutilada y recuperada". En *Clubes de lectores. Boletín No. 18*, 1-5. Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. Bogotá: Marvitel.
- FAIRCLOUGH, N. (2008). "El análisis crítico del discurso y la mercantilización del discurso público: las universidades". *Discurso & Sociedad* 2 (1), 170-185.
- FAJARDO, C. (2010). *Rostros del autoritarismo. Mecanismos de control en la sociedad global*. Bogotá: Le Monde Diplomatique Ediciones.
- FUGUET, A. & GÓMEZ, S. (1996). *McOndo*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo.
- GARCÍA MÁRQUEZ, E. (2003). *Tras las claves de Melquiades*. Bogotá: Norma
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1967). *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- ____ (1982). *La soledad de América Latina. Discurso de aceptación del Premio Nobel 1982*. Recuperado en línea: http://www.ciudadseva.com/textos/otros/la_soledad_de_america_latina.htm
- ____ (2012). *Todos los cuentos*. Buenos Aires: Sudamericana /Mondadori
- HALL, S. y DU GAY, P. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

- HENRÍQUEZ, C. (1993). "El Sagrado Corazón, ¿una cuestión política o de religiosidad popular?". En *Los imaginarios y la cultura popular*, J. Rueda (comp.), 35-47. Bogotá: CEREC.
- JARAMILLO, A. (2013). *Disidencias. Trece ensayos para una arqueología del conocimiento en la literatura latinoamericana de siglo XX*. Bogotá: Universidad Nacional, Vicerrectoría de Investigación.
- JARAMILLO, R. (1998). *Colombia: la modernidad postergada*. Bogotá: Selene Impresores.
- MALDONADO, C. (2013). "¿Podemos hablar de colombianía?". *Le Monde Diplomatique*, el *Dipló*, octubre, 13-16.
- MARTÍN-BARBERO, J. (1998). "Un nuevo mapa cultural". En *La ciudad observada: violencia, cultura y política*, Y. Campos e I. Ortiz (comps.), 4-15. Bogotá: Tercer Mundo.
- _____. (2000). "El futuro que habita la memoria". En *Museo, memoria y narración*, G. Sánchez y Wils Ma. (comps.), 35-63. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- MORALES, M. R. (2002). "La 'desmacondización' de América Latina". *Archivos*, 20 de mayo de 2002. <http://www.voltairenet.org/article120520.html>.
- ORDÓÑEZ, M. (1995). "Construcciones culturales: nación y narración". *Revista Texto y Contexto* 28, 98-120.
- OQUENDO, C. (2014). "Entre la Aracataca real y el Macondo de la ficción". *El Tiempo*, 29 de enero, 24 (También en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13428315>).
- PALOMINO, D. (2012). "Recién nacido está poseído, dicen en Lorica". *El Universal* (Montería), 24 de octubre, 8 (También en <http://www.eluniversal.com.co/monteria-y-sincelejo/sucesos/recien-nacido-esta-poseido-dicen-en-lorica-95778>).
- REDACCIÓN POLÍTICA, *elespectador.com* (2013). "Aracataca sigue con sed. Aracataca y el acueducto macondiano de Santos". 25 de octubre. En <http://www.elespectador.com/noticias/nacional/aracataca-y-el-acueducto-macondiano-de-santos-articulo-454386>.
- REDACCIÓN, *eltiempo.com* (2014). "Murió hombre que lanzaba dinero en el Rodadero". 10 de septiembre. En <http://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/muere-hombre-que-lanzaba-dinero-en-el-rodadero/14513411>.
- RIENDA, J. (2014). "Límites conceptuales de la competencia literaria conceptual". *Signa* 23, 753-777 (también en <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/1175>).
- RINCÓN, C. (1996). *Mapas y pliegues: ensayos de cartografía cultural y de lectura del neobarroco*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- ROWE, W. (1995). "Gabriel García Márquez, la máquina de la historia". En *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, J. Cobo Borda (ed.), tomo 2, 425-440. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- RUIZ-NAVARRO, C. (2013). "El cerdo diabólico". *El Espectador*, 31 de julio, 19 (también en <http://www.elespectador.com/opinion/el-cerdo-diabolico-columna-437337>).

- SEDEÑO, K. (2009). *Sexualidades enfrentadas, imagen del Otro andino y conflictos en la reconfiguración de la nación colombiana. Una lectura de Cien años de soledad desde la frontera semiótica*. Disponible en Línea: <http://bojeolaisla.blogspot.com/2009/07/sexualidades-enfrentadas-imagen-del.html>
- SERRANO, N. (2013). "Cerdo 'endiablado' mata dos vacas y hiere a 25". *El Universal* (Montería), 28 de julio, 12 (también en <http://www.eluniversal.com.co/monteria-y-sincelejo/local/cerdo-endiablado-mata-dos-vacas-y-hiere-25-128467>).
- TODOROV, T. (1987). *La conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI.
- VARGAS LLOSA, M. (1971). *García Márquez. Historia de un suicidio*. Barcelona: Barral.
- VON DER WALDE, E. (1998). "Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad". En *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, S. Castro-Gómez y E. Mendieta (eds), 226-245. México: Porrúa.

Recibido el 25 de marzo de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

LA REALIDAD Y LOS REALISMOS DESDE LA FÍSICA CUÁNTICA: LA POSIBILIDAD DE UN REALISMO CUÁNTICO

THE REALITY AND REALISMS UNDER QUANTUM MECHANICS: THE POSSIBILITY OF QUANTUM REALISM

Benito Elías GARCÍA VALERO

Universidad de Alicante

Benito.garcia@ua.es

Resumen: Este trabajo propone la ideación de una estética, el realismo cuántico, como hipótesis explicativa de obras ficcionales practicantes de un realismo colindante con lo fantástico, y cuyas anécdotas adquieren verosimilitud al ser analizadas bajo la lógica teórica de la física cuántica. Para ello, resume las actitudes artísticas y críticas que suelen acogerse bajo las estéticas de propósitos realistas y las compara con las últimas interpretaciones de la física cuántica, concretamente, con el realismo agencial. Por último, el artículo indica la productividad analítica que esta comparativa entre literatura y ciencia puede suponer para las obras de Jorge Luis Borges y Haruki Murakami.

Abstract: This article puts forward an aesthetic, quantum realism, as an explanatory hypothesis in order to explain fictional works whose realism is close to the fantastic, and whose verisimilitude is built on the quantum theory's logic. For that purpose, it sums up artistic and critical attitudes normally referred as realistic, and compares them with the last interpretations of quantum physics, more specifically, with agential realism. Finally, this article suggests the analytical productivity behind this comparison between literature and science so as to approach the works by Jorge Luis Borges and Haruki Murakami.

Palabras clave: Realismo. Realismo Agencial. Verosimilitud. Física Cuántica. Ficción. Borges.

Key Words: Realism. Agential Realism. Verisimilitude. Quantum Physics. Fiction. Borges.

1. REALISMO Y CIENCIAS FÍSICAS

Los adjetivos que suelen acompañar a los distintos realismos literarios y artísticos proceden, por lo general, de las disciplinas teóricas y críticas humanísticas que analizan, explican y evalúan las diferentes obras. Así, encontramos etiquetas como *realismo grotesco*, *hiperrealismo*, *surrealismo* (o *suprarrealismo*), *realismo lírico* o *realismo mágico*, todas ellas propuestas por eruditos humanistas que entienden el realismo, casi exclusivamente, desde las reflexiones sobre el hecho artístico y, en ocasiones, social. Sin embargo, el término posee unas fuertes connotaciones científicas, especialmente en el terreno de la física, la ciencia que observa con más proximidad el ámbito de *lo real* observable y la importantísima faceta empírica inherente a dicha expresión. Gracias a la irrupción, a comienzos del siglo XX, de los intrigantes fenómenos naturales descubiertos por lo que se conoce como física cuántica, el realismo adopta un nuevo sentido en la interpretación de dichos fenómenos cuando se opone a un idealismo vigorizado por la importancia que la figura del experimentador (también llamado *observador*) adquiere en la configuración de la realidad cuántica, que afecta al nivel subatómico de la materia. La formulación del principio de incertidumbre, junto con otros fascinantes episodios de la historia de la física cuántica que le precedieron, como la constatación de la dualidad onda-partícula, derrumbaron los cimientos de la física clásica, heredera de Newton, para acabar con la idea de que existe una realidad objetiva, situada en el exterior del individuo o del sujeto observador, a la espera de ser descrita por los métodos científicos. En un grado que aún no es posible fijar y que causa controversia entre los mismos físicos, el sujeto participa y determina la realidad empírica. Frente a la corriente realista de la física, que llama a la prudencia ante las vertiginosas consecuencias que podrían derivarse de tal constatación, otros físicos, apoyados en las ideas de uno de los padres de la física cuántica, Niels Bohr, se lanzan a especular desde posturas idealistas sobre este apasionante binomio sujeto/objeto que derruye el suelo sobre el que se había construido no sólo la ciencia occidental, sino su misma filosofía y cultura.

A tenor de estas disquisiciones previas, este artículo propone la expresión *realismo cuántico* para explicar determinadas obras artísticas de carácter colindante con lo fantástico que adquieren verosimilitud realista, no obstante, si examinamos su fábula a partir de los presupuestos cuánticos. Para ello, desarrolla en primer lugar las nuevas perspectivas sobre el realismo literario desde la física cuántica y culmina, posteriormente, con la valoración de la hipotética pertinencia del *realismo cuántico* como posible estética a medio camino entre los oscilantes descriptores de lo que se viene llamando realismo y los aún más inestables cánones del idealismo y de lo fantástico. Tal dualidad en parte se corresponde con la oposición entre el clasicismo mimético, hace siglos bien asentado sobre lo físico y lo perceptible, y la variante sentimental de las poéticas occidentales,

que puede abrirse libremente al vértigo de las infinitas posibilidades realizadoras de la indeterminación en la capa más básica de la existencia, el mundo subatómico, dependiente de la subjetividad del observador.

2. RECONSIDERAR EL REALISMO Y LA LITERATURA FANTÁSTICA DESDE LA FÍSICA CUÁNTICA

Las polémicas sobre el realismo son una constante en la historia de la literatura, compuesta por movimientos en dialéctica que pugnan en muchas ocasiones por adscribir el término *realista* a sus filas. Boris Tomashevski (1992) desveló los intereses que los movimientos artísticos tenían por apropiarse de la *realidad* o, en otras palabras, de saber describirla. Las nuevas corrientes estéticas suelen justificar su necesidad y su pertinencia en una mayor ajuste y fidelidad a la realidad con respecto a los movimientos anteriores, y a propósito de ello recuerda el formalista ruso la expresión *realibus ad realiora* con la que el simbolismo se presentaba como medio de acceso a una realidad superior, a pesar de que sus textos no podían ser calificados como realistas. La incapacidad de fijar una serie de propiedades inamovibles a la palabra *realidad*, máxime tras las indagaciones sobre la misma de los constructivistas radicales, como Watzlawick (1976: 90), dota al arte de su oportunidad más especial: la de representar dentro de unos márgenes flexibles la parcela de realidad afín a sus intereses. Recuerda Goodman que “la realidad de un mundo, al igual que acontece con el realismo de una pintura, es en gran medida una cuestión de hábitos” (1990: 41), y en el mismo sentido Tatarkiewicz evidencia la evolución del concepto de realismo (1976: 322), demostrando así su mutabilidad. Cualquier estética manifiesta entonces un grado variable de realismo. Incluso el ejemplo de arte más abstracto se refiere en algún grado a la realidad observable, pues cualquier color que componga un cuadro *ejemplifica* algo extrínseco a esa obra, que es el color mismo, según dilucida Goodman (1990: 56). Ante esto, al teórico del arte o de la literatura sólo le resta proponer entonces qué entiende cada una de las estéticas realistas por *realidad*, de qué manera ésta queda configurada, y no describir la obra a partir de su promesa de recrear con fidelidad lo que *parece existir* en el exterior de uno mismo.

Curiosamente, puede trazarse un interés paralelo entre el deseo de las ciencias clásicas de describir objetivamente la realidad, sin participación mediada de la subjetividad del científico, y el interés del realismo decimonónico por reflejar la realidad social y psicológica de su época manteniendo el ideal de la novela como «espejo de la vida», llevado a la práctica en ocasiones mediante narradores heterodiegéticos y otros mecanismos de pretendida objetividad que en general confieren la sensación de transparencia a la transmisión de las anécdotas que componen la historia de la novela. En el lado opuesto de la actitud realista se hallaría la fantástica (aunque existan estéticas mixtas, como el

realismo mágico), que no proyecta transmitir los valores y propiedades tenidos como *reales* durante una época determinada. La actitud fantástica toma conciencia de los límites entre lo posible y lo imposible que una colectividad imprime a su mundo, y obviamente acerca más sus lógicas ficcionales al segundo término de la dicotomía. No significa, sin embargo, que lo fantástico carezca de una reflexión sobre la realidad (Roas, 2009: 171), y de hecho suele trocarse en una hábil crítica contra la sociedad matriz de las ficciones fantásticas; en el caso de la literatura japonesa, por ejemplo, Susan Napier (1996) demuestra que, a lo largo del siglo XX, la fantasía ha servido a los propósitos de los autores que buscaban subvertir los procesos de modernidad progresivamente implantados en la sociedad japonesa. No es exclusivo de la literatura nipona tal observación, sobre todo si tenemos en cuenta que lo fantástico, tal y como lo concebimos hoy en día, nace en un universo newtoniano y mecanicista (Roas, 2009: 172) que buscaba hallar una explicación infalible para todo fenómeno natural, y en este terreno lo fantástico se recrea en la duda, en la parodia de la ciencia (así hicieron clásicos del género como *Frankenstein*) o sirve como vía de escape al omnipresente culto hacia lo racional. Tales gestos incluso políticos, rastreables en los productos fantásticos decimonónicos, hallan su razón de ser precisamente en la desobediencia a las leyes inmutables de la ciencia del momento y, por tanto, en cuestionar lo convenido como *realidad* que, siempre, viene definido por lo cultural y lo ideológico (Reis, 1980: 6).

La cuestión aún se complica más si invitamos a esta reflexión a la física cuántica. Debido a que el sujeto observador posee una trascendencia desconocida en el modelo clásico, ya que el mismo acto de medir es un proceso activo que determina en parte las propiedades del objeto medido (Orzel, 2010: 76), la física ha tenido que desterrar la idea de una objetividad total y absoluta describible externamente por los científicos, y en virtud de ello se ha sugerido que, posiblemente, a lo único que podemos aspirar es a la pertinencia de una *objetividad débil* (Lindley, 1996: 159). Supone admitir nuestra necesidad de creer que existe cierta objetividad en el universo para poder generar ciencia. El límite, por tanto, entre objetividad y subjetividad sigue siendo discutido por la comunidad científica, y en el proceso un buen puñado de filósofos y de físicos heterodoxos, como Ervin Lázsló (2004), tantean la delgada línea que separa la ciencia positiva de la especulación y se lanzan a proyectar teorías a partir de las maravillosas posibilidades que la reformulada dualidad sujeto/objeto permite. Para nuestros intereses semióticos, por otro lado, cobra relevancia cómo este cambio epistemológico afecta a los sistemas de representación, principalmente, al literario. La obra de Borges, en este sentido, representa un hito en la configuración de nuevas ficciones que responden a las rompedoras perspectivas de la física. Veamos a continuación de qué manera.

2.1. LA OBRA DE BORGES COMO ANTECEDENTE DEL REALISMO CUÁNTICO

El realismo cuántico, definido en el capítulo siguiente, encuentra un antecedente privilegiado en las clarividencias ficcionales compuestas por este autor argentino. A su obra se han acercado ya físicos (Rojo, 2013) que han alabado la lucidez de los relatos borgeanos por cuanto anticipan y predicen principios de la física cuántica. También desde los estudios literarios se ha comparado a Borges con la disciplina, aunque es cierto que una sistematización global de la obra del autor a la luz de esta ciencia, que desvele las funciones de los distintos elementos científicos y la coherencia de sus escritos en tales términos, está aún por hacerse. Desde la literatura, Víctor Bravo (2010) ha analizado las semejanzas entre Borges y los principios cuánticos, y toma como punto de referencia la posmodernidad para iniciar tal comparación. Las semejanzas entre esa especie de movimiento epigonal del postestructuralismo que fue la posmodernidad y la física cuántica se evidencian en cuanto se aprecia que tanto esa postura filosófica como los productos culturales inspirados en la física cuántica han servido para derruir el edificio erigido por la modernidad occidental: si no hay realidad objetiva perfectamente describible por métodos exclusivamente racionales, otros medios de conocimiento (principalmente, irracionales y sentimentales, dependientes de la subjetividad) adquieren carta de validez como forma de crear conocimiento verdadero, especialmente gracias al oxígeno que la física cuántica otorga al sujeto por gracia de la importancia de la observación. Poéticas sentimentales, entonces, y corrientes heterodoxas de la crítica artística y literaria, que traslucen la centralidad de la emoción subjetiva libremente expresada y significan el fin de restricciones impuestas por el ideal mimético clasicista, ganan posiciones frente al racionalismo exacto de la ortodoxia y su predilección por los diferentes realismos estéticos. Quizá sea el realismo cuántico una buena ocasión para amalgamar ambos extremos de la dualidad, dado que, como hijo de la física cuántica, predicaría una objetividad débil que otorga al sujeto creador una gran capacidad de libertad creadora, ya no tenida como disparatada o irracional si bien se saliera de los cauces de expresión más fidedignos a la tradición clásica. Tal potencialidad otorgada a la subjetividad en la ciencia cuántica contribuye incluso a amparar experiencias religiosas como la disolución entre sujeto cognoscente y objeto conocido, meta de la *iluminación* en corrientes budistas *mahayana*, como el budismo *zen* o el tibetano, cuyas similitudes con la física cuántica ya ha comentado Tenzin Gyatso, el actual Dalai Lama (2005). En este sentido, es posible encontrar concomitancias entre Borges, la física cuántica y el budismo (doctrina en la que el escritor estaba especialmente interesado), vértices de un triángulo transdisciplinar que favorecen, conjugados, una fructífera comparación.

Como se ha dicho al comienzo de este subcapítulo, la literatura de Borges asume unas peculiaridades interesantísimas a la luz de la ciencia. En un universo probabilístico y de incertidumbres como el que describe la física cuántica, y a disgusto de científicos como Laplace, que anhelaban resolver todos los misterios mediante el conocimiento de las causas (Bravo, 2010), el caos y la aleatoriedad rigen en el nivel más íntimo de la materia cósmica, el mundo de las partículas subatómicas, en el cual operan las leyes cuánticas. En este nivel fundamental de la existencia, donde la probabilidad (in) determina los fenómenos, se ampara la imposibilidad de conocimiento absoluto de las realidades objetivas, y halla sentido el poderoso pensamiento de que “no hay verdad sino interpretaciones; toda verdad lo es desde una perspectiva; el mundo es una fábula” (Bravo, 2010). De aquí nace la pertinencia de relatos, cuánticamente realistas, como *La muerte y la brújula*, donde Borges subvierte la lógica detectivesca para parodiar el método racional como medio infalible para descubrir la verdad (2010). Sin la estabilidad y la certeza que otorgaba la ciencia clásica, el enigma pasa a ocupar el centro del universo, y en ello se recrean los portadores del *realismo cuántico* que en este artículo se proponen: Borges y Haruki Murakami. Algo diferente le sucede al protagonista de *El sur*, relato de Borges donde un mismo personaje se desdobra en dos versiones de su trayectoria vital, como dos observadores que se adentran en universos diferentes y se separan desde entonces para habitar dos realidades diferentes, a la manera de la teoría de los mundos múltiples, basada en las tesis de Hugh Everett. Otro ejemplo útil en la literatura de Borges es *Las ruinas circulares*, ficción metaonírica proyectada como *mise en abyme* donde un sujeto sueña a otro sujeto que le sueña, encadenando dicha anécdota hasta el infinito. Para Bravo, supone la reformulación de las leyes deterministas de causa-efecto y, como *El aleph*, otorga un ejemplo de rasgos predominantes en Borges: la especularidad y la autorreflexividad (2010). Expuesto este antecedente fundamental para la comparación entre literatura y física cuántica, es posible proseguir con otros modelos teóricos que permiten sugerir la expresión *realismo cuántico* para progresar en el entendimiento de los modelos ficcionales aquí aludidos.

2.2. LAS APORTACIONES DEL REALISMO AGENCIAL A LA ENCRUCIJADA CIENCIA-LITERATURA

El maridaje entre física cuántica y postestructuralismo, en su derivación posmoderna, puede que no tenga un final feliz, no obstante lo dicho en el anterior apartado. Que lo probabilístico y el azar reinen en el nivel físico más fundamental, el subatómico, y que la razón científica no sea por tanto suficiente para describir la realidad, no certifican el triunfo absoluto del relativismo, ni la libre proliferación de significados aleatorios. Desde una erudición humanística y científica brillante, la física Karen Barad lleva proponiendo

en los años recientes soluciones a esta problemática que adicionalmente poseen un gran valor para las reflexiones teóricas sobre la representación, la verosimilitud o el realismo. La disociación definitiva que culminó Foucault entre las palabras y las cosas en su afamada obra (1966), una de las cumbres del pensamiento postestructuralista, vendría a ser revisada en la propuesta del *realismo agencial* de Barad (2007), pues recupera la línea interpretativa de Niels Bohr para recordar las peculiares características de la medición de los fenómenos cuánticos (como sabemos, afectados por el observador) y creer que las palabras *son* las cosas (2007: 31) o, al menos, participan de ellas. Esta postura bohriana se opondría al *representacionalismo*, conjunto de proposiciones teóricas creyentes en nuestra capacidad de re-presentar la realidad y con obvias implicaciones en la noción de realismo: cada acto de medición está vinculado con el objeto medido, y en una analogía sorprendente, las palabras (intentos de mediación) serían entonces las cosas (tradicionalmente, los referentes extensionales). El representacionalismo, que para Barad gozó de su apogeo en la literatura del siglo XIX, tenía sentido en una sociedad anclada en la mecánica newtoniana y determinista donde el lenguaje era algo secundario a la realidad objetiva, que siempre ocupaba el puesto más relevante de atención científica y filosófica. A las grandes revoluciones epistemológicas en torno a las teorías sobre el lenguaje acaecidas durante el siglo XX se suma ahora la imposibilidad de deslindar, en opinión de Bohr, la realidad primaria, el *mundo*, de la secundaria, el *lenguaje* (Barad, 2007: 125). Si el representacionalismo ha de descansar sobre una teoría de la realidad para motivar no sólo los discursos de conocimiento sobre la misma, sino también las creaciones artísticas, Bohr considera que todo intento de representar la realidad resulta vano. Por este motivo, Barad indica que el físico ha sido connotativamente tildado de neokantiano, idealista, pragmatista, positivista e instrumentalista (2007: 30), aunque para esta teórica él sí creía en una realidad, si bien ésta no debía entenderse a partir de dualidades sujeto/mundo, cultura/naturaleza o palabra/cosa (2007: 129), sino mediante la unión indisoluble de la palabra con el mundo nombrado (2007: 32). Tomando como punto de partida la certeza de que el aparato medidor (u observador) forma parte del proceso de medición que se ejecuta (2007: 111), concluye que en última instancia tampoco existe distinción entre el objeto y el aparato medidor, y que la propiedad observada no puede atribuirse ni a uno ni a otro. Tampoco nace del acto de medir, y por tanto, lo que entendemos por *referencialidad* ha de ser redefinido:

The referent is not an observation-independent object but a phenomenon. This shift in referentiality is a condition for the possibility of objective knowledge. That is, a condition for objective knowledge is that the referent is a phenomenon (and not an observation-independent object) (2007: 120).

De ello se deduce que nunca podremos desvincular una medición ni los aparatos empleados de los resultados de los experimentos, y por tal razón deben reunificarse conceptos que previamente entendíamos diferenciadamente:

measurement practices are an ineliminable part of the results obtained (...). As a result, method, measurement, description, interpretation, epistemology, and ontology are not separable considerations (2007: 121).

Llegados a este punto, Barad propone la expresión *realismo agencial* para bautizar su forma de entender la realidad a partir de sus teorías físico-especulativas. Según esta teórica, el encuentro entre el observador y el fenómeno genera la realidad, y acuña el término *intra-acción* para diferenciarse del anterior modelo de fenómenos en *interacción*: más que una inter-comunicación de rasgos, observar es *crear* dichos rasgos, y desde la misma interioridad del observador (*intra*) se genera un efecto en la realidad (*acción*) que es verificable en los fenómenos subatómicos de la materia. Lógicamente, tal concepción rechaza la categoría kantiana de «objetos percibidos», existentes a priori de la observación. En parte, y como se anticipó al comienzo de este subcapítulo, así se consolida el retorno a la analogía, denostada por Foucault, pero se otorga al arte peculiares poderes creativos y, a la realidad, un indeleble componente *fictional*. El lenguaje no tiene capacidad de referencia directa, pero determina los referentes hacia los que se extiende en su capacidad nominativa.

La científica Barad prosigue en sus razonamientos lamentando el hecho de que lengua y cultura se consideren en su historicidad mientras que la materia, de la que ya sabemos depende en cierta medida del observador, se tiene como ente pasivo e inerte (2007: 132). Así, se opone tanto al representacionalismo, pues descree que las palabras puedan reflejar efectivamente los fenómenos preexistentes, como a las teorías sobre la performatividad del lenguaje, basadas en la creencia de que el lenguaje establece compromisos con el mundo. Barad llega más lejos al afirmar que el lenguaje no se compromete sino que *crea* el mundo por medio de las palabras. En el mismo sentido en que el postestructuralismo royó los cimientos del antropocentrismo filosófico y científico a partir del cuestionamiento de su metafísica, Barad encuentra en el humanismo, el realismo y el individualismo una carga antropocéntrica (2007: 134-5). Propone entonces un «enfoque performativo posthumanista» preocupado no por representar o describir la realidad, sino por cuestiones de prácticas, acciones y hechos, que además *no reflejan* la realidad sino que la *defractan* (2007: 135), basándose en un símil extraído de la distinción entre óptica física y óptica geométrica, análoga al salto cualitativo que media entre la ciencia clásica y la física cuántica. Como la difracción, fenómeno en que se difuminan los bordes, los objetos no tienen una existencia absolutamente independiente del sujeto,

relación de dependencia a la que Barad se refiere como *exterioridad interior* (2007: 135). En cualquier caso, su versión del posthumanismo supera el antropocentrismo de las ciencias sociales hallable incluso en autores tan a la vanguardia como Foucault o Judith Butler, pues estos entienden que la agencialidad pertenece sólo al ámbito humano y, así, contribuyen a promover la dualidad excluyente naturaleza/cultura. Los objetos no *preexisten*, sino que se materializan cuando un agente los *acciona* (mediante una *intra-acción*) y se tornan así fenómenos: el referente, como se ha dicho, es un fenómeno, y no una entidad objetivamente aislable. En términos similares, la materia deja de ser algo pasivo para llenarse de historicidad, heredera de las diferentes agencias (observaciones) de las que ha sido objeto a lo largo del tiempo. Recuerda esta concepción al axioma posmoderno del *mundo como texto*, pues establece que las prácticas discursivas reconfiguran el mundo a través de la delimitación de fronteras, propiedades y significados: "Matter is always an ongoing historicity" (2007: 151). Materia y significado no son interdependientes, sino mutuamente articulados (2007: 152).

Como conclusión a este apartado, y antes de continuar con la descripción del realismo cuántico, se constata que en los nuevos modelos *agenciales* la representabilidad y la mimesis transitan del objetivo de reflejar una realidad externa a la posibilidad de que ésta sea moldeada y generada por todo agente (humano y no humano; prometedora baza para la ecocrítica), pues así se deduce de la constatación de que cualquier referente, al igual que cualquier signo, posee naturaleza fenoménica. Desde este punto de vista, reciben nueva luz poéticas como el creacionismo de Huidobro, y otros movimientos con intereses afines, que con una fe en su agencialidad efectiva se lanzan al juego de las artes creativas.

3. EL REALISMO CUÁNTICO COMO POSIBILIDAD ESTÉTICA

A pesar de las dificultades inherentes a la tarea de configurar una estética *a posteriori* que no me consta haya sido formulada desde otras posturas críticas, creo que hay motivos suficientes como para vaticinar los rasgos estéticos y las peculiaridades creativas de autores que como Borges o Murakami practican una literatura sin duda realista pero, cuanto menos, colindante con lo *extraño*. Las concomitancias con el realismo mágico son evidentes, pero no se propone aquí una variante del mismo; en todo caso, este realismo cuántico sería otra forma de aludir al conjunto de textos que Alazraki (1990) definiera con acierto como neofantásticos, si bien con matices diferentes.

Una estética cuánticorealista, que por la excesiva ambición requerida por el proyecto de describirla esbozo aquí sólo parcialmente, configuraría los mundos ficcionales con un afán de verosimilitud similar al realismo tradicional, ubicando como punto de partida

lo que en la teoría de los mundos posibles se ha venido calificando como mundos de tipo II (Albaladejo, 1985: 59). Y, de forma similar a lo neofantástico, abriría *grietas* hacia otras realidades (propias de los mundos de tipo III) que trascenderían el cuestionamiento epistemológico del personaje ficcional para invadir la mismísima realidad del lector al hacerle dudar de las cualidades que le son familiares en su entorno empírico. Ése sería el mayor punto de afinidad con lo neofantástico, pero el realismo cuántico reconsidera además el aparente sinsentido de las anécdotas, que adquirirían verosimilitud a partir de principios que, anclados en la física cuántica, divergen del mecanicismo tradicional. Propongo a Haruki Murakami como un buen exponente de este realismo cuántico, ya que muchas de las anécdotas ficcionales de algunas de sus novelas se pueden explicar (o, mejor dicho, imaginar) a partir de la física cuántica. En ellas tenemos personajes entrelazados a modo de partículas subatómicas, tal y como reflexioné en otro trabajo (García Valero, 2012). Visto a la luz del entrelazamiento, el cambio de estado de uno de ellos afecta instantáneamente al otro (ocurre, por ejemplo, con Tengo y Aomame, en *1Q84*); experiencias sucedáneas de la fusión con el vacío cuántico, o la matriz del universo, disuelven todas las oposiciones actantes en la realidad cotidiana y redimen a personajes (capaz de ello es Nakata, en *Kafka en la orilla*); personajes encerrados en un solipsismo crónico, como si sólo ellos habitaran la realidad que *observan* y fuesen incapaces de una comunicación verdadera con el Otro (como Sumire, en *Sputnik mi amor*); anécdotas explicadas con más detenimiento en el trabajo anteriormente citado. Obviamente, estos ejemplos literarios no suponen la experimentación *in situ* de todas las consecuencias del realismo agencial de Barad, pero se entienden mejor a partir de la creencia de que todo ente material viene parcialmente determinado por el sujeto cognoscente y, consecuentemente, la capacidad creativa del agente humano (y no humano) para determinar su realidad es infinitamente superior a la que le suponía el mundo mecanicista newtoniano.

Otra consecuencia extraliteraria de concebir este tipo de realismo es que contamina nuestra misma realidad de componentes ficcionales, tal y como hacen los relatos de Borges o de Cortázar. Como es bien sabido, éste último cuestiona, en *La continuidad de los parques*, la misma matriz de realidad desde la cual lee el lector, y lo hace a diferencia del realismo decimonónico y tradicional que, a pesar de amenazar la seguridad ética o social del receptor, nunca transcendía a lo epistemológico. La capacidad del agente de motivar la realidad *forma* inconscientemente cada aspecto de ella (aunque ello no garantice el resultado estético), y amplía las posibilidades de análisis semiótico a todos los ámbitos no ya del arte, sino de la misma realidad empírica.

Queda, sin embargo, por resolver algunos interrogantes esenciales: si todo signo y todo referente es un fenómeno físico, ¿no sería realismo cuántico cualquier obra literaria, o cualquier obra en general, por ser consecuencia de una *agencialidad*? ¿No condensan,

al fin y al cabo, una determinada concepción de la existencia en un signo positivo? El intento de definir el realismo cuántico quedaría, entonces, anulado, pues describirá tal amplitud de hechos literarios que acabaría por no aclarar ninguno. Propongo por tanto examinar qué obras de la literatura universal podrían calificarse como cuánticorrealistas a partir de su configuración imaginaria, para lo cual adelanto algunas ideas primerizas que pueden resultar útiles a la hora de describir esta estética:

- a. El mundo ficcional ha de partir de un realismo tradicional y verosímil, normalmente identificable con el mundo de tipo I o II, como sucede en casi todas las novelas de Murakami o en *El sur*, de Borges, pero no en *Las ruinas circulares*, a pesar de tratar ambos relatos temas similares.
- b. Las alteraciones epistemológicas han de partir de la agencialidad presupuesta a los personajes de la ficción, capaces de actuar sobre su mundo colindante, o al mismo narrador, siempre dentro de los márgenes de la coherencia interna. Tal agencialidad es parangonable a la del sujeto lector, por su cualidad de agente observador. Así, se cifra una especularidad lector-personaje que refleja las cualidades de la lectura en el mundo real de las experiencias físicas. En estas condiciones, el enigma se propone con frecuencia como principio constructivo estético.
- c. Como consecuencia de lo anterior, el receptor, de forma similar al lector de lo neofantástico, ha de ampliar los límites racionales de su mundo real, al encontrar coincidencias y conexiones entre anécdotas en un principio inconexas en el mundo ficticio, pero verosímiles desde la lógica cuántica.
- d. Las anécdotas aparentemente inverosímiles, que serían incluidas en el mundo de tipo III, adquieren verosimilitud si se examinan bajo la lógica del entrelazamiento cuántico, del principio de incertidumbre, de la no-localidad o de la dualidad onda-partícula, entre otros posibles fundamentos físicos inspirados en la ciencia cuántica; principios que, por otra parte, forman un sistema coherente dentro de ese modelo teórico y se interrelacionan entre sí. En cualquier caso, permitirían otorgar verosimilitud a personajes distanciados pero comunicados instantáneamente; a situaciones en las que se experimentan, de manera similar a ciertos misticismos, la fusión con el entorno o la conexión con una parcela diferente a la real cotidiana; e incluso recogen la posibilidad de que objetos tradicionalmente tenidos como *inanimados* posean la capacidad de albergar conciencia, tal y como sugiere el concepto de agencialidad de Barad. En otras palabras, tales principios sirven para recuperar tímidamente las cosmovisiones animistas o panpsiquistas.
- e. El efecto deleitoso del texto no nace de la imaginación exponencial que caracteriza a las mejores obras de literatura fantástica, sino en el reconocimiento de la propia realidad empírica, ahora ampliada por los extrañísimos fenómenos que la física cuántica viene demostrando desde comienzos del siglo pasado.

La capacidad de incidencia sobre la realidad del realismo cuántico viene tremendamente limitada por las dinámicas sociales y epistémicas comunes en Occidente desde hace siglos, concretamente, desde la modernidad. Como colectivo cómodamente asentado en la cosmovisión newtoniana del mundo, en el cual todo tiene una explicación puramente racional, prefiere seguir considerando los misterios de la física cuántica como tales: puros misterios. En mi opinión, a pesar de la inseguridad que supone abandonar las poltronas mecanicistas, es necesario valorar en grado creciente a los creadores literarios o artísticos que se lanzan a proponer ficciones y obras aventuradas en lo incognoscible, con una extraña fe en el sujeto creador, posiblemente para siempre disuelto en el objeto, ambos mutuamente implicados en el hecho observador. Aunque esto ataque a los fundamentos mismos de nuestra civilización, firmemente asentada en la dicotomía naturaleza vs. cultura, civilización vs. barbarie, quizá sea necesario a la hora de promover un arte elocuente y significativo para las nuevas necesidades del ser humano del siglo XXI, ciertamente atrasado con respecto a la realidad que la física viene describiendo desde 1905, año en que vio nacer la noción de *cuánto*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAZRAKI, Jaime (1990). "¿Qué es lo neofantástico?". *Mester* XIX 2, 21-33.
- ALBALADEJO, Tomás (1985). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa: análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante: Universidad de Alicante, 1998.
- BARAD, Karen (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.
- BRAVO, Víctor (2010). "Jorge Luis Borges y la nueva era del mundo: La paradoja, el laberinto y la física cuántica". *Espéculo* 45, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/borgnmu.html> [consulta 22/01/2013].
- FOUCAULT, Michel (1966). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. de F. Monge / J. Jordá. Barcelona: Anagrama.
- GARCÍA VALERO, Benito Elías (2012). "Realismo mágico, física y Japón". *Inter Asia Papers* 26, 1-30.
- GOODMAN, Nelson (1990). *Maneras de hacer mundos*, trad. de C. Thiebaut. Madrid: Machado Libros / La Balsa de la Medusa.
- GYATSO, Tenzin, o Dalai Lama (2005). *El universo en un solo átomo*, trad. de E. Samará. Barcelona: Debolsillo.
- LÁZSLO, Ervin (2004). *La ciencia y el campo akáshico*, trad. de M. de Pascua. Madrid: Nowtilus.
- LINDLEY, David (1996). *Where Does the Weirdness Go? Why Quantum Mechanics Are Strange, but not as Strange as You Think*. Nueva York: Basic Books.

- NAPIER, Susan (1996). *The Fantastic in Modern Japanese Literature. The Subversion of Modernity*. Londres: Routledge.
- ORZEL, Chad (2010). *How to Teach Quantum Physics to Your Dog*. Nueva York: Scribner.
- REIS, Roberto (1980). "O fantástico do poder e o poder do fantástico". *Ideologies and literature* III.13, 3-22.
- ROJO, Alberto (2013). *Borges y la física cuántica. Un científico en la biblioteca infinita*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw (1976). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad. de F. Rodríguez Martín. Madrid: Tecnos.
- TOMASHEVSKI, Boris (1992). "La motivación". En *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*, Emil Volek (ed.), 227-238. Madrid: Fundamentos.
- WATZLAWICK, Paul (1976). *¿Es real la realidad? Confusión, desinformación, comunicación*, trad. de M. Villanueva. Barcelona: Herder.

Recibido el 13 de mayo de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

ESTUDIO DE CASO PUBLICITARIO: EL EMPODERAMIENTO DE LAS DIVINIDADES FEMENINAS Y “LA DIOSA QUE HAY EN TI”

CASE STUDY IN ADVERTISING: THE EMPOWERMENT OF FEMALE DIVINITIES AND “THE GODDESS IN YOU”

Samuel GIL SOLDEVILLA

Universitat Jaume I

ssoldevi@uji.es

Resumen: Lejos de un punto y final en la historia de los dioses, asistimos a la reproducción de formas actualizadas de sacralidad y mito. En este retorno de los dioses sobresale el despertar de las divinidades femeninas cuya materia mítica es empleada como constructo esencial del texto publicitario. Los discursos comerciales se convierten en poderosos reproductores mitológicos y simbólicos modernos. En la presente investigación descodificamos el texto audiovisual de la campaña “Venus” de Gillette para verificar su propuesta publicitaria: las diosas han vuelto y ya no están en ningún Olimpo o Panteón, sino en el interior de cada mujer.

Abstract: Far from an end in the history of the gods, we witness the reproduction of updated forms of sacredness and myth. On this return of the gods stands out the awakening of female deities whose mythic matter is used as an essential construct of advertising. Commercial discourses become powerful and modern mythological and symbolic players. In this research decode the audiovisual text of the “Venus” Gillette campaign ad proposal to verify that the goddesses are back and no longer in any Olympus or Pantheon, but inside of every woman.

Palabras clave: Publicidad. Diosa. Semiótica. Mujer. Mito.

Key Words: Advertising. Goddess. Semiotics. Woman. Myth.

1. INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

La mujer siempre ha ocupado un lugar de relevancia en el espacio de consumo; no en vano es ella quien soporta la mayor parte de las decisiones de compra que se toman en la familia. Bien sea desde “las posiciones sociales dominantes, como desde los grupos más necesitados, el mundo de la compra y el consumo ha estado y está ligado a la mujer y a la feminidad” (Borrás, 2007: 142). A nivel cuantitativo, algunos estudios indican que las mujeres controlan aproximadamente el 65% de las compras mundiales (en Estados Unidos parece estar en torno al 80%), lo que viene a representar 8,7 billones de euros al año, y se prevé su crecimiento. El consumo no es sólo un ámbito femenino desde una perspectiva tradicional –pues en nuestras sociedades patriarcales han sido las mujeres las que han asumido las tareas doméstico-familiares–, sino que cada vez más las mujeres están accediendo a productos y servicios que, hasta hace poco tiempo, estaban reservados mayoritariamente al público masculino: la tecnología, la banca, el automóvil, etcétera. También la publicidad, como el consumo, es un espacio de dominio femenino.

La ficción mediática publicitaria es continua fuente de controversias, críticas y demandas en torno a cómo se ha presentado –y presenta– a la mujer: o bien tomando un papel *vulnerable*, como objeto de posesión convirtiendo a la misma mujer en objeto de consumo, pasiva, sumisa y dominada bajo el ojo masculino; o bien mostrándola como *vengadora*, *girl power* y empoderándola sobre el hombre (León, 2001: 85). Sea como fuere, la representación de la mujer no escapa con frecuencia de estereotipos sexistas, y menos aún de figuras míticas reproducidas bajo formas estilísticas adaptadas a la modernidad –y hasta en la literalidad de sus formas clásicas–. Vemos esto asiduamente, de forma especial, con productos de belleza y cuidado personal como las colonias –no es difícil recordar algún anuncio en este sentido–. En cualquier caso, la publicidad tratará de que, a través del producto ofertado, el final presentado al público femenino no sea dramático ni fatal, pues “la Eva industrial no nutre sentimientos fatídicos, a la caída comercial no sigue jamás la expulsión del paraíso sino el ingreso al auténtico Edén” (Marmorì, 1977: 11). La condena vendría, más bien, de no involucrarse en la propuesta publicitaria, de no adentrarse en la promesa consumista.



Representación de "mujer vulnerable" en el spot de Panrico 2014 criticado por FACUA.
(cartel de FACUA que recoge tres planos del spot y la crítica de Consumidores en Acción)



Representación de "mujer vengadora" en el spot de Desigual 2014 #yomeatrevo.
(planos del spot)

Con una actitud hermenéutica abierta y desde una metodología *heurística* que integra perspectivas *sociológicas, antropológicas, históricas y comunicológicas*, haremos un estudio de *fuentes documentales y bibliográficas* sobre el estado del debate en cuestión. También utilizaremos la *semiótica* como camino para abordar la interpretación y producción de sentido del spot "Venus" de Gillette (2011).

La investigación posee una estructura concéntrica en tanto en cuanto cada epígrafe engloba el estudio del siguiente y el posterior supone una concreción del anterior. De esta forma, en *el retorno de los dioses* veremos cómo asistimos no solo a la pervivencia de lo religioso, sino a la producción de formas actualizadas de religión y sacralidad, individuales y sociales, conscientes e inconscientes. Dentro de este retorno es evidente *el despertar de las divinidades femeninas*, quienes tras el desfallecimiento de la única concepción de la deidad como masculina y patriarcal se nos muestran en todo tipo de discursos, entre ellos el publicitario y comercial. *El simbolismo mitológico en la publicidad* conecta los estudios sobre *los dioses* y la visión mitológica anteriormente presentada con el paisaje actual de la publicidad, mostrándonos cómo los discursos comerciales de marca urden su trama en esa heredada estructura psico-mitológica del ser humano. De esta forma nos centramos en *la marca como vehículo trascendente*, demostrando su capacidad intangible, simbólica e ideológica, que bañada en la espectacularidad de la técnica audiovisual es capaz de convertirse en poderoso reproductor mitológico moderno. Finalmente, ejemplificaremos esta presencia de las diosas en el discurso publicitario con el análisis del spot "Descubre la diosa que hay en ti" de Venus de Gillette (2011).

2. EL RETORNO DE LOS DIOSES

Ante la falta de riqueza espiritual de la Europa actual –para muchos encorsetada en la tradición y el dogma, e inoperante comunicativamente hablando (Duch, 2012: 21)–, se está experimentando la influencia de la espiritualidad oriental, así como el resurgimiento de tradiciones indigenistas o del norte de la Vieja Europa: Cienciología, meditación trascendental, ejercitación armónica del cuerpo, yoga, *reiki*, parapsicología humanista, esotérica de antiguas religiones, gurúes, técnicas y terapias que recurren al poder del cosmos, teorías metafísicas y paranormales, visiones místicas, ocultismo, divinización de la ciencia y la razón (Trías, 1999: 43), espiritualidad atea (Compte, 2006; Botton, 2012), ecologismo, tecnologías del yo (Foucault, 1990), autoayuda y crecimiento personal (Illouz, 2007) y un largo etcétera. A toda esta religiosidad a la carta se suma la *New Age* –Nueva Era– como un concepto resumen de la nueva espiritualidad contemporánea que presenta una era –la de Acuario– de paz, felicidad y armonía. Todo un complejo paraíso narcisista de ensimismamiento que menciona un renacimiento espiritual, enuncia una escatología milenarista y posee una dimensión ecológica la cual, desde una antropología holística, defiende el panteísmo y el despertar del *poder-interior* para alcanzar la iluminación en cada ser humano.

No parece, por tanto, cumplirse el pronóstico de la Ilustración, según el cual el proceso de Modernidad configuraría un modelo de sociedades en las que las religiones serían –a lo sumo– residuos de un mundo precientífico y premoderno, “poniéndose en marcha el llamado *desencantamiento del mundo*, en expresión de Max Weber, una vez la razón y los medios técnicos han sustituido a la magia como instrumento de dominio sobre el mundo” (León, 2001: 63). Por el contrario, más bien, asistimos no solo a la pervivencia de lo religioso, sino a la producción de formas modernas de religión y sacralidad. Se sigue en esta línea la tesis del sociólogo francés Emile Durkheim según la cual la religión está llamada a transformarse más que a desaparecer. Presenciamos el resurgimiento de una nueva hambre de lo sagrado:

Se crean nuevos ídolos a nivel individual y social. También el hombre moderno tiene necesidad de mitos, aunque los adquiera en versión actualizada. También se revela incapaz de vivir sin dioses. Lo que parecía destinado a desaparecer en el transcurso de pocos decenios, lo que, como mucho, parecía destinado a subsistir dentro de sociedades retrasadas y poco técnicas, se demuestra tenaz... (Alessi, 2004: 27).

¿Dónde quedan, entonces, las versiones más extremas sobre la tesis de que la secularización sería el siguiente paso de la sociedad moderna e industrial que acabaría con el mito, lo mágico, espiritual y religioso? Estas parecen demostrarse empíricamente derrotadas. El sociólogo Joan Estruch es contundente al titular el capítulo 11 del libro *Formas modernas de religión*, como el “El mito de la secularización” (Salazar *et al.*, 1994: 266-280). El punzante título parece un pensamiento en contra del sentido común –o de la moda europea– que nos dice que nuestra sociedad está cada vez más secularizada, y sin rodeos asegura que no es así. La conclusión de Estruch es que “todo desencantamiento del mundo supone e implica a la vez la emergencia de nuevas formas de reencantamiento. [...] Que la nuestra es una época de crisis religiosa: pero crisis en el sentido de que está produciéndose una metamorfosis de la religión, y no en el sentido de su abolición” (Salazar *et al.*, 1994: 278-279). De esta forma, como dice el sociólogo estadounidense Peter L. Berger (1999), la crisis religiosa se caracteriza más que por la *secularización*, por el *pluralismo* de nuevas formas espirituales.

El lugar central de la religión institucional y tradicional en la premodernidad dista mucho del actual, no cabe duda; por eso los investigadores y sociólogos proponen que “tal vez lo que está ocurriendo tenga más que ver con la desinstitucionalización que con lo que entendemos como secularización” (Bericat, 2008: 285), lo que nos llevaría a un postulado del tipo: “creer sin pertenecer institucionalmente”.

Por concretar la idea en palabras de José Luis Aranguren: “parece indudable, en suma, que asistamos al retroceso de las *iglesias* y al avance de las *religiones*” (Salazar *et al.*, 1994: 21). Otros autores, como Heelas y Woodhead, matizarían esta última frase diciendo, como afirman en el título de su libro *The Spiritual Revolution: Why Religion is Giving Way to Spirituality* (2005), que “la religión está dando paso a la espiritualidad”. Entendemos la secularización como un proceso en el que lo religioso no se abole, sino que se transforma y pluraliza.

Rebrotan así formas culturales, míticas y religiosas diferentes de las tradicionales –flexibles, sin doctrina–, pero que también buscan satisfacer las pulsiones trascendentes y problemáticas cotidianas del ser humano. Por supuesto, la publicidad recogerá lo que flota en el espíritu del tiempo y lo usará en su comunicación y para su beneficio.

Gilles Lipovetsky, sociólogo y filósofo francés, relacionando esta idea con la reflexión sobre la oferta consumista, dirá que “lo que regresa al universo actual bajo una fachada de psicologismo triunfante no es ni más ni menos que el pensamiento mágico” (Lipovetsky, 2007: 337). La sacralización de la felicidad en la tierra y la religión laica del progreso reconfiguran el consumo en un nuevo modelo que atiende a valores post-materialistas. Los dioses han vuelto, y no sólo en masculino.

3. EL DESPERTAR DE LAS DIVINIDADES FEMENINAS

González Requena, trayendo a colación citas del propio texto de Nietzsche en *Así habló Zaratustra* (1885), postula que en el mismo momento en el que el filósofo alemán declaraba la muerte del Dios –patriarcal– emergía una diosa. En la obra de Nietzsche, si bien no aparece la palabra diosa, sí lo hace la figura de Gea, la diosa Tierra, afirmando González que si “abunda la burla y la sorna hacia el dios caído, no por ello desaparece [...] la más encendida prosa religiosa, nada sarcástica sino emotivamente apasionada, hacia esa diosa que ahí emerge”; quien será digna de alabanza, a quien debamos amor y en quien encontramos la felicidad.

Entendemos así que la anunciada muerte de Dios ni mucho menos constituye el punto final a la historia de los dioses sino que, más bien, se reinicia el culto a otras divinidades –o se sacraliza lo que hasta ahora sólo era considerado secular–. Dentro de este retorno de los dioses, nos encontramos con el despertar de las divinidades femeninas.

Hasta el presente se han descubierto cerca de mil imágenes –entre esculturas *Venus*, relieves y grabados– con forma femenina, pertenecientes al Paleolítico (20.000 a.C.) y posterior Neolítico. Existen muestras claras de que el culto a la diosa era un fenómeno muy extendido entre las culturas ancestrales, cuando en su cosmovisión lo humano era considerado como un todo orgánico fundido con la naturaleza. No resulta extraño que los primeros pueblos, quienes dependían de la tierra para satisfacer sus necesidades de alimento, cosechas, protección, etc., identificasen a la naturaleza y sus ciclos con una especie de Diosa Madre: “la fertilidad de la tierra y la fecundidad de la mujer se solidarizan; en consecuencia, las mujeres se convierten en responsables de la abundancia de las cosechas, porque ellas conocen los misterios de la creación” (Eliade, 1999: 69). Así, de forma especial las figurillas “*Venus*” fueron descritas como “imágenes arquetípicas de la feminidad y sus funciones”, postulándose como posible “prueba de la antigua y extendida creencia en una diosa madre universal” (Husain, 1997: 10).

Diosa Madre (Paleolítico y Neolítico), Inanna-Ishtar (Mesopotamia), Isis (Egipto), Tiamat (Babilonia), Gea-Gaia, Hera, Ártemis, Atenea, Afrodita, Deméter y Perséfone (Grecia –y sus equivalencias romanas–), Al-lat, Uzza y Manah (Arabia), Deví (Hinduismo), Danu (Celta), Freyja (Germánica), Coatlicue (Azteca), Pacha Mama (Inca), Pele (Polinesia), etcétera, sirvan como ejemplos de la presencia y universalidad de las deidades femeninas en los panteones del pasado previos al establecimiento de una concepción monoteísta y patriarcal de la divinidad.

A partir de la mitología babilónica (2.000 a.C.) la diosa comenzó a asociarse exclusivamente con la naturaleza como fuerza caótica que debía ser subyugada. El mito de la diosa, aunque sometido, nunca ha desaparecido sino que ha continuado existiendo

de forma oculta desde el Paleolítico hasta –usando un ejemplo culturalmente cercano– las representaciones contemporáneas de la Virgen María –que se reviste de las antiguas imágenes de la diosa–, escondido bajo imágenes diferentes (Baring y Cashford, 2005: 13).

Desde finales del siglo XIX la diosa se ha liberado y ha vuelto a recuperar parte de su presencia. De la mano de la ecología, de los movimientos feministas y de la visión holística del universo, el arquetipo femenino emerge con fuerza en la actualidad; el mito antiguo se reviste de ropajes modernos y desfila ante nosotros a través de, como veremos, los discursos publicitarios.

Esta reflexión en torno al despertar de las divinidades femeninas encuentra su sustento en la existencia de una corriente antropológica que señala que durante la fase final de la Edad de Piedra y toda la Edad de Bronce, no fue un Dios, sino una Gran Diosa, la que reinó en la religión europea –tuvo un apoyo entusiástico a partir de la segunda mitad del siglo XX por investigadoras, artistas y ecologistas feministas–.

Nos detenemos en algunos nombres de estudiosos que, de una u otra forma, han tenido que ver en este renacimiento de la diosa; lo hacemos con el objetivo de acoger una visión histórica sobre el asunto y entender así los movimientos y expresiones audiovisuales actuales:

J. J. Bachofen (*El Matriarcado*, 1861) sugirió que la existencia de divinidades femeninas es prueba de que las mujeres dominaron la sociedad en algún momento de la historia porque, a su juicio, la tradición mítica refleja con fidelidad la realidad social y sus leyes. No obstante, su aventurada hipótesis acerca del matriarcado ha sido criticada y existe controversia sobre si acaso la primacía de diosas está relacionada o no con el supuesto matriarcado social.

Margaret Murray (*The Witch-Cult in Western Europe*, 1921), quien creyó en una religión pagana organizada y femenina desde el Paleolítico y cuyas ideas influenciaron notablemente en cultos neopaganos en torno a la Wicca (se pone en duda su interpretación por tendenciosa).

Marija Gimbutas (*The Goddesses and Gods of Old Europe*, 1974 y *The Language of the Goddess*, 1989), famosa arqueóloga lituano-estadounidense reconocida por sus descubrimientos en torno a las Edades de Piedra y de Bronce, está indisolublemente relacionada con el estudio de la diosa prehistórica. Gimbutas identificó la diversa y compleja estructura de representaciones de figuras femeninas en el Paleolítico y el Neolítico como una representación única y universal de la Diosa Madre, pero también manifestando la existencia de un surtido de deidades femeninas. Intentó sentar las bases para que la arqueología pudiese establecer la existencia de una religión universal fundada en el culto de la Diosa Madre. El objetivo de su investigación se centró en el análisis del significado de los símbolos, signos e imágenes de divinidades en la Vieja Europa. Sus escritos también han influenciado en el conjunto de movimientos espirituales modernos

inspirados en diversas formas de religiosidad politeísta anteriores al cristianismo y emparejadas con la ecología moderna y el neopaganismo.

En la actualidad, podemos encontrarnos con numerosas manifestaciones de este despertar mitológico femenino. Citaremos someramente tres líneas de estudio contemporáneas:

El *Movimiento de la diosa* (también llamado *Espiritualidad de la Diosa*) es entendido como una tendencia espiritual que nace en los años setenta a partir de la *Segunda ola del feminismo* (o *Movimiento de liberación femenina*) que se desarrolló especialmente en Occidente. Dicho movimiento empodera a la mujer a través de una divinidad femenina y las características de su sexo: la conexión con los ciclos y ritmos, y la capacidad de crear vida.

Por su parte, la *Teología* (Goldenberg, 1979) adquiere relevancia como neologismo que reflexiona sobre la divinidad femenina en términos feministas.

Finalmente nos encontramos con el *Neopaganismo*, definido como un conjunto de movimientos espirituales modernos inspirados en diversas formas de religiosidad politeísta pre-cristiana, a menudo emparejado con una interpretación religiosa de la ecología moderna –que no deja de tener relación con el concepto de Nueva Era–. Este movimiento se divide tradicionalmente en cuatro grandes esferas: la Wicca y tradiciones derivadas, los sincretismos, la brujería tradicional y, finalmente, diversos tipos de reconstruccionismo neopagano.

El renacimiento de la Diosa también sirve en la actualidad como lugar desde el que muchas mujeres construyen un nuevo culto y espiritualidad. Simbólicamente, la recuperación de la Diosa viene a ocupar un lugar importante no sólo en el feminismo contemporáneo sino en las formas publicitarias, que beben del discurso social y al mismo tiempo lo vehiculan, reproduciéndolo y perpetuando dicho movimiento. ¿Cómo van a ser las marcas ajenas a este retorno y despertar mitológico femenino? Si lo sagrado no es una etapa en la historia de la consciencia, sino un elemento de la estructura de la consciencia (Baring y Cashford, 2005: 26), y si “ciertos aspectos y funciones del pensamiento mítico son constitutivos del ser humano” (Eliade, 2000: 156), ¿cómo puede la publicidad apropiarse y usar este molde de los sujetos, *target* y consumidores?

4. EL SIMBOLISMO MITOLÓGICO EN LA PUBLICIDAD

La mitología de la publicidad es una dimensión estudiada como discurso alegórico, que bajo vibrantes formas expresivas encierra un mensaje cifrado, una enseñanza sobre el ser humano y sobre lo que le trasciende, pues los mitos “explican el mundo, justifican los hábitos y los ritos, ofrecen las causas de las pautas de comportamiento y relatan por qué las cosas son de un modo determinado (tienen) valor etiológico y paradigmático” (León,

1998: 66). Recordemos en este sentido que el semiólogo Roland Barthes, en su célebre *Mitologías* (1957), se ocupa del anuncio publicitario como mito moderno, tratando de reconstruir el imaginario que construye la publicidad en la mente de los receptores.

Matilde Navarro ve en el mitoanálisis fundado por Gilbert Durand una herramienta útil para comprender las estrategias publicitarias más eficaces de nuestra época. Se trata de dar cuenta del núcleo simbólico del mensaje publicitario, “la umbérrica imbricación entre el discurso mítico y el discurso publicitario, o lo que es lo mismo, el empleo de la materia mítica como constructo esencial y felicismo del texto publicitario” (Navarro, 2006: 56). La publicidad es un discurso hegemónico en las sociedades que viene a sustituir “a los mitos, ideologías y creencias de antaño y desemboca en la emergencia de una mitología contemporánea en la que el culto a los objetos (al fetiche de las mercancías) se transforma en sentido (y en querer ser, y en poder, y en hacer)” (Lomas, 1996: 36-37). De esta forma, el mito se vehicula a través de la publicidad y urde su trama en el mensaje de las marcas, lo que significa

una recurrencia a la propia esencia del ser humano, receptor publicitario, dado que el mito es un relato, un patrón narrativo, que pretende dar significado y sentido a nuestra existencia. Por lo tanto, la construcción del manifiesto publicitario a partir y a través de la materia mítica supone crearlo mediante una faceta esencial del ser, una necesidad inherente a la persona,

pues lejos de ser un cuento inútil, el mito es, tal y como dice Malinowski, “un ingrediente vital de la civilización humana” (Navarro, 2006: 55).

En palabras de Eguizábal, la mitificación de objetos, rituales e individuos gracias a los medios de comunicación de masas está a la orden del día:

Para poder proceder al mitoanálisis, no hace falta, pues, ni abrir un libro polvoriento ni visitar un museo antropológico. Basta ahora mismo con encender la televisión, salir a pasear a la calle o recorrer los pasillos de unos grandes almacenes. Allí están, perfectamente alineados, los mitos de nuestra época, los pequeños diossecillos, las nuevas ceremonias, según los cuales ordenamos nuestra vida, enfocamos nuestro comportamiento y damos sentido a nuestra existencia (Eguizábal, 2012: 95).

Al final los mitos, como la religión, tratan de ordenar ese caos en cosmos, pues su funcionalidad es básicamente la de explicar acontecimientos que se escapan al control humano y proporcionar pautas de comportamiento: “el mito se yergue, si esencial al ser humano, basal para la sociedad, en la que surge y se desarrolla el discurso publicitario” (Navarro, 2006: 62).

El texto publicitario posee una dimensión (re)creadora de la realidad que nutre los horizontes individuales y sociales acotando el caos y otorgando sentido a través de su propia estructura narrativa. La marca y la publicidad recogen la dimensión imaginaria y simbólica del mito.

5. LA MARCA COMO VEHÍCULO TRASCENDENTE

Hoy en día existen, no cabe duda, mitologías camufladas, ritualismos encubiertos, exaltaciones y sacralizaciones (Mardones, 2000: 91). Una reedición del mito, por supuesto vestido e iluminado con la espectacularidad técnica y entregado a los objetivos del marketing. No cabe duda, pues, de que en publicidad hay un “redescubrimiento del mito como fuente de fuerza contemporánea” (Auerbach, 1982: 12) y un aprovechamiento del mismo. El mito resulta útil para la propagación del consumo, de forma que la publicidad utilizará dicho molde mitológico, que en muchos casos el sujeto consumidor ni siquiera reconoce conscientemente, para sus fines comerciales, posicionamiento de marca, atribución, investidura y asociación de valores, y un largo etcétera persuasivo. Antonio Caro, en su artículo *La marca como mito* (1998) argumenta con solidez estas ideas a partir de la siguiente hipótesis contrastada:

Las marcas comerciales constituyen en la actualidad el vehículo que introduce en pleno corazón de nuestras más habituales actividades de consumo la presencia del mito y, por consiguiente, del componente mágico generalmente asociado con las sociedades primitivas; aunque se trate de una versión degradada y en cierta medida menesterosa del mito clásico.

Así, la publicidad ni mentirá ni dirá la verdad, *tan sólo* enunciará metafórica y simbólicamente. Recubriendo al producto material de un lenguaje suprematista de lo sublime, haciendo que la realidad se parezca a su propia aspiración, la publicidad será vehículo de trascendencia y reproductor simbólico (Gil *et al.*, 2014). Ya lo atisbaba Karl Marx en *El Capital* (1867) cuando decía: “a primera vista, una mercancía parece ser una cosa trivial, de comprensión inmediata. Su análisis demuestra que es un objeto endemoniado, rico en sutilezas metafísicas y reticencias teológicas”.

Para Marc Gobé, director general y jefe creativo de una de las diez firmas más importantes del mundo dedicadas al *branding*, los consumidores del nuevo milenio valoran aquellas que respetan su entorno espiritual y físico (Gobé, 2005: 238). En la página 29 de su citado libro, Gobé sintetiza y propone –entendiendo los límites de dicha clasificación– algunos conceptos como: *filosofía, conciencia, era de las marcas, unidad, optimismo, psicología, experiencia multisensorial, sentido de comunidad, cultura global,*

adoctrinamiento tecnológico o misticismo. Estamos frente a un “modelo de consumo psicoespiritual” (Lipovetsky, 2007: 334) que reconfigura la mitología de la felicidad individualista en el núcleo de la sociedad del hiperconsumo: “lo decisivo, en fin, no es el artículo sino la cosmología de la marca” (Verdú, 2003: 127). Naomi Klein aplica esta idea en su conocidísimo libro NO LOGO al decir:

las marcas son vendedoras de significado, no de artículos de consumo [...]. En el nuevo modelo, el producto siempre es secundario respecto al producto real, que es la marca, y la venta de la marca integra un nuevo componente que solo se puede denominar espiritual (2007: 55).

La publicidad no es ya un mero instrumento del capitalismo, es un vehículo de trascendencia, “medio portador de un metamensaje” dotando al producto físico de alma –*animismo mercadológico o comercial* (León, 2001: 59)–, y consiguiendo que esa *trascendencia* nos haga sentir superiores, capaces, aptos.

Por supuesto, este universo simbólico exige ser leído de manera activa y crítica. Como decía Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (1985): “La civilización democrática se salvará únicamente si se hace del lenguaje de la imagen una provocación a la reflexión crítica, no una invitación a la hipnosis”.

Veamos, por tanto, el apoyo y verificación de toda esta reflexión en el análisis de un determinado texto audiovisual: el caso de estudio de Venus.

6. CASE STUDY: LA ENCARNACIÓN DE VENUS, “DESCUBRE LA DIOSA QUE HAY EN TI” (GILLETTE)

George Lewi, mitólogo y experto en marcas, afirma algo que a estas alturas de la investigación nos resulta nítido: “los consumidores de hoy tienen tanta necesidad de creer en sus marcas como los griegos en sus mitos” (Salmon, 2007: 61). Veámoslo a través de la siguiente metodología de análisis. Ésta es el resultado de la integración de dos metodologías distintas, adaptadas a las necesidades y objetivos de nuestra investigación. En primer lugar se ha valorado la propuesta de Barthes, siguiendo el modelo aplicado por Ramón Ignacio Correa en *La imagen que se esconde: una alternativa crítica a la lectura de los textos publicitarios* (1997: 76). Nos interesa de él la distinción de tres mensajes diferentes: el mensaje lingüístico, el mensaje icónico literal (denotado) y el mensaje simbólico (connotado), siendo de especial importancia este último, pues responde a una decodificación a nivel connotativo que detenta la responsabilidad de la eficacia del anuncio. Es relevante por, como hemos argumentado en el punto anterior, la naturaleza simbólica de la publicidad actual. Mediante el lenguaje connotado la publicidad

introduce el sueño en la humanidad de los consumidores. En segundo lugar, seguiremos –con más detalle que a Barthes– el modelo analítico propuesto por Isidro Moreno en *Narrativa Audiovisual Publicitaria* (2003: 177). El importante esfuerzo que realiza el autor para sintetizar un modelo de análisis es la columna vertebral de la metodología que se expone a continuación, pues se centra concretamente en el spot publicitario. En la selección y combinación de diversos aspectos de estos modelos y apuntes hemos creado nuestra propuesta metodológica de análisis.

6.1. INTRODUCCIÓN

6.1.1. *Ficha técnica*

Título: *Descubre la Diosa que hay en ti.*

Anunciante: Venus, Gillette, Procter&Gamble.

Fecha emisión: 2011.

Medios: Televisión, prensa e internet.

Producto: Maquinilla de depilación.

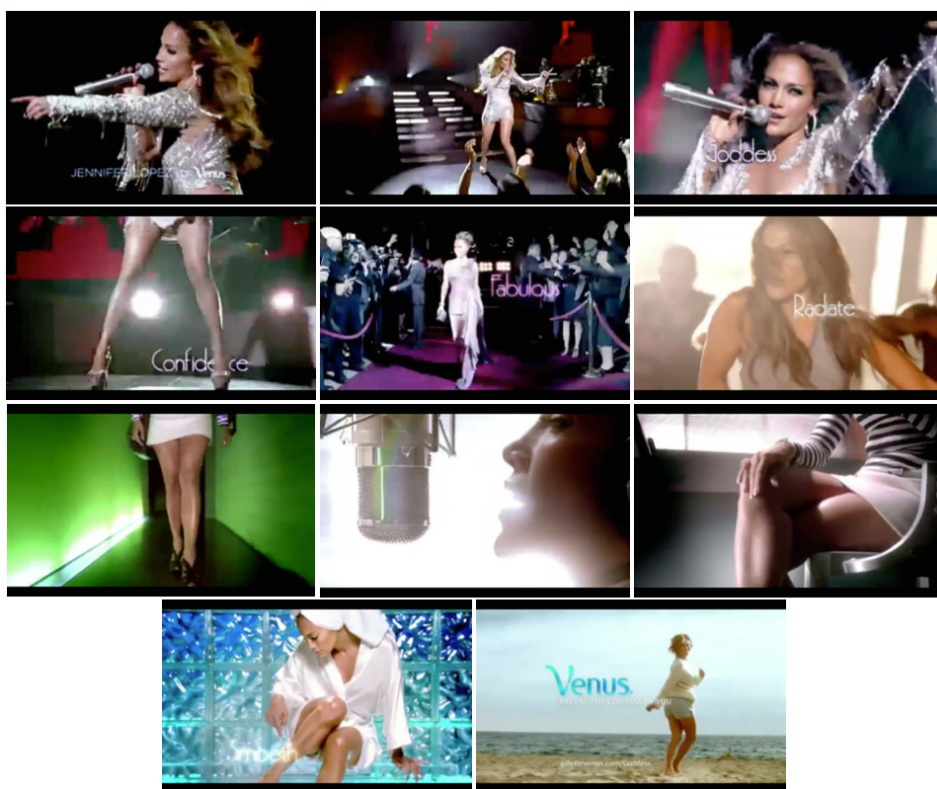
Duración: 30 segundos, versión 20 segundos en España.

Agencia: BBDO New York.

6.1.2. *Descripción (sinopsis)*

El spot se abre con Jennifer López en el escenario de un concierto, iluminada y brillante, llena de fuerza y cantando entre focos, luces, pelo al viento, movimientos, coreografía y gritos de fans. Seguidamente, la escena pasa a un plano de Jennifer López saliendo de una limusina, sonriente, caminando sobre una alfombra roja, protegida por guardaespaldas y deslumbrada por los flashes de los fotógrafos que salen de entre otra multitud de fans que estiran sus brazos para tocarla mientras la cantante avanza. En la siguiente escena Jennifer aparece en una sala de baile bañada por la luz del sol que entra por las ventanas y ensayando movimientos coreográficos seguida por cuatro bailarines. Con paso firme y marcado recorre un pasillo verde hasta un estudio de grabación, de nuevo bañada por la luz, mostrando sus piernas y gozándose de ellas. Tras esto, aparece en una sala de baño, vistiendo un albornoz de seda blanco y una toalla en el pelo como si hubiese salido de la ducha o bañera, mientras desliza el producto anunciado por sus piernas. Finalmente, Jennifer aparece en una playa, corriendo y jugando con dos niños, para cerrar el spot sola en el plano y con el mar como horizonte, mientras se imprime en la pantalla el *packshot* con la marca y el slogan: "Reveal the Goddess in you" (Descubre la Diosa que hay en ti).

6.1.3. El spot en imágenes



6.1.4. Estrategia creativa

El eje de la campaña gira en torno a la idea de la Diosa que toda mujer posee en su interior y que debe ser descubierta y mostrada para maravilla del mundo que rodea a la mujer Venus.

El concepto creativo se basa en la espectacularidad de las escenas, las cuales son guiadas por la protagonista Jennifer López, quien viene a representar la divinidad femenina que toda mujer puede alcanzar.

El objetivo es reforzar la imagen de marca creando un universo luminoso y brillante accesible para toda mujer, quien tiene el poder de sacar a la Diosa que lleva dentro mediante unas piernas radiantes, gracias a Venus de Gillette.

6.1.5. *Tipo de relato publicitario*

El spot no es denotativo o referencial, aunque en un momento determinado aparezca el producto anunciado. Ni siquiera es un relato connotativo o retórico-connotativo que resalte indirecta o retóricamente los atributos del producto a-nunciado, pues no se habla de las ventajas del producto sino que se construye toda una vida que es lo que, en realidad, se nos propone comprar. Estamos frente a un spot de relato simbólico que e-nuncia un mundo posible para quien se adscriba a Venus.

6.1.6. *Tipo de género publicitario*

El spot es una yuxtaposición vertiginosa de imágenes (estética videoclip musical, en sintonía con la protagonista) que genera velocidad y decisión con cortes directos de plano, así como epatar al consumidor por las situaciones que vive la protagonista. El préstamo mitológico es evidente, pero a pesar de que muestra un trozo de vida de una estrella musical, también busca la identificación del consumidor, al menos en un nivel aspiracional. No deja de ser testimonial, pues una persona famosa avala y prescribe el producto que se le ve usar.

6.2. ESTRUCTURA Y RECURSOS NARRATIVOS

6.2.1. *Personaje y valores*

Jennifer López, protagonista indiscutible del spot, fue elegida en 2011 como la imagen de Gillette Venus, marca que se fijó en las piernas de la multifacética artista – icono musical, actriz, diseñadora, productora y madre– para elegirla como la diosa y embajadora mundial. Según unas declaraciones de la cantante: “la marca busca asegurar a la mujer llamando a la *diosa* en cada una de nosotras. Cada mujer es una diosa en sí al dejar nuestra belleza femenina deslumbrar. Venus me ayuda a mantener mis piernas bellas, dándome seguridad para sentirme como una diosa”. Jennifer viene a encarnar a la diosa Venus, pero al mismo tiempo a servir como ejemplo para el resto de las mujeres pues el mito es real y, según el discurso publicitario, está en cada una de ellas. La encarnación de la diosa no se limita al *Star system* que representa Jennifer, sino que es propuesto para toda mujer.

Los pasos firmes, fuertes, rítmicos y hacia adelante de la protagonista representan seguridad, feminidad y confianza en sí misma; valores que no sólo la marca presenta a través del spot, sino de la fundación creada a propósito de la campaña: Venus Goddess Fund for Education, con el objetivo de fortalecer y dar poder a las mujeres a través de la educación.

6.2.2. Tiempo, espacio y acciones

El spot se desarrolla –y quiere situarnos– en el presente. Como la mayoría de relatos publicitarios, es elíptico en extremo y condensa en treinta segundos diferentes acciones en diferentes espacios. En cuanto a éstos, cabe destacar la escenografía del espectáculo musical contemporáneo que con las luces, movimientos de cámara, el brillante vestuario, el viento en el pelo, el público y el ambiente en general crea un aura que diviniza a la protagonista. Tras las primeras escenas, los planos pasan a la ciudad o a sus ensayos o grabaciones, hasta el momento del baño, justificándose así ante la parte racional de la psique, asociando al icono musical también con la realidad diaria de lo urbano, aunque sin dejar de vincularla con el lujo, la exaltación, la luminosidad y lo sublime. Esta Venus refleja lo divino en su aspecto cotidiano. No es un spot informativo sino sugestivo que utiliza todos los efectos de espectáculo posibles, presentando *la realidad* tratada de forma tan onírica y extraordinaria que viene a ser *la otra cara de la vida* –la cara feliz–, como la sublimación de los mundos míticos ideales. Así el producto y la marca son sumergidos en un baño mágico comunicacional –de retórica audiovisual y edición– cuyo discurso y puesta en escena nos muestra ese paso del aspecto material al aspecto inmaterial, entendiendo por inmaterial los aspectos relacionados con el imaginario o profundo simbolismo evocado. No por casualidad el spot cierra en una escena en la playa con dos niños y el océano de fondo: las formas de Afrodita o Venus, nacidas de la suave espuma marina,

con frecuencia las encontramos en el mar o junto a las aguas, pues no en vano el mito venusino surge del abismo oceánico. El mar, origen de la vida, símbolo de la fuerza abismal de la pasión, de la fuerza incontenible de los misteriosos instintos de las profundidades (León, 2001: 88).



Planos finales del spot.



Alexandre Cabanel,
"The Birth of Venus" (1863).

En cuanto a las acciones, además de las ya comentadas relacionadas con la vida de una estrella, cabe destacar la de la depilación, que viene a ser el ritual que te ilumina y habilita para descubrir la diosa que hay en ti. El acceso al universo propuesto pasa por la compra y acción del producto sobre tu cuerpo: "el mercado y la religión del consumo son la manifestación idolátrica de esta religiosidad profana" (Mardones, 2000: 112). El culto al cuerpo ha tomado el relevo del alma como "instancia mítica" y "signo de resacralización" que "sucede y hereda su función ideológica" (Baudrillard, 2012: 165); el cuerpo como soporte del mito, religión cutánea y metamorfosis de lo divino encarnado.

6.3. SUSTANCIAS EXPRESIVAS (DISCURSO AUDIOVISUAL)

6.3.1. *Decodificación visual*

Tan sólo destacamos en este punto el uso de la luz como motor del spot, resaltando y dotando de un halo especial a la protagonista. En definitiva, tanto la estructura como las sustancias expresivas del spot vienen a centralizar sus esfuerzos en destacar la corporeidad femenina en su esplendor, hasta que tome la categoría de mito. Es un anuncio dirigido a mujeres pero también objeto de la mirada del hombre.

6.3.2. *Decodificación sonora y musical*

Dice el spot en su versión original: "Every woman has an inner Goddess. A feeling of confidence and strength, an inner sparkle, and an outer fabulous. You have the power to captivate and radiate. Goddess is when you put your best foot forward, followed by your most beautiful leg. Your smooth, sexy Venus leg. So with Venus, let's get your Goddess showing. Venus, reveal the Goddess in you".

Traducción: "Cada mujer tiene una Diosa interior. Un sentimiento de confianza y fuerza, una chispa interior, y una apariencia fabulosa. Tú tienes el poder para cautivar e irradiar. Diosa es cuando pones tu mejor pie adelante, seguido por tu más hermosa pierna. Tu suave y sexy pierna. Así que con Venus, muestra tu Diosa. Venus, revela la Diosa en ti".

Por su parte, la letra de la canción –que también incluye un videoclip– dice así:

*She's got it
Yeah, baby, she's got it
I'm your Venus, I'm your fire
At your desire
Well, I'm your Venus, I'm your fire
At your desire
Her weapons were her crystal eyes
Making every man mad
Black as the dark night she was
Got what no one else had
Wah!*

*She's got it
Yeah, baby, she's got itx4*

Destacamos el uso de "Yo", centro del spot y del mensaje que se quiere posicionar en la espectadora: "la diosa está en tu interior, en ti, en el yo". También es relevante la expresión "Making every man mad" que viene a representar no sólo una personalidad autónoma y el vértigo de la belleza como Venus, sino sometedora del hombre como el mito de la diosa cazadora Artemisa.

6.4. MENSAJE WEB: ANCLAJE IDEOLÓGICO

El mensaje que se puede leer en su página web¹ no deja lugar a dudas:

*"CELEBRA LA DIOSA QUE HAY EN TI CON LAS MAQUINILLAS VENUS
¿Crees que la afición femenina por una piel suave y sin vello es una moda nueva?
Te equivocas. Además, las mujeres no se depilan sólo para estar guapas sino también
para sentirse bien. De hecho, un estudio reciente indica que la mayoría de las mujeres
relaciona el depilación con presumir de feminidad. Venus las comprende.*

¹ Véase <http://www.gillettevenus.es/es_ES/about_venus/index.jsp>, consultado el 12 de diciembre de 2014.

Venus cree que hay una diosa en cada mujer. Qué tipo de diosa seas es cosa tuya pero Venus puede ayudarte a descubrirla. Tu diosa interior no tiene que ver con lo que llevas puesto ni con tu imagen. Lo importante es lo que sientes, cómo actúas, tu forma de pensar. Conseguir una autoestima que te permita ir hacia delante y empezar siempre con buen pie.

¿Qué tiene que ver una marca de maquinillas con tu diosa interior? Muy fácil. Venus sabe lo que hace falta para darte un depilación perfecto y la autoestima que viene con él. Maquinillas desechables. Recargables. Recortador del bikini. Gel de depilación Satin Care e hidratantes. Una gama fantástica que transporta a tu piel al nivel de diosa.

[...]

UNA MAQUINILLA VENUS PARA CADA MUJER

Venus está convencida en que cada mujer tiene una diosa en su interior. Y debe de ser mutuo porque cuarenta millones de mujeres en todo el mundo confían en las maquinillas Venus. ¡Es la mayor marca de depilación femenino del mundo! Elija la maquinilla que elija, una mujer puede estar segura de que le proporcionará la piel suave y bonita que todas las mujeres quieren. Esa piel que la ayuda a conseguir una imagen de diosa por fuera y la misma sensación por dentro. Y eso se lo merecen todas las mujeres. Para más datos sobre productos dignos de diosas, infórmate...".

¿Puede ser la marca más clara en su referencia al mito y a su contenido ideológico? Asistimos a la enunciación publicitaria que propone la encarnación de las diosas del Olimpo en la mujer actual.

6.5. INTERPRETACIÓN IDEOLÓGICA: EL MITO QUIERE HACERSE REALIDAD

El slogan "Descubre la diosa que hay en ti" condensa la fuerza ideológica de la campaña, anclando totalmente el texto audiovisual como un discurso que vuelve a poner sobre el tapete del hoy a las Diosas. El mito de Venus representado en el spot analizado satisface los deseos secretos de la mujer posmoderna que, aún reconociendo su limitación humana, sueña con ser como una diosa, trascender los límites de su propia condición (Shinadoa Bolen, 2010). En realidad, la referencia a la diosa romana Venus es una excusa para hablar de lo que realmente le importa a la marca y que refleja en su mensaje: "la diosa que hay en ti". El centro es el yo corporal, lugar de encuentro con lo que puedes llegar a ser, como mediador entre lo corporal y lo espiritual. El "yo" se convierte en divinidad, una deidad que no está en los cielos sino que puede ser reconocida en una misma: "todo va encaminado a potenciar y expandir mis capacidades congeladas,

desconocidas, bloqueadas o poco desarrolladas" (Mardones, 2000: 105). Esto nos recuerda a una de las reclamaciones de la anteriormente citada tradición derivada de la Wicca: el Reclaiming. Dicen en su Web que su objetivo es dar poder a la mujer: "reclamamos nuestro derecho de nacimiento de poder conectar con la Energía Universal como Divinidad nosotros mismos y sin intermediarios. Apreciamos la conexión de cada individuo con lo Divino"². En realidad, se afirma algo que apela a la totalidad del ser, mucho más allá de la epidermis, de manera que el producto pasa a ser secundario frente a la propuesta divina que el *target* femenino escucha y, por supuesto, quiere vivir.

Finalmente, una propuesta del yo convertido en diosa, en la posibilidad de autoiluminarse –¡aunque sea a partir de una maquinilla de depilación!–. Este concepto coincide con la iniciativa *New Age*, concepto resumen de la nueva espiritualidad contemporánea que reacciona ante las rígidas estructuras de los viejos dogmas y la vieja moral, que se aprovecha y nutre de las características posmodernas, la cuales lo convierten en un movimiento de vertiginosa viralidad.

La escritora y poeta Marilyn Fergusson a final del siglo XX en su famoso libro *La Conspiración de Acuario. Transformaciones personales y sociales en este fin de siglo*, escribe sobre este nuevo paradigma:

Concibe la humanidad enraizada en la naturaleza. Promueve la autonomía individual en el seno de una sociedad descentralizada. Nos considera administradores de todos nuestros recursos, internos y externos. No nos ve como víctimas ni como peones, no nos considera limitados por condiciones ni condicionamientos, sino herederos de las riquezas de la evolución; capaces de imaginación, de inventiva, y sujetos de experiencias que apenas si hemos llegado a entrever todavía. La naturaleza humana no es ni buena ni mala, sino abierta a un proceso continuo de transformación y de trascendencia. Lo único que necesita es descubrirse a sí misma (Ferguson, 1988: 31).

¿No es acaso esta la propuesta detrás de "Descubre la diosa que hay en ti" de Gillette? De acuerdo a la postura *New Age*, la figura de Dios como Persona *ahí fuera* desaparece de la escena religiosa y se reemplaza por el mito de la heroína *aquí dentro* –en el ser humano, en cada mujer–. En uno mismo reside un ser superior que espera ser activado, una potencia interior –la que se nos reta a descubrir en el spot–, una fuente sagrada que anima la búsqueda de los límites desconocidos. Es una forma de autotrascendencia y de culto a uno mismo pues el mito es interior y ofrece "una expansión de la conciencia más

² Véase <<http://www.reclaiming.org/> y <http://reclaimingspain.org/>>, consultado el 21 de diciembre de 2014.

allá de los límites aparentes, de una visión de la realidad que seduce y fascina" (Jiménez, 1996).

Margot Adler, en su ensayo fundamental sobre el neopaganismo *Drawing Down the Moon* (1979), describe las tres creencias esenciales de la nueva generación de adoradores de la diosa como politeísmo –los diferentes aspectos de la naturaleza emanan de la misma fuerza divina–, animismo –los vegetales y animales también poseen energía vital que nos une a ellos– y panteísmo –presencia de la diosa en la naturaleza y su deificación–. Deteniéndonos en este último, vemos cuánto se interrelaciona con la propuesta publicitaria de Venus:

El panteísmo llevó a una nueva forma de considerar el cuerpo de la mujer. En tanto retrato de la diosa, las mujeres son los receptáculos de lo divino y sus cuerpos merecen veneración. La percepción del cuerpo femenino como templo de la diosa era una antigua reivindicación y contribuyó en gran medida a elevar la autoestima de las mujeres. Se recuperó el empleo del cuerpo en el culto y se desarrollaron varios rituales (Husain, 1997: 151).

Concluyendo, lo divino posee un nuevo cuerpo. Lejos de un punto y final en la historia de los dioses, en la actualidad asistimos no solo a la pervivencia de lo religioso sino a la producción y reedición de formas actualizadas de sacralidad y mito, donde éste último actúa como fuente de fuerza contemporánea para el sujeto, de manera individual y social, consciente e inconscientemente. Desde tradiciones esotéricas hasta el neopaganismo o la *New Age*, el molde mitológico se demuestra tenaz y vivo. En este resurgir de los dioses destaca el despertar de las divinidades femeninas cuya materia mítica fundamenta el constructo esencial del texto publicitario. Los discursos comerciales urden su trama en la heredada estructura psico-mitológica del ser humano, transformando a la marca en un vehículo trascendente, el cual, bañado en la espectacularidad de la técnica audiovisual, se convierte en un poderoso reproductor mitológico y simbólico moderno. Verificamos así las reflexiones previas y entendemos que el mito quiere hacerse realidad en un paisaje contemporáneo el cual e-nuncia que las diosas han vuelto y ya no están en ningún Olimpo o Panteón, sino en el interior de cada mujer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALESSI, A. (2004). *Los caminos de lo sagrado*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- AUERBACH, N. (1982). *Woman and the Demon. The life of a victorian myth*. Cambridge: Harvard University Press.
- BARING, A. y CASHFORD, J. (2005). *El mito de la diosa*. Madrid: Ediciones Siruela.

- BAUDRILLARD, J. (2012). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI.
- BERGER, Peter L. (1999). *The Desecularization of the World: Resurgent Religion and World Politics*. Grand Rapids, MI: Ethics and Policy Center.
- BERICAT, E. (coord.) (2008). *El fenómeno religioso: presencia de la religión y de la religiosidad en las sociedades avanzadas*. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces.
- BINETTI, M. (2012). "En el nombre de la madre: hacia un paradigma pospatriarcal". *Revista de Filosofía* 37, 137-153.
- BORRÁS, V. (2007). "Las desigualdades en el consumo a través del género". *RES, Revista Española de Sociología* 8, 139-156.
- BOTTON, A. (2012). *Religión para ateos*. Barcelona: RBA Libros.
- CARO, A. (1998). "La marca como mito". En *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Túa Blesa (ed.), t. I, 683-689. Zaragoza: Asociación Española de Semiótica / Universidad de Zaragoza.
- COMPTE-SPONVILLE, A. (2006). *El alma del ateísmo: introducción a una espiritualidad sin Dios*. Barcelona: Paidós.
- CORREA, R. I. (1994). *La imagen que se esconde: una alternativa crítica a la lectura de textos publicitarios*. Huelva: Asociación de Industrias Químicas y Básicas de Huelva.
- DUCH, Lluís (2012). *Religión y comunicación*. Barcelona: Fragmenta.
- EGUIZÁBAL, R. (2012). "Neomitologías: la estrategia del mito". *REDMARKA UIMA - Universidad de A Coruña – CIECID V*, 9.V1, 91-129.
- ELIADE, M. (1999). *Historias de las creencias y las ideas religiosas. De la edad de piedra a los misterios de Eleusis*, (vol. I). Barcelona: Paidós.
- _____ (2000). *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós.
- FOUCAULT, M. (1990). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- GIL, S.; ERRANDO, J. A. y MARZAL, J. J. (2014). "Brands as new forms of religiosity : the case of the World of Red Bull". *Trípodos* 35, 57-74.
- GOBÉ, M. (2005). *Branding emocional*. Monterrey: Divine Egg.
- GOLDENBERG, N. (1979). *Changing of the Gods: Feminism & the End of Traditional Religions*. Boston: Beacon Press [96-99].
- HUSAIN, S. (1997). *La Diosa: creación, fertilidad y abundancia. Mitos y arquetipos femeninos*. Madrid: Editorial Debate.
- ILLOUZ, E. (2007). *Las intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Madrid: Katz.
- IRIARTE, A. (2000). "Mujer y Religión: la Meter en el umbral del III Milenio". *Studia Histórica. Historia Antigua* 18, 91-101.
- JIMÉNEZ, A. (1996). *Por los caminos de la increencia: la fe en diálogo*. Madrid: CCS.
- KLEIN, N. (2007). *No Logo*. Barcelona: Paidós.

- LAWRENCE, D. H. (1995). *Women in Love*. Harmondsworth: Penguin Classics.
- LEÓN, J. L. (1998). "Mitoanálisis e ideología de la publicidad". *Comunicación y Cultura* 3, 65-78.
- _____. (2001). *Mitoanálisis de la publicidad*. Barcelona: Ariel.
- LIPOVETSKY, G. (2007). *La felicidad paradójica*. Barcelona: Anagrama.
- LOMAS, C. (1996). *El espectáculo del deseo. Usos y formas de la persuasión publicitaria*. Barcelona: Octaedro.
- MARDONES, J. M. (2000). *Para comprender las nuevas formas de la religión*. Navarra: Verbo Divino.
- MARMORI, G. (1977). *Iconografía femenina y publicidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MORENO, I. (2003). *Narrativa audiovisual publicitaria*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- NAVARRO, M. E. (2006). "La publicidad televisiva: claves de análisis mítico". *Educación en el siglo XXI* 10, 55-64.
- SALAZAR, R. D.; GINER, S. y VELASCO, F. (1994). *Formas modernas de Religión*. Madrid: Alianza Universidad.
- SALMON, Ch. (2008). *Storytelling: la máquina de fabricar historias y formatear las mentes*. Barcelona: Península.
- SHINADOA BOLEN, J. (2010). *Las diosas de cada mujer. Una nueva psicología femenina*. Barcelona: Kairós.
- TRÍAS, E. (1999). "Religión ilustrada, razón secularizada". *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura* 36, 43.
- VERDÚ, V. (2003). *El estilo del mundo: la vida en el capitalismo de ficción*. Barcelona: Anagrama.

Recibido el 29 de mayo de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

LEER DESDE EL CUERPO. UNA SEMIÓTICA FENOMENOLÓGICA DE LA LECTURA¹

READ FROM THE BODY. A PHENOMENOLOGICAL SEMIOTICS OF READING

Manuel González de Ávila

Universidad de Salamanca

deavila@usal.es

Resumen: La teoría de la literatura ha pensado la lectura desde posiciones casi exclusivamente intelectualistas, como si leer fuera solo o en primera instancia una actividad cognitiva. Pero la semiótica y las ciencias sociales contemporáneas —y en particular la antropología y la sociología— están devolviendo al cuerpo, esto es a los sentidos y a las emociones, su centralidad en la mayor parte de las prácticas culturales, y entre ellas la lectura. Esta investigación trata de equilibrar los dos modos de concebir el acto lector: aun cuando presta especial atención al segundo, al sensorial y emocional, lo hace sobre la base del modo cognitivo, y con el propósito de avanzar hacia una potencial integración de ambos.

Abstract: The theory of literature has thought reading from almost exclusively intellectualist positions, as if reading was only or primarily a cognitive activity. But semiotics and contemporary social sciences, and particularly anthropology and sociology are restoring the body, that is the senses and emotions, to its centrality in most cultural practices, among them reading. This article tries to balance the two modes of conceiving the act of reading: although he pays special attention to the second, the sensory and emotional one, it does so on the basis of the cognitive mode, in order to move towards a potential integration of both.

Palabras clave: Teoría de la lectura. Cuerpo. Emociones. Mimesis. Cognitivismo.

Key Words: Theory of reading. Body. Emotions. Mimesis. Cognitivism.

1 El presente artículo se inscribe dentro de las actividades del grupo de investigación ILICIA- Inscripciones literarias de la ciencia (Universidad de Salamanca).

1. LECTURA Y LECTURAS

¿Qué nos sucede cuando leemos? ¿Qué ocurre desde el momento en que abrimos las páginas de una obra literaria, y entramos dentro de un universo fabricado con palabras pero a la vez extrañamente consistente, un universo que se impone a nuestra percepción aunque se trate ante todo de un constructo verbal? Nos referimos, claro está, a la lectura de textos figurativos, marcados por la representación del mundo, y no a la de otros en los que predomina la abstracción y el juego conceptual, como pudieran ser los que calificamos de “filosóficos” o de “científicos”, pese a que tales distinciones resulten en parte forzadas y a que cierto grado de figuratividad esté presente en cualquier manifestación discursiva². Y aludimos a la que podríamos denominar *lectura ordinaria*, la que practica todo lector espontáneamente, y no a las lecturas profesionales o estratégicas, que suelen adolecer de escolasticismo, ni tampoco a las lecturas desviadas o aberrantes, movidas a menudo por un forzado afán de distinción. La lectura que nos concierne aquí es la que Italo Calvino describe en *Si una noche de invierno un viajero*³ a través del narrador y de los personajes de la Lectora, del editor Cavedagna y del escritor Silas Flannery, otros tantos enunciadorees delegados suyos que formulan con sistemática insistencia el enigma del acto lector, o el acto lector como enigma:

[Habla la Lectora] *La novela que más me gustaría leer en este momento —explica Ludmilla— debería tener como fuerza motriz solo las ganas de contar, de acumular historias sobre historias, sin pretender imponerte una visión del mundo, sino solo hacerte asistir a tu propio crecimiento, como una planta, un enmarañarse como de ramas y hojas...*

En esto te encuentras al punto de acuerdo con ella [habla el narrador]: dejando a tus espaldas las páginas desgarradas por los análisis intelectuales, sueñas con recobrar una condición de lectura natural, inocente, primitiva... (Calvino, 2013: 107).

[Habla el editor Cavedagna] *Hace tantos años que trabajo en una editorial... pasan por mis manos tantos libros... pero ¿puedo decir que leo? No es a eso a lo que yo llamo leer... en mi pueblo había pocos libros, pero yo leía, entonces sí que leía... Pienso siempre que cuando me jubile volveré a mi pueblo y me pondré a leer como*

2 Por figuratividad entendemos el poder de nuestros lenguajes para dar cuenta de la apariencia del mundo, es decir su capacidad para traducir la experiencia sensible y perceptiva de las formas significantes de la realidad a la experiencia simbólica de los significados verbales, visuales u otros. Una de sus variedades fundacionales sería la mimesis.

3 Citaremos en lo sucesivo por la traducción española de Esther Benítez en Ediciones Siruela (2013, última reimpresión).

antes. De vez en cuando aparto un libro, este lo leeré cuando me jubile, digo, pero después pienso que ya no será lo mismo... Esta noche he tenido un sueño, estaba en mi pueblo, en el gallinero de mi casa, buscaba, buscaba algo en el gallinero, en el cesto donde las gallinas ponen los huevos, y ¿qué encontré?, un libro, uno de los libros que leí de niño, una edición popular, las páginas todas rasgadas, los grabados en blanco y negro coloreados por mí, al pastel... ¿Sabe? De niño para leer me escondía en el gallinero...(Calvino, 2013: 111).

[Habla el narrador] [...] *Pero te consuela la confianza que Cavedagna sigue nutriendo en la posibilidad de una lectura ingenua, inclusive aquí en medio* (Calvino, 2013: 123).

[Habla el escritor Silas Flannery] *Quién sabe qué leerá. Sé que no es un libro mío, e instintivamente sufro por ello, siento los celos de mis libros que quisieran ser leídos como lee ella. No me canso de mirarla: parece vivir en una esfera suspendida en otro tiempo y en otro espacio* (Calvino, 2013: 139).

¿Hace cuántos años que no puedo concederme una lectura desinteresada? [...] Todos los días antes de ponerme a trabajar miro a la mujer de la tumbona: me digo que el resultado del esfuerzo innatural al que me someto escribiendo debe ser la respiración de esta lectora, la operación del leer convertida en un proceso natural, la corriente que lleva las frases a rozar el filtro de su atención, a detenerse por un instante antes de ser absorbidas por los circuitos de su mente y desaparecer transformándose en sus fantasmas interiores, en lo que en ella es personal e incommunicable (Calvino, 2013: 182).

Una lectura inocente, natural, primitiva, ingenua, desinteresada, según Calvino en su bella e irónica narración metaliteraria. Justo esa clase de lectura que forma al lector, que crea lectores y los socializa dentro del campo literario, la lectura que hace amar la lectura e incluso *ser lectura*:

En el aeropuerto africano, entre los rehenes del secuestro que esperan derregados en el suelo dándose aire o acurrucados bajo los plaids distribuidos por las azafatas al descender bruscamente la temperatura nocturna, Marana admira la imperturbabilidad de una joven que está acucillada aparte, con los brazos que ciñen las rodillas alzadas en atril sobre la falda larga, el pelo que llueve sobre el libro tapándole el rostro, la mano relajada que vuelve las páginas como si todo lo que importa se decidiese allí, en el siguiente capítulo (Calvino, 2013: 140).

Mientras tanto, ¿qué haces?, ¿cómo ocupas esta ausencia tuya del mundo y del mundo de ti? Lees: no apartas los ojos del libro de un aeropuerto al otro, porque más allá de la página está el vacío, el anonimato de las escalas aéreas, del útero metálico que te contiene y te nutre, de la muchedumbre pasajera siempre distinta y siempre igual (Calvino, 2013: 219).

La lectura natural supone un desafío para los investigadores, hasta el punto de que con frecuencia se la ha tenido por el “punto ciego” del conocimiento literario, por su zona de sombra o de opacidad impenetrable (Charles, 1998: 26); o se ha argüido que sobre ella no hay nada relevante que decir, a fuerza de antojarse consabida (Todorov, 1978: 17). Entre ambos extremos, el de la incognoscibilidad de lo que adviene al leer y el de su obviedad, se sitúa cuanto está en condiciones de exponer acerca de la lectura la semiótica, una disciplina que se desenvuelve con soltura en las borrosas fronteras de la ciencia con la filosofía y de la filosofía con la literatura, en esos espacios intermedios donde tal vez se enuncian las más sugerentes propuestas del saber contemporáneo. A la semiótica recurriremos como heurística capaz de indagar la lectura inocente de textos literarios sin enredarnos en el mito de su inescrutabilidad ni en la convención de su trivialidad.

2. LA ESTÉTICA DE LA LECTURA

Abrir una obra literaria impone una ruptura en el continuo indiferenciado de la vida cotidiana, una ruptura que, en términos generales, puede definirse como una experiencia estética. Quien decide “entrar” leyendo dentro del campo literario corta con sus antecedentes prácticos —con sus afanes y ocupaciones— para entregarse a una vivencia que lo aísla de su entorno físico y le induce, como veremos, un estado segundo, somático, emocional e intelectual. El operador de dicha *fractura estética* es el texto literario, un objeto más o menos canónico previamente saturado de valor y casi carismático. Con este sostendrá el lector una relación a la par carnal y espiritual, sensible e inteligible, durante el tiempo que dure la lectura, que para él supondrá una conmoción, de mayor o menor intensidad según sus disposiciones previas, el género literario leído, el escritor escogido y su prestigio como “autor”; y según otros factores socioculturales que constituyen la infraestructura de cada acto lector, el cañamazo objetivo sobre el que viene a tejerse el bordado primoroso de la lectura subjetiva. Naturalmente, la anterior descripción debería atenuarse en aquellos casos en los que el lector busca en el texto literario sobre todo entretenimiento y diversión —categorías de pascaliana universalidad—, satisfacciones inmediatas para las que la psicología probablemente tiene explicación suficiente y que no entrañan dificultades teóricas mayores. Pero se da también, dentro de la que hemos

reputado de lectura ordinaria o natural, una modalidad comprometida, exigente y entregada a la vez. Una lectura para la que el precedente esbozo de la relación lectora vale hasta el punto de que lo que se espera de ella es nada menos que la conjunción total entre el lector y lo leído: una suerte de revelación que anule la distancia ontológica entre el sujeto y el objeto, y que convierta la conmoción lectora en un más allá del sentido tras el cual se atisbe *la forma de una vida verdadera*. Es esa lectura densa e intensa la que nos atañe en estas páginas, una lectura cuya dimensión moral, e incluso sacramental, parece patente. Nada hay de extraño en ello, puesto que el campo literario absorbió, desde su autonomización en el siglo XIX, parte de los valores hasta entonces exclusivos del campo religioso (Viala, 1985; Bourdieu, 1992). Leer gran literatura como la gran literatura exige ser leída —al menos como lo exigía hasta la degradación posmoderna del monumento literario en acontecimiento mediático— consiste en una comunión íntima entre *el que lee* y *lo que lee*, por más que pareja comunión, al ser momentánea, deje tras de sí la impresión de haberse malogrado, y aunque el lector necesite seguir leyendo con la esperanza de hacerse alguna vez, lo avanzamos al principio, uno con lo leído. He ahí, groseramente esbozada, la experiencia estética de la lectura. Y son sus condiciones de posibilidad las que nos ocuparán a partir de ahora⁴.

3. LA CONVOCACIÓN DE LA PRESENCIA

La primera de las condiciones de posibilidad reclamadas por la lectura estética, plena, reveladora, es sin duda una fenomenológica, y concierne al lenguaje en cuanto tal, y no únicamente al texto literario leído: la condición de que no exista solución de continuidad entre las palabras, el mundo y el ser; o, lo que es lo mismo, de que la realidad humana sea una magnitud integrada en el lenguaje, y no un sencillo objeto de referencia exterior, como quería el positivismo lógico. Pues sin caer en idealismo lingüístico alguno, que reduciría a vocablos el ser, cabe afirmar que para la conciencia, a todos los efectos, *el lenguaje es el ser enunciándose en presente*⁵, y que un vínculo indisoluble suelda la *physis* y el *logos*, la naturaleza y la cultura, a lo largo y ancho de la experiencia antropológica. Desde el punto de vista que será el nuestro, el lenguaje queda así sujeto al principio de realidad: el lenguaje no es, fenomenológicamente hablando, un mero medio de conocimiento —lo que ya sería mucho—, ni tampoco un simple instrumento de comunicación —tal cual sostendría una pragmática extrema—, sino la afirmación y la demostración mismas para el hombre de su aprehensión del mundo. Sea cual sea la intención que nos guíe al servirnos del lenguaje, hablar y escribir reproducen lo real humano, a lo que están

4 Esta visión de la lectura en tanto experiencia estética debe mucho a A.-J. Greimas (1987).

5 Cf. la conocida sentencia de H.-G. Gadamer: "El ser que puede ser comprendido es lenguaje" (2012: 567).

anclados *ab origine*, y de lo que no pueden desanclarse salvo al precio de alienarse de la humanidad (Coquet, 2007: 57, 107).

Si la ontología para el hombre es una ontología verbal, y la logósfera el universo que habitamos, queda aún por aclarar cómo se funden inseparablemente el ser (desde una perspectiva científica, la materia-energía) y la palabra (desde la misma perspectiva, el signo). La palabra, e incluso antes de ella cualquier acto de conciencia, brota de la constatación elemental de que *algo hay ahí* que atrae nuestra atención y despierta nuestra intención. Ese aún indefinido “algo” ha de ser entendido, en sus inicios, como un *campo de fuerzas*, de tensiones que generan en él actividad y movimiento. Poco a poco, y bajo los efectos de la relación intencional con el mundo, el campo de fuerzas se configura en tanto *campo de presencia* en torno a nosotros, o más bien en torno a nuestro cuerpo, entidad ante la cual las tensiones se hacen presentes. El cuerpo no tarda en explorar el campo de presencia con los sentidos a fin de tomar posición en él, y de convertirse después en instancia enunciativa que “dice”, por medio de la palabra (o del gesto), el campo de fuerzas-campo de presencia, atribuyendo paulatinamente significados a sus diferencias tensivas y haciendo de él un *campo de discurso*. Brevemente compendiada, tal es la génesis de la presencia para el ser humano y el recorrido que conduce a su pronta semiotización, al entrelazamiento del mundo y del verbo, de la materia-energía y del signo. Esta explicación pudiera juzgarse abstrusa de no ser porque los poetas muchas veces la refrendan sin pretenderlo, simplemente escribiendo y proponiendo al escribir su lenguaje como genuina *donación del mundo*:

*El alba. Todo me espera
también hoy.
Una fe con su certera
voz de aliento
me impulsa y mantiene fuera
de este mundo que yo soy,
en un viento
que me enlaza a un real octubre.
No, no invento.
¿No soy yo quien él descubre?
(Jorge Guillén, Fe).*

*Dentro de poco saldrá el sol. El viento,
aún con su fresca suavidad nocturna,
lava y aclara el sueño y da viveza,
incertidumbre a los sentidos. Nubes*

*de pardo ceniciento, azul turquesa,
por un momento traen quietud, levantan
la vida y engrandecen su pequeña
luz. Luz que pide, tenue y tierna, pero
venturosa, porque ama. Casi a medio
camino entre la noche y la mañana,
cuando todo me acoge, cuando hasta
mi corazón me es muy amigo, ¿cómo
puedo dudar, no bendecir el alba
si aún en mi cuerpo hay juventud y hay
en mis labios amor?*
(Claudio Rodríguez, *Amanecida*).

El “todo”, el horizonte óntico que aguarda al alba a Jorge Guillén, es el mismo que Claudio Rodríguez aprecia de amanecida como hospitalario. Ante aquel, uno y otro entran en un estado cognitivo y pasional de similar naturaleza, pero de dispar orientación modal: allí donde Rodríguez constata en sí, a pesar de un sentimiento de elevación, una leve ansiedad, un resabio de vacilación frente al ser del mundo (*cuando todo me acoge, cuando hasta/mi corazón me es muy amigo, ¿cómo/puedo dudar?*), Guillén declara en cambio su plena adhesión a la experiencia de la presencia (*Todo me espera*), una adhesión que, de puro firme, se trueca en creencia para-religiosa (*Una fe con su certera/ voz de aliento/me impulsa y mantiene fuera/de este mundo que yo soy*).

Aprehendida entonces como más o menos necesaria o contingente, como más o menos verdadera o falsa⁶, la presencia del mundo es traída a escena en un acto de asignación de sentido a lo percibido que constituye una auténtica *convocación enunciativa*, un llamamiento, una apelación potencialmente restallante a la experiencia del ser:

*Amaneció sereno y claro el día.
¡Todas a mí mis plazas, mis campanas,
mis golondrinas! ¡Toda a mí mi infancia
antes de que esté lejos! Ya es la hora,
jamás desde hoy podré estar a cubierto*
(Claudio Rodríguez, *Primeros fríos*).

6 Es decir, modalizada alética o veridictoriamente por la instancia de enunciación, que antes ha sido instancia de percepción.

La presencia es, por tanto, el primer modo de significación de lo que existe⁷. Pero se trata de un modo gradual, entreverado de diferencias, pues la presencia nunca se da sin su correlato dialéctico, la ausencia. De hecho, la función simbólica no consiste en otra cosa sino en la institución de lo ausente en lo presente y de lo presente en lo ausente Lacan (1966: 237-322), y en la modulación recíproca de ambos por la instancia enunciativa. Según tal modulación, las presencias convocadas en un texto pueden resultar relativamente intensas o extensas, densas o ligeras, lejanas o cercanas: el enunciador dispone las palabras presentificadoras en distintos estratos de profundidad, en diversos niveles de existencia perceptiva y valorativa. Así por ejemplo, en otro poema de Claudio Rodríguez, *Espuma*, una simple comparación empuja a la presencia el término comparado (“la espuma”) y los dos términos de la comparación (“la ceniza” y “una sonrisa”), pero en tres planos de ser particulares (uno *real*, otro *actual* y un último *potencial*):

<i>Miro la espuma, su delicadeza</i>	[Término comparado: <i>real</i>]
<i>que es tan distinta a la de la ceniza</i>	[Término comparante 1: <i>actual</i>]
<i>Como quien mira una sonrisa, aquella</i>	[Término comparante 2: <i>potencial</i>]
por la que da su vida y le es fatiga	
<i>y amparo, miro ahora la modesta</i>	
<i>espuma [...]</i>	[Término comparado: <i>real</i>]

Frente a “la espuma”, tema del texto, fragmento del ser cuya presencia la escritura reclama y único término efectivamente *realizado* en el poema, “la ceniza”, su primer término de comparación, aparece negativamente modalizado (la espuma es *tan distinta* a la ceniza), y no dispone sino de una existencia *actual*, a medio camino entre la presencia y la ausencia discursivas. “La sonrisa”, el segundo término de comparación, se halla por su parte situado en un plano de presencia puramente *potencial*, ya que mirarla es una rutina solo facultativa, que puede o no cumplirse (*Como quien mira una sonrisa...*). En el último verso de los citados, el enunciado poético, tras arrancar desde lo real (la espuma contemplada) y atravesar para captarlo primero por un elemento actual (la ceniza distinta de la espuma, pero cercana a ella en las sensaciones del poeta), y después por un segundo elemento potencial (la sonrisa ajena, que suele mirarse buscando en ella consuelo), retorna a lo real (*miro ahora la modesta espuma*). Así la espuma, una vez finalizada su inserción comparativa por los modos de existencia semióticos, cobra un *relieve* específico en el texto en contraste con los anteriores elementos simplemente

7 Sobre la compleja noción de presencia, fundamental para la semiótica y las ciencias humanas contemporáneas, convendría remitir al menos a las obras de Gumbrecht (2003), Landowski (1997, 2004) y Parret (2006).

actual y potencial, la ceniza y la sonrisa. El autor ha construido un objeto simbólico que, lejos de ser uniforme, despliega un juego de cercanías y distancias capaz de imponer una relación escalonada con el significado poético. Como lectores del poema, podemos aprehender la espuma, casi podríamos percibir la ceniza para constatar sus desemejanzas con la espuma, y si pudiéramos ver unos labios sonrientes y amados conseguiríamos el mismo apaciguamiento que al enunciador le proporciona la contemplación de la espuma. Al relieve del sentido en la escritura le corresponde entonces, en medida equivalente, la *pregnancia* de las estructuras proyectadas por la conciencia del lector en la lectura: a mayor relieve, mayor *pregnancia*, de suerte que la serie real - actual - potencial define a la par el estatuto existencial de lo escrito y la manera en que será leído. Italo Calvino discrimina con su característica lucidez esta gradación de los modos de ser y hasta incluye en ella *lo virtual*, ajeno al poema de Claudio Rodríguez pero que en la tradición semiótica completa la serie convirtiéndola en un sistema sublógico de cuatro términos, (1) actual - (2) real - (3) potencial - (4) virtual (Fontanille, 2003: 67-69):

— Leer —dice— es siempre esto: hay una cosa que está ahí, una cosa hecha de escritura, un objeto sólido, material, que no se puede cambiar, y a través de esta cosa nos enfrentamos con alguna otra cosa que no está presente, alguna otra que forma parte del mundo inmaterial, invisible, porque es solo pensable, imaginable [virtual], o porque ha existido y ya no existe [potencial], ha pasado, perdida, inalcanzable, al país de los muertos...

—... O que no está presente porque aún no existe, algo deseado, temido, posible [actual] o imposible—dice Ludmilla—, leer es ir al encuentro de algo que está a punto de ser [real] y aún nadie sabe qué será... (Calvino, 2013: 89).

Difícilmente hubiera podido explicarse mejor, desde dentro de la literatura, tanto la convocación de la presencia en la lectura, que constituye la esencia de esta, como los plurales niveles de existencia de aquello que la lectura convoca, en tensión desde lo virtual (*alguna cosa solo pensable, imaginable*) hasta lo real o casi real (*algo que está a punto de ser*), pasando por lo actual (*algo deseado, temido, posible*) y lo potencial (*algo que ha existido y ya no existe*). Como se afirmó al comienzo, la lectura del texto figurativo, que vive el lenguaje y en el lenguaje, realiza la función simbólica captando las escalas interdefinidas de la presencia del mundo en las palabras y de las palabras en el mundo, ya felizmente desentendidos uno y otras de toda barrera ontológica entre ellos⁸.

8 Uno de los autores que desde la estética ha propuesto tesis convergentes con las de la semiótica de la presencia es el alemán Martin Seel (2011), al que habremos de referirnos más adelante.

4. EL ESPEJO DEL LECTOR

Pero si *Si una noche de invierno un viajero* reviste tal relevancia para una teoría de la lectura no es solo por la inteligencia de sus análisis, que coinciden casi categorialmente con los de la semiótica y los de las ciencias del lenguaje contemporáneas, sino porque además en tanto metanarración nace de una idea del leer natural u ordinario que le devuelve a este todo lo que tiene de *energeia*, de irrupción viva del sentido durante el acto lector.

Dicha lectura ordinaria de textos figurativos solo puede comprenderse, al igual que la comprende Calvino en el párrafo citado, como una reconstitución por el lector de la presencia convocada por el autor en la escritura, es decir de la realidad amarrada a su descripción verbal. El lector, en efecto, ocupa siempre una posición especular respecto del escritor, y junto con el último “hace renacer el acontecimiento y la experiencia del acontecimiento”, según la conocida fórmula de la lingüística fenomenológica (Benveniste, 1976: 25). Semejante simetría se debe a que —he aquí nuestra hipótesis clave, por arriesgada que parezca— escribir y leer respetan sin proponérselo unas mismas reglas, perceptivas y cognitivas, ante su fenómeno propio, esto es ante el acto de conciencia verbalmente encarnado. Convendría entonces combatir la creencia, muy habitual, en el desamparo de la literatura frente al lector quien, al filtrarla presuntamente a través de sus disposiciones psicológicas (de sus afectos) o sociales (de su *habitus* y su *ethos*), “inventaría” el sentido de la obra mucho más de lo que lo “extraería” de ella. Este alegato de doble indefensión, psicológica y sociológica, del texto literario descuida sus estructuras corroborables: la psicología las disuelve en la subjetividad de la conciencia del lector, y la sociología en la objetividad de sus modos sociales de ser y de hacer. Ahora bien, bajo la lente antropológica, toda lectura revela estar compuesta por una diferente aleación de lo objetivo y lo subjetivo: la lectura es una práctica ejecutada por un sujeto intencional, el lector, que sigue las huellas de otra práctica, la escritura, llevada a cabo por un sujeto también intencional, el autor; las intencionalidades de ambos convergen y se encuentran en ese artefacto programado, o al menos estratégico, que es el texto literario (Iser, 1987; Ouellet, 2000: 339-350). Un artefacto que informa por igual la experiencia en producción del autor y la experiencia en recepción del lector a partir de su propia identidad fenomenológica, amasada claro está de cultura o, lo que es lo mismo, de sentido socialmente cristalizado. Se diría por tanto que una teoría racional de la lectura debe encontrar otro balance distinto entre el lector y el texto, entre el sujeto y el objeto: no puede sin duda desdeñar ni al uno ni al otro en la construcción y reconstrucción del sentido, pero tampoco, en ningún caso, omitir la mediación concreta que enlaza a los dos, los signos materialmente inscritos en el texto, ya que esos signos son el efectivo catalizador a la vez de la psicología y de la sociología del lector, de sus pasiones y sus

determinaciones. Y eso por no hablar de la causalidad circular que enlaza la subjetividad lectora con la eficiencia textual, ni la pervivencia de los textos con su reviviscencia subjetiva: al ser los lectores lo que son porque han atravesado un largo proceso de socialización dentro del campo literario, y al sostenerse el campo literario sobre la continuidad de las prácticas lectoras, resulta tan gratuito enfatizar la ingobernable subjetividad de la lectura como decretar su objetividad pronosticable.

De darse por buenas algunas de tales tesis —y es obligado si no queremos refrendar los dos mitos correlativos de la inefabilidad de la lectura y de la nulidad del texto—, habrá que explorar el *modus operandi* de ese acto de co-enunciación por medio del cual el lector regenera el sentido del texto, y al hacerlo reconstituye la presencia de un fragmento del ser. Dichas co-enunciación y co-construcción lectoras ocurren, *vienen a ser desde el ser* siguiendo sus diferentes grados de existencia semiótica antes examinados, porque la lectura viva y vivificadora actúa ante todo, no sorprenderá, como *mimesis*, como identificación activa, primero sensible, y luego pasional y cognitiva, con las situaciones sensibles, pasionales y cognitivas literariamente elaboradas en el texto⁹. En otros términos, el lector imita en cuerpo y alma, al leer, los estados del mundo y los acontecimientos de los que la textualidad da fe con sus palabras: la lectura es una experiencia que consiste, fundamental y fundacionalmente, en *compartir las formas de otra experiencia* de la que quedan trazos, huellas, es decir signos, grabados en el objeto semiótico que la provoca y la dirige, el texto (Fontanille, 2011: 180). Una experiencia vicaria de la que los propios escritores son a menudo más conscientes que los estudiosos, quizá porque están menos aquejados que estos de prejuicios escolásticos —lo cual explica su abundante comparecencia en estas páginas como apoyo argumentativo—:

No en vano, así como todo artista va de la vida al lenguaje y todo espectador va del lenguaje a la vida, así ambos, artista y espectador, transcurren bajo el imperio de las circunstancias (Menéndez Salmón, 2010: 127).

Si Ricardo Menéndez Salmón menciona, en la precedente frase extraída de *La luz es más antigua que el amor* (2010), el viaje de ida y vuelta entre lo vivido y lo expresado a través de la presencia textual, Marguerite Yourcenar, en *Cómo Wang-Fô fue salvado* (1998 [1938]), restituye a la lectura mimética, aquí confundida con la contemplación de una pintura —hay más similitudes que diferencias entre *leer* y *ver* un cuadro—, todo lo que tiene de auténtica *paideia*, de educación de la sensorialidad, de los afectos y de la inteligencia:

9 Para una revisión de los procesos cognitivos de la lectura literaria puede consultarse el siempre útil volumen de *Poetics Today* editado por Richardson y Steen (2002); y para la descripción de las bases neurofisiológicas de la lectura en general, las obras de Dehaene (2007) y de Wolf (2008).

Entonces, comprendiendo que Wang-Fô acababa de regalarle un alma y una percepción nuevas, Ling acostó respetuosamente al viejo en la habitación en la que su padre y su madre habían muerto (Yourcenar, 1998: 14).

Pero todavía hay que llevar más allá la reivindicación por las ciencias sociohumanas de la mimesis en cuanto universal antropológico (Taussig, 1993; Storey, 1996): el estado de identificación mimética del lector con lo leído, constitutivo y formativo de la subjetividad lectora, resulta real, y ello aun cuando sus contenidos puedan ser imaginarios. Recuérdese, a este respecto, que leer y escribir literatura son experimentar una presencia, y no necesariamente concretar la objetividad o enunciar la verdad. Por un lado, la ontología de la presencia incluye lo ficticio, lo pasado y lo inactual, y por otro, la presencia no está sujeta a la lógica vericondicional propia de los discursos científicos. Y tampoco se trata de eso, como lo insinúa la misma Yourcenar al hacer de su personaje artista un fenomenólogo, un perseguidor de apariencias, de *presentificaciones*, poco propenso a acatar el imperio de los objetos objetivados:

[...] Wang-Fô se detenía por la noche para contemplar los astros, durante el día para mirar las libélulas. Iban poco cargados, pues a Wang-Fô le gustaba la imagen de las cosas, y no las cosas mismas, y ningún objeto del mundo le parecía digno de ser adquirido, salvo los pinceles, los botes de laca y de tintas de china, los rollos de seda y de papel de arroz (Yourcenar, 1998: 11).

Es probable que este análisis de la lectura como mimesis integral, identificación y adaptación sensible, pasional y cognitiva del lector a lo leído provoque cierto rechazo en los “actores” sociales contemporáneos, imbuidos de su incondicional e incondicionada libertad subjetiva. Pese a ello, parecería sensato reconocer con humildad que leer, en lo que tiene de experiencia estética, consiste ante todo en *dejarse determinar* voluntariamente desde el texto, lo que reduce en buena medida, es cierto, la independencia del sujeto cultural (Seel, 2010). A cambio de la renuncia a la plena soberanía del lector sobre las obras literarias, e incluso sobre las prácticas lectoras, aumenta el conocimiento de cuánto significa participar en la lectura no como *ergon*, sino como *energeia*, semiosis viva o en acto y no rito de consumo cultural o rutina escolar o profesional. Por otra parte, además, asumir la especularidad de la posición lectora respecto de la posición escritora acarrea menos una merma del sujeto libre, el gran miedo actual, que la emergencia de un sujeto dual, complejo si no múltiple, y de condición dialógica; es decir, implica el establecimiento de una intersubjetividad simbólica. De lo contrario, de no darse en el acto lector una confluencia, guiada por la intención de la obra, de las respectivas intencionalidades del escritor y del lector, la lectura sería el paraíso del solipsismo, de la incomunicación

entre conciencias y de la intraducibilidad entre lenguajes. Pero manifiestamente no es eso lo que sucede al leer. No solo porque el presunto solipsismo del lector se antoje una afirmación contraintuitiva, puesta en entredicho por siglos de consistente práctica social (Cavallo y Chartier, 2011), y por todas las instituciones del sentido (Descombes, 1996), por ejemplo por la documentación, la enseñanza, la crítica, la investigación, etc., sino también porque, como en su día argumentó Ludwig Wittgenstein, a un lenguaje privado, exclusivamente singular, tampoco cabría llamarlo en puridad “lenguaje” (1988: 243-315): si fuera privado, no sería lenguaje, y si fuera lenguaje, no sería privado. Con esta disyuntiva es difícil llegar a ninguna componenda en un mundo humano donde se sueldan inseparablemente la palabra, la comunicación y la cultura, y donde escribir y leer significan *entrar de lleno en sociedad*.

5. LEER DESDE EL CUERPO

Ya han aflorado en este texto algunos términos clave como “sensible” y “corporal” que, al sacudir el idealismo de la mayoría de las teorías de la lectura, constituyen la mejor contribución de la semiótica a la inteligibilidad del acto lector. Cada vez se vuelve más claro, en efecto, que la condición de posibilidad de la lectura en cuanto experiencia estética institucionalizada es otro tipo de vivencia más inmediata, *estésica* antes que *estética*, la de la *iconización encarnada* que se engendra al leer. Tal ajustamiento analógico entre el lector y lo leído, fundamento biológico de la mimesis, opera a través del cuerpo del sujeto cultural, agente y paciente a la vez del proceso de lectura. La semiótica, a diferencia de tantas otras visiones y versiones exclusivamente intelectualistas o, si se quiere, únicamente cognitivas de la lectura, insiste así pues en que el lector es, ante todo, un cuerpo que lee. Ese cuerpo del lector, o más bien ese verdadero *cuerpo-lector*, transido por la corriente del lenguaje, es capaz de adaptarse miméticamente a lo leído gracias a su equipamiento sensorial; y de rescatar, a partir de los indicios verbales diseminados en el texto figurativo, la experiencia de la presencia, la manifestación graduada y escalar del ser. Cuando lee, el sujeto hace de su campo de presencia discursiva un campo de presencia sensible, transido de fuerzas en conflicto, recorriendo al revés el camino desde la percepción al discurso. Y semejante milagro se produce porque la presencia discursiva tiene el poder de poner en tensión la materia y la energía corporales, estimulando la sensoriomotricidad que todos los sentidos comparten y que los reúne en un haz coherente, en una síntesis polisensorial. Así el dinamismo sensoriomotor, inherente a la vida orgánica y soporte de su orientación intencional hacia las cosas —y, en el caso de los hombres, hacia el lenguaje—, es el núcleo del proceso lector: la aprehensión del mundo sensible, y del texto literario que lo representa, siempre está en movimiento; y

siendo intencional todo movimiento hacia el texto-mundo, es también por ello mismo significativo (Fontanille, 2011: 85).

De nuevo en este punto el saber práctico que los escritores tienen de la actividad estética de la lectura, correlato de la actividad estética de la escritura, semeja más esclarecedor que muchas de nuestras especulaciones, cuyo escolasticismo inconsciente tiende a universalizar los cerebrales y artificiales métodos de lectura del lector académico como si fuesen los modos impremeditados de leer los textos literarios. El insoslayable Italo Calvino, en concordancia con lo que acabamos de afirmar sobre la esencial sensoriomotricidad de la lectura ordinaria, distingue dos clases de movilidad lectora. Primera, la de los ojos que exploran los signos del texto y que reestablecen su sentido; y segunda, derivada con toda naturalidad de la primera, la del lector que *es explorado* por las palabras del texto:

En este aire transparente y sutil me parece captar en su figura inmóvil los signos de ese movimiento invisible que es la lectura, el curso de la mirada y de la respiración, pero aún más el recorrido de las palabras a través de la persona, su fluir o detenerse, los impulsos, las demoras, las pausas, la atención que se concentra o se dispersa, las vueltas atrás, ese recorrido que parece uniforme y en cambio es siempre mudable y accidentado (Calvino, 2013: 139).

En opinión de Bernard Noël, la síntesis de esos dos movimientos, el del recorrer y el del ser recorrido por el flujo verbal, alimenta la “proyección concreta” del cuerpo durante la lectura (Noël, 1994: 27), su sensoriomotricidad constitutiva. Un prodigio que para el poeta francés genera la presencia de lo leído *ante* la conciencia pero también *para* o *en* la carne lectora, es decir, en realidad, en la conciencia encarnada del lector:

No vean en lo que acabo de decir una simple imagen: ustedes saben que se trata de la expresión del más concreto de los movimientos. Nuestro cuerpo no se proyecta solo con el pensamiento: alcanza más lejos que su piel, y se envuelve en algo en lo que se puede reconocer presencia, una presencia (Noël, 1994: 27).

Solo el lector profesional, distante y distanciado, se siente a sus anchas para bloquear en parte el impulso sensoriomotriz de la lectura y para mantenerlo bajo el control de un puro juicio; un juicio que, como lógica consecuencia, reduce después a mero simulacro signico la comparecencia del mundo al leer. La artificiosidad de esta operación es en buena medida responsable de la sorpresa que, según testimonio de San Agustín en

uno de los más memorables fragmentos de sus *Confesiones*¹⁰, causaba asistir a la lectura en silencio de Ambrosio, obispo de Milán. Privarse de reencarnar en una enunciación viva el enunciado leído, restringir la sensoriomotricidad a las leves vocalizaciones y gesticulaciones apenas perceptibles que siempre se hacen cuando se lee (Golder y Gaonac'h, 2002: 55), se les antojaba antinatural a los lectores de la época:

Mientras leía, recorrían las páginas los ojos y el corazón profundizaba el sentido, pero la voz y la lengua descansaban. Muchas veces, estando nosotros presentes —porque a nadie se le prohibía la entrada, ni había costumbre de anunciarle al visitante—, le vimos leer así en silencio y jamás de otra manera. Y después de haber estado sentados largo rato sin decir nada —¿quién se hubiese atrevido a importunar a un hombre tan abstraído?— nos retirábamos suponiendo que durante ese breve tiempo que podía encontrar para fortalecer su espíritu descansando del tumulto de los asuntos ajenos, no quería que se le distrajese. Tal vez se guardaba temiendo que un oyente, atento y cautivado ante un pasaje un tanto oscuro del autor que leía, lo obligase a explicar o discutir algunas cuestiones más difíciles y que, por el tiempo empleado en ese menester no lograra leer tantos volúmenes como quisiera. Aunque acaso también el cuidar su voz, que se le enronquecía con mucha facilidad, pudiera ser el verdadero motivo de que leyese en silencio. Mas fuese cual fuese la intención con que lo hacía aquel varón, seguramente era buena (San Agustín, 1992: 87).

Ahora bien, la bulliciosa dramatización lectora conoce el modo de proseguir en el interior del cuerpo, trocando paulatinamente el movimiento intrínseco a la lectura en tensiones cada vez más imaginarias —pero no por ello menos eficaces, fenomenológicamente hablando— de la sustancia somática. El cuerpo-lector, móvil y sensible, se configura así, en la historia colectiva de la lectura al igual que en la historia personal de cada lector, como el instrumento de una reversibilidad incesante de lo material y de lo simbólico; o, si se prefiere, como el proveedor de materia para la encarnación de lo simbólico. Cosa que no tiene nada de raro, puesto que este es el *modus operandi* de todo acto de lenguaje, de toda producción de sentido: el cuerpo es el lugar en el que los seres humanos acomodamos a lo que percibimos lo que sabemos, en el que reunimos los significantes del mundo natural con los significados del mundo cultural. Por ejemplo, cuando vemos un árbol, nuestro cuerpo funciona en tanto interfaz en la que entran en contacto las cualidades materiales y sensibles del ente “árbol” con el conocimiento enciclopédico de que disponemos sobre él; estamos al corriente de que el árbol es un vegetal, de que tiene infinidad de usos industriales y aplicaciones prácticas, de

10 Citamos por la traducción de Francisco Montes de Oca en la Editorial Porrúa (1992).

que ha sido un objeto tradicional de reflexión poética, y un sinfín de informaciones más. A la inversa, cuando pronunciamos o leemos la palabra “árbol”, el cuerpo del locutor o del lector refresca sin deliberación ni esfuerzo la experiencia sensorial de las propiedades físicas del pino o del abeto, su vista colorida, su tacto rugoso, su olor penetrante. Dicho de otro modo, en la percepción se despliega una secuencia de transformaciones, o con más propiedad un proceso semiogenético, que conduce desde la materia hacia la palabra, y en la lectura se reforma en dirección contraria la secuencia transformadora desde la palabra hacia la materia. Y todo ello sucede en el cuerpo del lector, cuya carne laboriosa simboliza el mundo a la vez que “mundifica” el símbolo, que *hace mundo* de las palabras. Las etapas de este itinerario de ida y vuelta podrían someramente esquematizarse así, empleando el lenguaje semiótico que denomina a la naturaleza (a sus perceptos) lo *exteroceptivo*, a la cultura (a las imágenes mentales y los conceptos) lo *interoceptivo*, y al cuerpo humano (a la carne sintiente y pensante) lo *propioceptivo* (Ouellet, 2000: 81-106):

PERCIBIR EL MUNDO, LEER EL TEXTO:

ISOMORFISMO ESTRUCTURAL

(Proceso semiogenético o secuencia transformadora: de los sentidos al sentido)

Propioceptivo (El cuerpo propio / La carne)			
Exteroceptivo		Interoceptivo	
Cosa percibida	Percepto sensorial	Imagen mental	Significado verbal
Naturaleza		Cultura	

El isomorfismo estructural que aquí queda reflejado entre las primeras y las últimas etapas de la secuencia, entre la *percepción discursiva* (leer el texto) y la *percepción natural* (ver, oír, tocar, oler, degustar la realidad), y al revés, por medio del cuerpo sintiente y pensante, que lee iconos de la experiencia y que percibe experiencias iconizables, es la clave a la hora de comprender la presentificación del mundo durante la lectura ingenua o espontánea, esa lectura que confía en el lenguaje para resucitar la vivencia porque antes la escritura ha confiado en el lenguaje para conservarla. Los hombres suelen vivir y decir el mundo en un mismo gesto expresivo; para ellos el continuo entre el lenguaje y el ser no es, como para el investigador distanciado, una hipótesis teórica, sino una evidencia práctica.

6. LEER, VIVIR, GOBERNARSE, SER GOBERNADO

Una evidencia práctica que anula la convencional solución de continuidad entre la naturaleza y la cultura, entre la *physis* y el *logos*, entre lo sensible y lo inteligible, por mucho que nos cueste desembarazarnos de antítesis profundamente arraigadas en nuestra visión occidental del mundo, parte de las categorías mentales a través de las cuales aprehendemos la realidad, pero que a un agricultor de la India o a un artista de Extremo Oriente, sin ir más lejos al mismo Wang-Fô de la *nouvelle* de M. Yourcenar, le parecerían profundamente extrañas.

Y si la evidencia práctica del leer espontáneo u ordinario pone en cuestión la tosquedad de dichas categorías, revela también toda la *gracia* de la lectura, en el sentido trivial pero también en el cuasi-religioso al que se aludió al principio. La lectura es esa actividad estética durante la que las palabras leídas se convierten en estesia, en animaciones de la carne medio real medio imaginaria del lector absorto en lo que lee: al leer, el cuerpo-lector tensa al máximo sus posibilidades antropológicas. La identificación mimética con las palabras inducida por la lectura, la iconización encarnada en quien lee, funde y confunde al lector con lo leído, volviéndolo inherente a la presencia convocada por el texto literario. La restitución plena, por medios simbólicos, de la vivencia que entonces acontece da razón de la sentencia fenomenológica según la cual el hombre es todo lo que siente y todo lo que percibe¹¹, sin que la distancia objetivante pueda destruir por completo el vínculo que une el cuerpo y la conciencia a la vida y al ser.

Ello no significa, nada más lejos de la verdad, que la razón o la crítica sean ajenas a la experiencia literaria. Las palabras del texto figurativo, claro está, no se contentan con renovar la vida, con actualizar el ser. Además de engendrar sustancia sensible y experiencia somática, primera manifestación del vivir, y de estimular los afectos y las emociones, segunda manifestación, contribuyen poderosamente a que el lector perfeccione sus competencias cognitivas, puesto que no hay un corte abrupto entre sensibilidad e inteligibilidad, siendo ambos órdenes de la experiencia permanentemente reversibles. En la vida humana, embrollo inextricable de naturaleza y de cultura, lo inteligible emula a lo sensible, y lo sensible se cumple en lo inteligible. Y tampoco parece necesario ni conveniente jerarquizar de una vez y para siempre ambos extremos de lo que es un continuo: la lectura abstracta y conceptual tiene tantos, pero no más derechos, que la lectura figurativa y estética, y quienes leen activan en mayor o menor grado una u otra en función de los géneros, las finalidades y los marcos sociales de su actividad lectora.

Durante este recorrido de ida y vuelta entre los sentidos y la inteligencia, entre el percepto y el concepto, el lector se va gestando a sí mismo como identidad,

11 Este argumento se despliega a lo largo de toda la obra de M. Merleau-Ponty (1945) y en particular E. Caccio lo prolonga a su modo (2011).

como mismidad, inducido a ello por el sueño de una autonomía armada de cultura, de una subjetivación plena y consciente. Con todo, parejo sueño se ve en parte contradicho por la patente dependencia del lector respecto de lo que lee, por su entrega confiada al texto, a su sentido y, según Sartre, a su capacidad reveladora y transformadora de la realidad (1985 [1948]). Leer es también, y sobre todo, dejarse determinar, y hay algo paradójico en pedirle a los textos de otros, en cuyas manos nos ponemos, que nos ayuden a ser eminentemente, así lo dice el lenguaje ordinario, “nosotros mismos”. Paradoja de la construcción simbólica de la identidad que no es sino aparente dado que, como muy bien saben las ciencias sociohumanas, el “uno mismo” solo puede gestarse en el seno de la sociedad, por la misma razón por la que únicamente la homogeneidad permite la heterogeneidad, e incluso la regla la libertad.

Ese “yo mismo”, esa identidad en devenir (Ricoeur, 1990) forjada en las fracturas de la experiencia lectora, ese crecimiento del lector que se deja condicionar y reacondicionar por lo que lee, por los inéditos estados somáticos, pasionales y cognitivos que experimenta al leer, y que le muestran la vida bajo una nueva luz, explica las incontables *políticas de la lectura* que han imaginado hasta hoy todas las formas de gobierno. Pues cualquier gobierno es consciente de que la lectura inventa en cuerpo y alma al sujeto, a un determinado tipo de sujeto o a una parte típica del sujeto, y quizá la parte del lector que se cree más emancipada. La anhelada autonomía del lector, su gobernarse, no está en efecto tan lejos del *ser gobernado* por la sociedad como pudiera pensar la buena voluntad cultural: la lectura es experiencia colectiva hecha símbolo, incluso en las más recónditas intimidades del sentir y del padecer —y no solo del conocer—, y en cuanto tal heteronomía asumida, si no siempre enteramente comprendida. Pero esto último, la entrada del consumidor de literatura con sus sensaciones, afectos y pensamientos en régimen de control social es asunto de otro discurso, del que nuestro trabajo sobre el cuerpo-lector y sobre la presencia del mundo en el símbolo constituye solo un preámbulo necesario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENVENISTE, É. (1976). *Problèmes de linguistique générale I*. Paris: Seuil.
- BOURDIEU, P. (1992). *Les règles de l'art*. Paris: Seuil.
- CACCIO, E. (2011). *La vida sensible*. Buenos Aires: Marea.
- CAVALLO, G. y CHARTIER, R. (2011). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.
- CHARLES, M. (1998). *Introduction à l'étude des textes*. Paris: Seuil.

- COQUET, J.-C. (2007). *Physis et Logos. Une phénoménologie du langage*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes.
- DEHAENE, S. (2007). *Les neurones de la lecture*. Paris: Odile Jacob.
- DESCOMBES, V. (1996). *Les institutions du sens*. Paris: Minuit.
- FONTANILLE, J. (2003). *Sémiotique du discours*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges.
- _____. (2011). *Corps et sens*. Paris: Presses Universitaires de France.
- GADAMER, H.-J. (2012). *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- GOLDER, C. y GAONAC'H, D. (2002). *Leer y comprender. Psicología de la lectura*. México: Siglo XXI Editores.
- GREIMAS, A.-J. (1987). *De l'imperfection*. Périgueux: Pierre Fanlac.
- GUMBRECHT, H.-U. (2003). *Production of presence. What meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press.
- ISER, W. (1987). "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico". En *Estética de la recepción*, J. A. Mayoral (comp.), 215-244. Madrid: Arco / Libros.
- LACAN, J. (1966). "Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse". En *Écrits*, 237-322. Paris: Seuil.
- LANDOWSKI, E. (1997). *Présences de l'autre*. Paris: PUF.
- _____. (2004). *Passions sans nom*. Paris: PUF.
- MENÉNDEZ SALMÓN, R. (2010). *La luz es más antigua que el amor*. Barcelona: Seix Barral.
- MERLEAU-PONTY, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- NOËL, B. (1994). *Le syndrome de Gramsci*. Paris: P.O.L.
- OUELLET, P. (2000). *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*. Quebec / Limoges: Presses du Septentrion/Presses Universitaires de Limoges.
- PARRET, H. (2006). *Épiphanies de la présence*. Limoges: PULIM.
- RICOEUR, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
- RICHARDSON, A. & Steen, F. F. (eds.) (2002). *Literature and the Cognitive Revolution. Poetics Today*, 23, 1.
- SAN AGUSTÍN (1992). *Confesiones*. México: Editorial Porrúa [Traducción de Francisco Montes de Oca].
- SARTRE, J.-P. (1985 [1948]). *Qu'est-ce que la littérature*. Paris: Gallimard.
- SEEL, M. (2010). *El balance de la autonomía*. Barcelona: Anthropos.
- _____. (2011). *Estética del aparecer*. Madrid: Katz.
- STOREY, R. F. (1996). *Mimesis and the Human Animal. On the Biogenetic Foundations of Literary Representation*. Evanston: Northwestern University Press.
- TAUSSIG, M. (1993). *Mimesis and Alterity*. New York: Routledge.
- TODOROV, T. (1978). *Les genres du discours*. Paris: Seuil.
- VIALA, A. (1985). *Naissance de l'écrivain*. Paris: Minuit.

WITTGENSTEIN, L. (1988). *Investigaciones filosóficas*. Madrid: Crítica.

WOLF, M. (2008). *Cómo aprendemos a leer*. Barcelona: Ediciones B.

YOURCENAR, M. (1998 [1938]). "Comment Wang-Fô fut sauvé". En *Nouvelles orientales*, 9-27. Paris: Gallimard.

Recibido el 20 de mayo de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

LA PLURALIDAD DE DIÁLOGOS EN *LA FRONTERA DE CRISTAL*, DE CARLOS FUENTES

A PLURALITY OF DIALOGUES IN *LA FRONTERA DE CRISTAL*, OF CARLOS FUENTES

Donna M. KABALEN DE BICHARA

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM)

dkabalen@itesm.mx

Resumen: En el presente ensayo se presenta un análisis crítico de la novela *La frontera de cristal*, de Carlos Fuentes (1995), con el propósito de explorar la multiplicidad de significados del espacio semiótico de la frontera plasmada en la obra. Examinamos los distintos tipos de representación de frontera(s) como un espacio multiestructural y la función dialógica de los lenguajes o voces de la narrativa.

Abstract. The following essay presents a critical analysis of the novel *La Frontera de Cristal*, by Carlos Fuentes (1995) with emphasis on the multiplicity of meanings of the semiotic space of the border as seen in the novel. We shall examine the various types of representation of border(s) as a multi-structural space as well as the dialogical function of the languages or voices of the narrative.

Palabras clave: Literatura de frontera. Espacio semiótico. Multiplicidad de significados. *La frontera de cristal*. Carlos Fuentes. Diálogos.

Key Words: Border literature. Semiotic space. Multiplicity of meanings. *La frontera de cristal*. Carlos Fuentes. Dialogues.

1. INTRODUCCIÓN

En Norteamérica, tanto México como los Estados Unidos, han demostrado de manera persistente cierto miedo y falta de confianza con respecto al otro cultural. En el caso de México, dicha situación corresponde a una historia de lucha para mantener su soberanía frente al expansionismo de los Estados Unidos durante los siglos XVIII y XIX, claramente proclamado en el concepto de destino manifiesto. Esta desconfianza surge nuevamente tras la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en 1994 ya que México se percibe como socio menor ante los Estados Unidos y Canadá, países con economías más robustas. Además, la desconfianza en relación a la hegemonía anglo sigue siendo evidente en el discurso mexicano actual. Encontramos, entonces, una visión cultural que marca fronteras y cuyo resultado es la división del mundo en propio y ajeno, en ellos y nosotros, en este lado y el otro lado. Es precisamente a través de la obra *La frontera de cristal*, de Carlos Fuentes, que se puede examinar el concepto de frontera a través de la “pluralidad de diálogos” (Fuentes, 1993: 75) evidentes en la obra. Es decir, tomando en cuenta la perspectiva de Fuentes en su obra *Geografía de la Novela*, se pretende partir de la voz de los personajes, de la descripción de las clases sociales así como de las visiones históricas de la novela como manera de analizar la forma en que la obra plasma un imaginario sobre las oposiciones evidentes en el espacio fronterizo. Encontramos en la discusión que sigue que estas miradas contribuyen a la construcción de un texto que, como afirma Lotman, funciona como “*generador de sentido*” (“El texto y el poliglotismo de la cultura”, 1996: 87) y muestra los efectos de la intersección de dos sistemas semióticos.

Es importante señalar que el concepto de frontera en la obra de Carlos Fuentes le ha ocupado en varias de sus obras. Por ejemplo, *Gringo Viejo* (1985) presenta una narrativa enfocada en diferentes tipos de cruce de frontera, es decir, fronteras lingüísticas, geográficas y temporales. Además, la obra explora temas relacionados de manera intertextual sobre la historia entre México y los Estados Unidos. En *El espejo enterrado* Fuentes afirma que:

La frontera de 2,500 millas entre México y los Estados Unidos es la única frontera visible entre los mundos desarrollado y en desarrollo. También es la frontera entre Angloamérica y Latinoamérica, que empieza aquí. Y también es una frontera inacabada como las barreras, zanjas, muros —la llamada Cortina de Tortilla— rápidamente levantados para detener al inmigrante hispánico y en seguida abandonadas, inacabadas (1992: 441).

En *La frontera de cristal*, el lector encuentra eco de estas nociones y es a través del espacio narrativo de la obra donde la frontera se representa como un espacio multiestructural, es decir, como un espacio delimitado, de negociación cultural, identitaria e híbrida. La obra revela la complejidad de un espacio marcado por la intersección de dos esferas semióticas a través de una red polifónica de voces narrativas, pensamientos y diálogo de lenguajes.

La estructura de la narrativa consiste en nueve capítulos o secciones con divisiones marcadas por la voz y experiencia de los personajes. Encontramos, por ejemplo, la enunciación literaria de sus miedos, ansiedades, prejuicios, pero también su visión de sí mismo/a en relación con otros.

2. RELACIÓN CON EL OTRO

Esta relación con el otro, se observa a través de lenguajes en oposición y en el capítulo "La capitalina" salta a la vista la descripción de los personajes de Michelina Laborde y Leonardo Barroso. Michelina se describe como una mujer con "la simetría perfecta de su belleza facial—su 'mascarita mexicana' [. . .] una mujer joven de gustos sofisticados porque así la educaron, así la heredaron y así la refinaron. Pertenecía a una 'vieja familia', pero cien años antes, su educación no habría sido demasiado diferente" (9). Los referentes discursivos de "belleza", "mascarita mexicana" y "de gustos sofisticados" presentan un imaginario de la mujer mexicana que históricamente ha sido considerado como objeto de deseo, sin agencia y educada para dar gusto a los que la vean. Su falta de poder queda evidente cuando leemos el siguiente fragmento: "Don Leonardo Barroso era un hombre poderoso aquí en el norte, pero también en la capital. El padre de Michelina Laborde la ofreció como ahijada del entonces ministro por los motivos más obvios. Protección, ambición, una minúscula parcela de poder" (11). Los fragmentos anteriores son interesantes porque muestran la descripción de Leonardo Barroso como un hombre cuyo poder no tiene límites. Aquí es relevante recordar que en *Universe of the Mind*, Lotman plantea la función de un espacio semiótico o mundo intelectual en el cual "humanity and human society are enfolded and in constant interaction" (3). Por tanto, podríamos decir que cuando el padre de Michelina la ofrece a Barroso, dicha relación representa la interacción entre el mundo de poder frente al de no poder.

Pero Michelina no es cualquier tipo de mujer, ella es "la capitalina", "Un rostro clásico de criolla, piel blanca pero con sombra mediterránea, oliva y azúcar refinada, simetrías perfectas de los ojos largos, negros, protegidos por párpados de nube y una ligerísima borrasca de las ojeras" (13-14). Se enfatiza la mujer del centro, del capital de México, pero sobre todo, su belleza radica en su rostro de criolla y su piel que es blanca. Esta

descripción privilegia la blancura de piel y sugiere un rechazo histórico del color de los indígenas.

El hijo de Leonardo Barroso, Marianito, “el heredero, que nunca viajaba, que salía muy poco [. . .] muy dado a refugiarse en el rancho a leer día y noche” (16) queda en una posición dominada por la sombra de su padre. El padre considera que Michelina es la mujer ideal para su hijo, así que decide presentarlos. Los dos jóvenes cruzan a los Estados Unidos para un paseo; sin embargo, aunque Marianito toma whisky, no es capaz de actuar como el hombre que el padre quiere que sea. No es capaz de tocarla. El padre insiste, mediante su lenguaje, que Marianito tiene que tocar, coger a Michelina como manera de comprobar su masculinidad, pero el hijo contesta, “—No, yo me salí, tomé un taxi gringo, le dejé el chofer con el Mercedes a ella” (18). Marianito, entonces, es inferior al padre quien sí es capaz de seducir a Michelina.

En el mismo capítulo, y en oposición a la debilidad de su hijo, Leonardo actúa como hombre de poder, capaz de seducir a la mujer con su poder y riqueza:

Manejaba con una mano. Con la otra, apretaba la de Michelina. Le dijo que le apenaba tener que decirlo, pero ella debía comprender que tendría cuanto quisiera, no quería alardear, pero para ella sería todo el dinero, todo el poder, ahora sólo veía el desierto encuerado, pero su vida podía ser como esa ciudad encantada del otro lado de la frontera, torres de oro, palacios de cristal. . . (Fuentes, 1995: 24).

Aquí encontramos un lenguaje con significado casi religioso; es decir, el hombre de poder ofrece “todo el dinero, todo el poder”. El texto enfatiza nuevamente el poder del dinero: “El dinero era él. El poder era él” (24). Michelina, como objeto deseado, acepta, “—Tú—le dijo Michelina—, Tú eres lo que quiero” (24). Pero parte de este pacto es aceptar el matrimonio con Marianito. Este juego entre los lenguajes del poder y no poder se enfatiza constantemente en la obra y representa tanto el contacto entre los Estados Unidos y México como la posición subordinada de México ante su vecino del norte. Es en los hoteles de lujo al otro lado de la frontera donde Leonardo seduce y toma posesión de Michelina a cambio de un pacto entre las dos familias.

La expresión de diferencia, del lenguaje de impotencia ante el poder aparece nuevamente en la sección “La Pena” en donde se pueden considerar ciertos elementos como parte de un sistema de ideas, es decir, encontramos prejuicios, valores y divisiones sociales y culturales que representan no solamente la relación entre el personaje mexicano Juan Zamora y Jim Wingate, sino también la relación entre México y los Estados Unidos. Juan Zamora es el hijo de un hombre, “abogado administrador de don Leonardo Barroso” (Fuentes, 1995: 36). Leonardo Barroso acepta la petición de la viuda de

su abogado de darle una beca a Juan para que pueda estudiar medicina en los Estados Unidos. Juan estudia en el espacio de Ithaca, Nueva York.

En esta sección, el personaje de Tarleton Wingate se describe como un hombre anglo poderoso, dueño de “negocios con el Pentágono” (Fuentes, 1995: 40). Juan Zamora es uno de “los estudiantes extranjeros [que] han sido acogidos con hospitalidad en las casas privadas cercanas a los campus norteamericanos”, simplemente (40). Con tono de ironía, el texto muestra el contacto entre el mexicano y angloamericano y la primera pregunta de los Wingate es si existe televisión buena en México. Este tipo de pregunta mundana representa un acercamiento entre dos identidades, pero con un claro menosprecio por lo que representa México en la mente de los Wingate.

La cuestión de clase social y la diferencia son elementos clave en esta sección del relato. Aunque Juan recuerda que usaba saco y corbata cuando asistía a San Ildefonso, en Cornell, igual que otros alumnos, utilizaba una sudadera, y zapatos tenis: “Entendió que el astroso disfraz de los estudiantes era un manera de igualar el origen social, para que nadie preguntara sobre el origen familiar y el estatus económico” (Fuentes, 1995: 43). Sin embargo, a pesar de intentar borrar las fronteras entre los ricos y los que no eran ricos, Juan inventa un relato sobre su familia como una de las antiguas familias de México que siempre ha sido pudiente, con “haciendas, caballas, criados. Con el petróleo, simplemente viviremos como siempre, pero con más lujo aún” (43). El imaginario creado por la voz de Juan en esta descripción falsa desemboca en la admiración de Charlotte Wingate, quien decide nunca llamar “mexicano” a Juan para no ofenderlo. Observamos cómo el referente discursivo de “mexicano” representa el imaginario de un México pobre, en subdesarrollo, mientras Juan, al querer presentar otro rostro, otra identidad, describe la situación económica reservada para unos cuantos mexicanos.

La relación homosexual entre Juan y Jim Rowlands plantea otro límite o frontera cuando la familia Wingate se da cuenta de la relación. Los Wingate quieren proteger a su hija Becky y no exponerla a una situación de escándalo. Finalmente, al identificar a Juan como mexicano y además homosexual, los Wingate sucumben a sus prejuicios, aunque los consideran como la verdad: “los prejuicios no se extirpaban de un día para otro, eran viejísimos, tenían más realidad, vamos, que un partido político o una cuenta de banco. Negros, homosexuales, pobres, ancianos, mujeres, extranjeros . . . la lista era interminable” (Fuentes, 1995: 53). Consciente de su posición de doble marginalidad, Juan abandona Cornell y regresa a México. Cuando la familia Wingate decide vacacionar en México, buscan a Juan en su “hacienda”. Sin embargo, después de cruzar la frontera entre los Estados Unidos y México, así como el espacio urbano que se describe como “los tiempos de México D.F. desordenados, anárquicos, inmortales” (56), se encuentran con la identidad real de Juan, que vivía con su madre en un edificio de “tres pisos y ropa colgada

a secar en los balcones, una antena de TV y un expendio de gaseosas a la entrada" (57). La familia se encuentra con la imagen de un México que confirma sus prejuicios.

En "El despojo", tercer relato de la obra, Dionisio "Baco" Rangel, es presentado como un famoso chef y conferencista de la cocina Nuevo Latino. El encuentro con el otro es marcado a través de referencias históricas en oposición y con especial énfasis en lo culinario. Al inicio de esta sección, a través del pensamiento de Dionisio, hay una referencia clara a la historia del despojo de los territorios mexicanos por los estadounidenses en el siglo XIX. Dionisio dice que México "no guardaba rencor por este terrible despojo, aunque sí memoria" (Fuentes, 1995: 64). En seguida, acusa a los "gringos" de no tener memoria de la guerra. El relato marca una clara línea divisoria entre las referencias lingüísticas relacionadas con la cocina mexicana en oposición a la comida de los Estados Unidos. Si el relato "La pena" deja el lector con una visión de un México desordenado, pobre, "El despojo" en contraste presenta un imaginario sobre las delicias culinarias de México como superiores a las de los Estados Unidos.

El relato inicia con referencias irónicas sobre la historia culinaria de los Estados Unidos, cuando se trataba "freír un par de huevos debajo del *covered waggon*" (Fuentes, 1995: 67). Presenta, además, una crítica de muchachos que emulaban "Beavis y Butthead, vástagos de Wayne's World" y la falta de saber que se revela en la película *Forrest Gump*. A través de las observaciones de Dionisio, encontramos un lenguaje enfocado a la crítica sobre las diferencias entre los Estados Unidos y México. Para empezar, hace referencia a las cocinas nacionales de México, Italia, Francia y España como las mejores del mundo. Al querer dar una clase de cocina a muchachos "sucesores de Forrest Gump", la voz narrativa de Dionisio explica que "generaciones y más generaciones de monjas, abuelitas, nanas y solteronas eran indispensables para que sólo un ciudad mexicana, Puebla, ofreciese más de ochocientas recetas de postres" (68). El énfasis en una historia larga del arte culinario entra en oposición con las referencias a la invitación de sus alumnos a McDonald's después de clase. En el mismo relato encontramos referencias al poder que Dionisio asigna a los Estados Unidos, pero señala que no tiene una "cultura aristocrática" mientras México sí la tenía aunque repercutió en "una desigualdad e injusticia abismales, acaso insuperables. Pero México también tenía formas, maneras, gustos, sutilezas, que confirmaban una cultura aristocrática" (73), y sobre todo, describe a la gente de México como cortés y de buen gusto.

Dionisio entra en diálogo con una mujer en el "American Grill" al decir que "—No me gusta la concina americana, pero sí admiro la cultura, los deportes, el cine, la literatura de los gringos" (Fuentes: 1995, 87). Por el contrario ella dice, "—Quiero y no quiero a tu país" (88). Explica que adoptó a una niña mexicana pero los doctores nunca le dijeron que estaba enferma del corazón. Al final del relato, cuando tiene un encuentro con el mesero, Dionisio habla con un tono de nostalgia al decir que quiere regresar a Guerrero.

Además, por segunda vez hay una referencia histórica sobre el despojo de territorios mexicanos: "Todo esto que vemos no existiría si los gringos no nos despojan de estas tierras. En manos de mexicanos, esto sería un gran erial" (94). Observamos que, aunque Dionisio lamenta la pérdida de las tierras mexicanas, no serían más que un desierto si dichas tierras se hubieran quedado en manos de sus compatriotas. De todos modos, aun antes de cruzar la frontera, respira el olor de comida mexicana y queda encantado con el olor de chiles y cilantro al gritar: "¡Huele a cilantro! ¡Vamos a México, vamos a la frontera, vamos, mi hermano, llega desnudo como naciste, regresa encuerado de la tierra que lo tiene todo a la tierra que no tiene nada!" (95). El imaginario sobre México se expresa a través de los olores de su comida y la frontera marca la distancia entre dos espacios, uno con todo, otro que no tiene nada, pero como hemos visto, México tiene su propia cultura.

3. DE POCHOS, MAQUILAS Y DIFERENCIA

El cuarto relato de la obra, "La raya del olvido", es un monólogo interior de Emiliano Barroso quien entra en diálogo consigo mismo y, además, con su interlocutor. Emiliano, un hemipléjico, es el hermano de Leonardo Barroso y relata su historia sobre la relación con su hermano y sus hijos "pochos". El relato se enfoca en la identidad con la pregunta "Quisiera saber quién soy" (Fuentes: 1995, 100). Emiliano es paralítico, no puede hablar. Pero el lenguaje del texto propone múltiples miradas con respecto a México, su historia y su identidad. Encontramos un cuestionamiento de varios tipos de temas relacionados la memoria. Surge nuevamente la oposición entre poder, dominio y lo subalterno, pero la pregunta sobre "quién soy" se relaciona con la identidad mexicana, sobre la persona que vive en la frontera.

Emiliano Barroso, por ser paralítico, tiene miedo de caer, lo que salta a la vista al enfatizar su temor mediante sus palabras: "Hacia el Sur. De espaldas. Hacia el Norte. A la derecha no. A la izquierda mejor" (Fuentes: 1995, 106). Las marcas lingüísticas, norte y sur, hacen clara referencia a la raya o al límite que existe entre los Estados Unidos y México. La voz de Emiliano repite varias veces que se encuentra "en la raya" y recuerda una situación del pasado cuando se enfrenta con policías armados:

Visten camisas color caqui de mangas cortas. Sudaderas debajo de las camisas. Aun así el sudor del pecho y las axilas mancha la camisa reglamentaria. Son norteamericanos. Están de un lado de la raya. Detrás de mi hay un grupo desarmado. Usan overoles. Botas como las mías. Sombreros de petate. Tienen caras de cansancio. Caras de haber viajado mucho tiempo y por lugares áridos. Tienen polvo en las pestañas, en la boca, en los bigotes (107).

Esta sección del texto hace referencia clara al poder de los norteamericanos ante los trabajadores mexicanos que han viajado largas distancias con la intención de cruzar “la raya”, la frontera, y buscar trabajo. Se destaca nuevamente el poder de los Estados Unidos ante el trabajador mexicano: “cuando sus brazos hagan falta cruzarán la raya sin que nadie los moleste. Todos se harán de la vista gorda. Pero cuando estén de sobra, los rechazarán. Los golpearán. Los matarán en las calles y a la luz del día. Los expulsarán. El mundo no cambiará” (107). Observamos cómo el texto resalta una situación que se ha repetido a través de la historia en cuanto a la situación del bracero como persona indeseable, capaz de hacer sudar a los policías norteamericanos y su deseo de matar y expulsar al trabajador. El discurso del texto funciona como un reclamo en una obra publicada poco tiempo después de la firma del TLCAN.

Este reclamo surge nuevamente cuando Emiliano Barroso recuerda a sus hijos, quienes no aceptan su situación de pobreza y deciden cruzar la frontera. Sin embargo, el padre los llama “Pochos” porque ellos han cruzado al otro lado y perciben a México como su enemigo porque “Del lado mexicano hay más injusticia, más corrupción, más mentira, más pobreza. Da gracias de que somos gringos” (Fuentes: 1995, 110). Esta situación señala que existe una raya o límite que ya cruzaron los hijos de Emiliano. Ellos no se identifican con México, se consideran “gringos” y han escogido “el Norte” para escapar de la condición en la que se encuentra el padre, en este caso, un hombre impotente, para quien es imposible cambiar su vida u ofrecer otra alternativa a sus hijos.

Emiliano es un parálítico, pero su hermano Leonardo es una figura opuesta; es decir, mientras Emiliano no puede tener ni siquiera la posibilidad de moverse, su “poderoso hermano” ejerce su poder y es conocido en el Norte y en el Sur. Si hemos observado a Leonardo como seductor ante el personaje de Michelina, su hermano lo llama “Contrabando”; “su nombre es Bolsa de Valores. Carreteras. Maquilas. Burdeles. Bares, Periódicos. Televisión. Narcodólares” (Fuentes: 1995, 114). Leonardo, entonces, es la cara oscura de los que utilizan su poder y saben negociar el camino entre el norte y el sur. Más adelante, encontramos otro reclamo: “No se puede hablar de mercado libre y luego cerrarle la frontera al trabajador que acude a la demanda” (114). Nuevamente, Leonardo representa al mexicano corrupto, que ha asimilado la idea de progreso, mientras el trabajador sigue viviendo una situación precaria siempre a merced de los que lo quieren expulsar del espacio del Norte.

En la sección, “Malitzin de las maquilas”, se observa otro tipo de mujer, Marina, la que trabaja en las maquilas de Ciudad Juárez. A diferencia de Michelina y su relación con Leonardo Barroso, Marina tiene una relación con Rolando Rozas, un mujeriego que maneja negocios desconocidos en ambos lados de la frontera. Al inicio de la sección, Marina sale de la recámara después de pasar la noche con Rolando: “Se miró en el espejo antes de salir. Era una belleza dormilona. Todavía tenía pestañas gruesas, de niña”

(Fuentes, 1995: 125-126). Ambas mujeres son sometidas al hombre que ejerce poder sobre ellas.

Como hemos visto en la sección anterior, se percibe una crítica fuerte con respecto a los Estados Unidos y su idea de progreso. Esta historia de progreso ha sido manchada con el trato del trabajador mexicano. Como sugiere D'Amore, la marca lingüística, Malitzin, hace referencia a la época prehispánica y la conquista española, y "the maquilas are a contemporary manifestation of US imperialism, in times of a different clash" (2009: 155). Como hemos señalado en secciones anteriores, el espacio cultural de México se ubica en oposición a la conquista española y luego la conquista de los Estados Unidos. España conquista un territorio, impone su lengua, sus costumbres y prácticas religiosas y así borra por completo la agencia de los grupos indígenas. Por otro lado, en 1846 los Estados Unidos se queda con más del 50% del territorio mexicano. Ambos momentos históricos hacen referencia a un proceso de dominación y explotación. En este relato, las explotadas son mujeres.

Al inicio del texto, vemos que "A Marina la nombraron así por las ganas de ver el mar. Cuando la bautizaron, sus padres dijeron a ver si a ésta sí le toca ver el mar" (Fuentes, 1995: 126). Como hemos visto en la sección anterior, Emiliano Barroso es incapaz de moverse porque es paralítico. Sólo puede ver la colcha sobre sus rodillas y la raya a sus pies. Reclama que el mundo se ha vuelto "mudo e inmóvil" (100). Marina por su parte también observa a su alrededor: "Siempre acababa viendo hacia los barrancos que se iban derrumbando hacia el río y que le atraían la mirada con la ley de la gravedad, como si hasta dentro del alma todas las cosas anduvieran siempre cayéndose" (126). Parece incapaz de moverse y solamente se queda viendo a la multitud de gente pobre que intentaba cruzar el río y buscar su suerte "al otro lado". Mira fijamente a las personas y no se sabe si está molesta con ellos, si se compadece de ellos, o si los quiere imitar.

El mundo de las mujeres y su posición de impotencia se repite en este relato. Dinorah, la amiga de Marina, vive sola con su hijo e insiste que, como los hombres no trabajan, no vale la pena vivir con uno. Sin embargo, el diálogo entre las dos mujeres muestra su conflicto con el mundo en el que se encuentran inmersas: "Marina le dijo que con un hombre en casa podría defenderse mejor de los jaraseros sexuales de la fábrica. Se metían mucho con Dinorah porque la veían indefensa, nadie daba la cara por ella" (Fuentes, 1995: 127). Además, el mundo de la fábrica es como Ciudad Juárez, "el lugar donde llamaba el trabajo, el trabajo que no existía en las rancharías del desierto y la montaña, el que era imposible hallar en Oaxaca o Chiapas o en el mismísimo DF, aquí estaba a la mano, y aunque el salario era diez veces menos que en los EEUU, era diez veces más que nada en el resto de México" (130). Pareciera, entonces, que el mundo de la maquila y la situación subalterna de las mujeres de la fábrica así como la situación de los que buscaban trabajo

en Ciudad Juárez es una continuación de los efectos de la conquista de los españoles y el imperialismo estadounidense.

Encontramos un mundo inmóvil, un México mudo y paralítico, incapaz de ofrecer oportunidades dignas para las personas. Descubrimos que Leonardo Barroso es dueño de la maquila y justifica dicho negocio a los inversionistas de los Estados Unidos al señalar que “las maquiladoras empleaban ocho mujeres por cada hombre, las liberaban del rancho, de la prostitución, incluso del machismo” (137). Barroso explica que la trabajadora se liberaba y se modernizaba al trabajar en la maquiladora. Al entrar en diálogo con “los yanquis”, Barroso afirma que es mediante el trabajo que las mujeres “se integraban a un crecimiento económico dinámico, en vez de vivir deprimidas en el estancamiento agrario de México” (137). Se observa nuevamente, cómo el texto funciona como un espacio que muestra visiones del mundo en conflicto. El lenguaje de Barroso se conforma a la visión imperialista de inversionistas estadounidenses quienes critican a los europeos porque tratan bien a los trabajadores y los gastos adicionales que ese trato implica.

El relato termina cuando Marina cruza la frontera para buscar a Rolando, pero lo descubre desnudo y en la cama con otra mujer, con una “gringa”. Marina, cansada, regresa a Juárez y el texto nos presenta a Leonardo Barroso y Michelina cruzando la frontera a un hotel de El Paso. Una mujer cruza de norte a sur y la otra de sur a norte; pero en este mundo inmóvil, paralítico, ambas son simples objetos.

“Las amigas”, el sexto relato, presenta temas relacionados con el contacto cultural donde surgen versiones encontradas del mundo. El espacio narrativo es Chicago, “una ciudad donde se cruzaban tantas culturas” (Fuentes, 1995: 160) y donde la gente llega a trabajar en las empacadoras porque tenían habilidad para cortar y empacar la carne. Aunque el título del relato hace referencia irónica a la relación entre Amy Dunbar y Josefina, el lector es introducido a la situación de “la gran familia formada por los trabajadores, casi todos provenientes de Guerrero, todos ellos ligados entre sí por parentesco, afecto, solidaridad y a veces nombres compartidos” (160). Archibald, sobrino de Miss Amy, es un abogado que trabaja en un bufete que defiende a los encarcelados por problemas migratorios. Uno de ellos es el esposo de Josefina quien trabaja en la casa de Miss Amy Dunbar mientras espera que su esposo Luis María salga de la cárcel.

Miss Amy Dunbar y Josefina no son amigas, sino que, a través de su diálogo, el lector puede observar cómo las protagonistas representan dos zonas o dos culturas en las cuales se perciben discursos opuestos. El lector se encuentra con un lenguaje racista por medio de la voz de Miss Amy. Para esta mujer anciana, el mundo se divide entre su mundo de los “viejos tiempos” y el de “los criados”, “la raza negra, toda ella”, al que pertenece Josefina, la mujer mexicana que la atiende. Una noche al estar cenando, la mujer vieja dice, “—Esta casa huele a viejo [. . .] huele a guardado, a falta de aire, a musgo. Quiero oler algo bonito—dijo dirigiéndose ofensivamente a Josefina [. . .] mirando intensamente las

axilas de Josefina para ver si olía algo feo" (164). Las palabras de Miss Amy representan una falta de aire, lo viejo y Josefina en cambio, intenta adornar este espacio con el olor de flores. Miss Amy grita: "—¿Quién me ha llenado la casa de flores para los muertos?" y Josefina contesta "—No, son flores frescas, están vivas" (164). Este diálogo representa dos mundos en contacto, en evidente conflicto en el relato.

Una de las preguntas más ofensivas de Miss Amy es cuando pregunta a Josefina, "—¿Te gustaría ser blanca, no es cierto?" (Fuentes, 1995: 166). Pero Josefina contesta a su patrona de manera respetuosa diciendo que también en México hay gente rubia, igual que hay gente negrita en Chicago y que todos son hijos de Dios. El diálogo continúa entre las dos mujeres y Miss Amy responde que está segura que Jesús le ama porque la hizo blanca. El diálogo resulta interesante para el lector porque resalta las diferencias entre las dos mujeres. Josefina es católica y en su recámara tiene "Estampas de los santos, imágenes de Cristo y la Virgen", cosas que son repugnantes para Miss Amy: "—La idolatría. El papismo sacrílego" (167).

El relato termina con la descripción que hace Josefina de las manos de su marido: "Mi marido tiene manos fuertes, finas, hermosas. Nació para cortar finamente la carne. Tiene un tacto maravilloso. Siempre atina. Sus manos son morenas y fuertes y yo no puedo vivir sin ellas" (176). En esta descripción de las manos de Luis María, el lector se encuentra con un enfoque final del relato que resalta la mano del trabajador mexicano, tan importante para el comercio de los Estados Unidos. El temperamento constante y respetuoso de Josefina también logra conquistar a Miss Amy quien, al concluir la sección, "llevó las manos fuertes y carnosas de Josefina. Miss Amy se llevó las manos de la criada a los labios, las besó y Josefina abrazó el cuerpo casi transparente de Miss Amy, un abrazo que aunque nunca se repitiese, duraría una eternidad" (176). El beso y el abrazo final forman una metáfora contundente de la relación entre los Estados Unidos y México. El relato es un comentario claro: a pesar del poder imperial de su vecino del Norte, México y sus trabajadores siguen siendo necesarios para el comercio de los Estados Unidos.

4. LA FRONTERA, EL RÍO GRANDE

Como hemos mencionado anteriormente, la diversidad y estratificación de lenguajes o voces encontrados en la obra literaria comparten una relación dialógica que da como resultado un discurso multiacentuado donde entran en conflicto diferentes posiciones (Bakhtin, 1981: 262-263). Dichos conflictos, como vimos en el relato de "Las amigas", enfatizan el tema de la posición del trabajador mexicano migrante en Chicago. "La frontera de cristal" retoma este tema e inicia con el escenario narrativo del viaje de Leonardo Barroso y su amante Michelina de la Ciudad de México a Nueva York. Para Barroso el propósito del viaje es la negociación de la migración de obreros de México

a los Estados Unidos. De hecho, uno de sus argumentos en Washington y en México es el argumento que “la principal exportación de México no eran productos agrícolas o industriales, ni maquilas, ni siquiera capital para pagar la deuda externa [. . .] sino trabajo” (Fuentes, 1995: 180). Este tipo de comentario resulta ser un debate que permea la relación histórica entre los Estados Unidos y México; es decir, el programa de braceros terminó hace más de cuatro décadas, pero sigue siendo relevante hoy en día. Como la obra de Fuentes se sitúa en la época de la firma del TLCAN, su texto sigue acentuando referentes como la migración obrera y una mirada humana sobre los efectos del comercio entre ambos países.

El migrante Lisandro Chávez representa una clase de mexicanos que han sufrido años de crisis económica en su país. Su padre era dueño de una fábrica de sodas gaseosas y el negocio prosperaba en un país donde la gente tomaba muchos refrescos. Lisandro recibió su educación en colegios privados y leía las obras de García Márquez. Además soñaba con tener un Volkswagen. Introducido brevemente al mundo de Lisandro, el lector se encuentra con un relato que argumenta acerca de los efectos negativos de un acuerdo como el TLCAN. Es decir, Lisandro y su familia sufren las consecuencias de veinte años de crisis económica en México y, como parte de la pequeña industria, el papá de Lisandro “ya no pudo pagar sus deudas en dólares para renovar la fábrica, la venta de refrescos se concentró y consolidó en un par de monopolios, los fabricantes independientes, los industriales pequeños, tuvieron que malbaratar y salirse del mercado” (183). Lo anterior explica la razón del viaje de Lisandro quien se veía diferente, no era como los otros mexicanos del vuelo, no usaba sombrero y estaba vestido para enfrentar el frío de Nueva York. Con todo, tenía que buscar trabajo fuera de México.

El trabajo de Lisandro consiste en lavar las ventanas de un rascacielos de Nueva York ya que no le “quedaba más remedio que rendirse ante tres mil pesos mensuales por dos días de trabajo en Nueva York, una ciudad ajena, totalmente extraña” (Fuentes, 1995: 189). El edificio es de cristal y Lisandro se pierde en “un extraño mar de vidrio en un mundo desconocido” (192). En el piso más alto del edificio, y durante su trabajo de limpieza de ventanas, Lisandro se encuentra con los ojos de una mujer, Audrey. A través del cristal, Audrey es capaz de identificar la inteligencia de Lisandro, su aspecto cortés y su falta de vulgaridad. La pregunta clave del relato es “¿Qué tenían en común?” (200). Ambos están separados por “la frontera de cristal” pero ambos trabajan, y son seres solitarios. Cada quien pensaba en cómo se llamaba el otro. Finalmente, Audrey escribe su nombre en el cristal con su lápiz labial. Sin embargo, Lisandro sólo escribe su nacionalidad, mexicano. Finalmente, se besan a través del cristal.

Este momento de acercamiento a través del cristal capta la atención del lector. Los dos protagonistas se encuentran pero no se pueden tocar, ni siquiera es posible conocerse. Son de mundos diferentes y, aunque los dos trabajan, el mexicano se ve

reducido a hacer un trabajo servil, un trabajo que acaba con las ilusiones que antes tenía cuando el negocio de su padre permitía dar una vida digna a su familia. Lisandro queda como ejemplo de los que se hunden “en el olvido de lo que fue pero sobre todo en el olvido de lo que quiso ser: no tengo derecho a nada [. . .]” (185). El relato acentúa el encuentro entre dos mundos, y aunque pareciera dura la comparación, como Michelina regala su cuerpo a Leonardo Barroso para poder gozar de ciertas riquezas, el trabajador mexicano se ve forzado a dar su trabajo para un pago mínimo, sacrifica sus ilusiones perdidas para que hombres como Leonardo Barroso puedan “añadir valor a la economía del mundo” (180).

“La apuesta” presenta una mirada sobre la vida de un chofer de turismo, Leandro Reyes y su contacto con extranjeros que visitan a México. Es un relato breve que cuestiona el hecho de trabajar en algo que no satisface a la persona. Una española, Encarnación Cadalso, llega a México porque ha ganado el viaje como una de las mejoras guías de turistas de Asturias. Encarnación le reclama a Leandro que no muestra un gusto por su trabajo. Pasan una noche romántica y al regresar la mujer a su país, siguen intercambiando cartas. La relación entre los dos y el cuestionamiento de Encarnación le permite a Leandro reflexionar sobre su vida: “Era del carajo tener que servir, lidiar con clientes majaderos, soberbios, que ni lo miraban siquiera, como si fuera de cristal” (Fuentes, 1995: 215).

Por un error del destino, al faltar las llaves del coche de Leonardo Barroso en el estacionamiento de un restaurante, Leandro es contratado como chofer. Sintió un cambio en su vida al poder dar servicio a un hombre de poder y acompañar a su patrón y Michelina a España, lo que le daba la oportunidad de encontrarse nuevamente con Encarnación. Utiliza el carro de su jefe para pasearse con Encarna, pero finalmente su carro se estrella “contra el auto que venía en sentido contrario, que era el sentido correcto, pensaste en el pan de las vírgenes, el pan de las novias de todo el mundo, pan de chourar, el pan del llanto convertido en piedra” (227). Como otros personajes de la narrativa, Leandro busca un trabajo que le da la posibilidad de ganarse la vida con dignidad. Pero cree, de manera equivocada, que la respuesta es ser el chofer de un hombre pudiente. Su vida, igual que el carro de Barroso, se estalla y el sueño termina.

La última sección de la obra, “Río Grande, río Bravo” confronta al lector con una recopilación de la historia entre México y los Estados Unidos. El río es testigo de la historia de la región, desde las exploraciones de Cabeza de Vaca y su equipo de dos españoles y un negro:

han sido salvados para contar un espejismo, han recibido turquesas y suntuosas pieles arrancadas a los lomos de las extrañas vacas grises de las praderas, los búfalos han vislumbrado las siete ciudades de oro de Cibola [. . .] propagan la ilusión de Eldorado, otro México, otro Perú, más allá del río grande, río bravo (250).

Pero el Río ya es cruzado por los migrantes, “Todos entre los veinte y los cuarenta años, todos tocados con sombreros de petate, todos vestidos con camisas y pantalones de mezclilla, zapatos fuertes para el trabajo en clima frío, chamarras de colores y diseños variados” (Fuentes: 1995, 232). Se hace mención de los que huyen de la Revolución Mexicana buscando escapar de la tiranía de Huerta. El referente de la segunda guerra y los braceros que entraban legalmente a los Estados Unidos forma parte del texto también. El Río tiene una historia marcada por la búsqueda de riqueza, un aspecto que cambia. El Río ya es un límite que hay que cruzar sólo para buscar un trabajo. México ya no es el sueño de riqueza buscada por exploradores como Cabeza de Vaca. Es representada como un espacio incapaz de satisfacer las necesidades de sus ciudadanos.

Dan Polonsky vive en la frontera y es un hombre de ascendencia europea, de antepasados inmigrantes que también fueron discriminados. A través de los ojos de Dan, se percibe el orgullo que siente al ver el mapa y revisar los territorios que había adquirido los Estados Unidos: “Luisiana. Florida. La mitad de México. Alaska. Cuba. Puerto Rico. Filipinas. Hawaii. El canal de Panamá. Un reguero de islas en el Pacífico. Las Islas Vírgenes. . .” (240). Nuevamente, salta a la vista el énfasis en la historia de los Estados Unidos, país vecino de México, como poder imperial donde la riqueza es el territorio adquirido a través del tiempo y con la fuerza.

La imagen de un México perdido se presenta en la sección “Serafín Romero”. México se describe como un lugar de “niños con las rodillas jodidas, incapaces de caminar derecho” (Fuentes, 1995: 250). Es un lugar donde su buscan sobrevivir los niños involucrados con los traficantes de droga. Serafín Romero es la voz de los que dicen que México está perdido y la única esperanza es el Norte. A esta mirada se suma la de Mario quien “sabía bien que mientras un país pobre viviera al lado del país más rico del mundo, lo que ellos los de la patrulla fronteriza hacían era apretar un globo” (254). Los de ascendencia europea como Dan Polonsky, “los verdaderos norteamericanos” (254), son referentes del odio hacia el mexicano, muy especialmente el que busca trabajo en los Estados Unidos.

El lector se encuentra con Leonardo Barroso acribillado al final de la última sección y se enfrenta también con una de las preguntas clave de la obra: “¿habrá tiempo para vernos y aceptarnos como realmente somos, gringos y mexicanos, destinados a vivir juntos sobre la frontera del río” (275). La obra no nos ofrece una respuesta, simplemente repite la cercanía de ambos países.

5. CONCLUSIONES

Al analizar la pluralidad de voces dialógicas evidentes en *La frontera de cristal*, descubrimos una crítica amplia sobre la relación que ha existido históricamente entre los Estados Unidos y México. La obra nos presenta con muchos estereotipos. Michelina

es la cara exótica de México que utiliza su belleza y sus encantos para lograr gozar de una vida de riqueza. Juan Zamora representa inicialmente a tantos estudiantes que cruzan la frontera para una educación de “primer mundo” y que tienen que aguantar preguntas sobre su país, ¿si todavía se utilizan burros para moverse en México? ¿Cuántos canales de televisión se tiene en México?

La maquila es un espacio donde muchas mujeres mexicanas trabajan. En la obra, Marina, Dinorah y las demás mujeres intentan tener control de su vida, pero siguen siendo objetos de deseo a merced de los hombres. Vemos también un México representado como un país paralizado en el contexto original de la obra y es la cara, el cuerpo de Emiliano Barroso, imposibilitado para moverse y sujeto a la raya, que muestra la situación subalterna de México con respecto a los Estados Unidos. Josefina es la cara de los que sirven humildemente a su patrona, Miss Amy Dunbar. Aunque Amy Dunbar besa las manos de Josefina al final del relato, los Estados Unidos, el vecino del Norte, no ha mostrado su capacidad de aprecio por las manos de los trabajadores mexicanos que laboran en oficios rechazados por tantos estadounidenses. La política racista detrás de este rechazo se percibe en el personaje de Dan Polonsky una persona orgullosa de la posición imperial de su país quien cree que los Estados Unidos es el salvador del mundo. La última sección de la obra presenta una visión de la historia de México y el Río Grande casi funciona como otra voz que entra en diálogo con el lector, trayendo a la memoria cómo la frontera y el límite del río representa la herida de la frontera que no sana.

Una obra dialógica funciona en relación con otras obras y voces e intenta alterar e informarla. Retoma elementos del pasado y entra en diálogo con ese pasado. La presente relectura de la obra de Fuentes cobra relevancia hoy debido a la historia repetida con respecto a los inmigrantes mexicanos que cruzan la frontera en busca de trabajo en los Estados Unidos. Pero existe la voz crítica de la obra que entra en diálogo con el lector al proclamar que “México les ofrece tiranía, catolicismo, arbitrariedad judicial [. . .] México, aunque ya no lo tenga, cree en el Estado español autoritario que actúa para el bien de todos sin consultar a nadie” (Fuentes, 1995: 262). Ciertamente, los Estados Unidos parece buscar siempre su propio bien en el comercio y aprovecha de la mano de obra barata del mexicano; pero la voz del río insiste que México tampoco ha podido ofrecer oportunidad a sus ciudadanos. El Río Grande fluye igual que siempre, la historia parece repetirse, pero una relectura de *La frontera de cristal* en el siglo XXI invita al lector a reflexionar sobre la situación política de México y la responsabilidad del país en cuanto al daño hecho por la corrupción. Leonardo Barroso, un personaje corrupto en una novela publicada en 1995, es la cara de tantos capos del narcotráfico de la actualidad, pero México es más que la corrupción; su fuerza radica en sus ciudadanos y su capacidad de trabajar y contribuir al desarrollo del país. Este es el mensaje que sigue siendo vigente en la obra literaria de Carlos Fuentes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANZALDÚA, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- BAKHTIN, M. (1981). *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.
- CONCANNON, K. ET AL. (2009). *Imagined Transnationalism: U.S. Latino/A Literature, Culture and Identity*. New York: Palgrave Macmillan.
- D'AMORE, A. (2009). *Translating Contemporary Mexican Texts: Fidelity to Alterity*. New York: Peter Lang Publishing Group.
- FUENTES, C. (1992). *El espejo enterrado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1993). *Geografía de la novela*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1995). *La frontera de cristal*. México: Santillana Ediciones Generales.
- LOTMAN, I. (1996). "El texto y el poliglotismo de la cultura". En *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- _____. (2000). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Trans. Ann Shukman. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Recibido el 4 de marzo de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

TRADUTTORE, TRADITORE? LA ADAPTACIÓN TELEVISIVA DE “LAS AVENTURAS DE PEPE CARVALHO” (ADOLFO ARISTARAIN)¹

TRADUTTORE, TRADITORE? TELEVISION ADAPTATION OF “THE ADVENTURES OF PEPE CARVALHO” (ADOLFO ARISTARAIN)

Charo LACALLE ZALDUENDO

Universitat Autònoma de Barcelona

rosario.lacalle@uab.es

Resumen: Adolfo Aristarain dirigió para TVE *Las aventuras de Pepe Carvalho* (1986). La miniserie obtuvo un discreto éxito de audiencia, pero no gustó ni a los críticos ni a Manuel Vázquez Montalbán, quien se desvinculó de la adaptación y mató simbólicamente al director en el relato *Asesinato en Prado del Rey* (1987). Este artículo examina el trabajo del cineasta argentino, partiendo de la hipótesis de que las adaptaciones del lenguaje literario al audiovisual se inscriben en un intrincado proceso de *traducción intersemiótica* (Jakobson, 1959), que con frecuencia requiere un amplio margen de intervención en la transposición de un medio a otro.

Abstract: Adolfo Aristarain directed for TVE *The adventures of Pepe Carvalho* (1986). The miniseries enjoyed a moderate success with viewers, but neither the critics nor Manuel Vázquez Montalbán truly liked it. The writer detached himself from the TV adaptation and symbolically killed the director in his story *Murder in Prado del Rey* (1987). This article examines the work of the Argentine filmmaker, on the assumption that adaptations from literary to audiovisual language involve an intricate process of *intersemiotic translation* (Jakobson, 1959), which often requires major changes in the transposition of one medium to another.

Palabras clave: Carvalho. Aristarain. Vázquez Montalbán. Traducción intersemiótica. Adaptación.

Key Words: Carvalho. Aristarain. Vázquez Montalbán. Intersemiotic translation. Adaptación.

1 Este artículo ha sido realizado en el marco de una investigación más amplia sobre historia de la ficción televisiva española. Han colaborado en el proceso de documentación Deborah Castro y Mariluz Sánchez.

1. PÓRTICO

El primer canal de Televisión Española estrenaba el 7 de marzo de 1986 *Las aventuras de Pepe Carvalho*, una miniserie de ocho episodios protagonizada por el homónimo detective de Manuel Vázquez Montalbán. El programa fue repudiado por el propio autor, quien se desvinculó explícitamente de la adaptación de Adolfo Aristarain e incluso “mató” simbólicamente al director, un año más tarde, en el relato que abre el volumen de *Asesinato en Prado del Rey y otras historias sórdidas* (Vázquez Montalbán, 1987b). Este artículo examina al Carvalho de Aristarain, asumiendo que las adaptaciones del lenguaje literario al audiovisual se inscriben en un intrincado proceso de *traducción intersemiótica* (Jakobson, 1959) prácticamente exento de reglas. Además, el proceso estaba condicionado por numerosos factores, tanto endógenos como exógenos, que incrementaban notablemente la dificultad intrínseca al ejercicio *adaptación* o *transposición* de un lenguaje a otro (Eco, 2000, 2003). En primer lugar, porque no se trataba de una adaptación propiamente dicha de los relatos escritos a la televisión, sino de los guiones elaborados por Manuel Vázquez Montalbán y Domènec Font a partir de las historias originales del escritor. En segundo lugar, por la necesidad de encajar el carácter instrumental del Carvalho que emergía de los guiones con la complejidad de un personaje construido en las cinco novelas que precedían a la miniserie.

Conocedor del Carvalho literario, el director argentino introdujo algunos cambios menores en los cuatro guiones que consideraba más acordes con las características del formato televisivo y modificó de manera substancial los otros cuatro restantes². El resultado no pareció satisfacer ni a Vázquez Montalbán ni a los críticos, por más que estos últimos atribuyeran a la miniserie “envergadura cinematográfica” (Cueto, 1986: en línea).

El recorrido por *Las aventuras de Pepe Carvalho* de las páginas siguientes se estructura en tres apartados. En la primera parte, se contextualiza la miniserie en un período que los expertos denominan “la edad de oro” de la ficción televisiva española (Palacio, 2002: 532), caracterizado por la adaptación de grandes obras literarias. A continuación, se reconstruye la génesis y la historia del programa, que inicia en 1982 con el encargo de TVE a Vázquez Montalbán y concluye, cuatro años después, con la desvinculación por parte del escritor de unos relatos que, según afirmó, no reconocía como propios (Vázquez

2 Los cuatro guiones que experimentaron pequeñas modificaciones son “Young Serra, peso mosca” (*Young Serra, peso pluma*); “La dama inacabada” (*La dama inacabada*); “Occidentales y cristianos” (*Golpe de Estado*) y “Go go girl” (*El caso de la gogo girl*). En cambio, Aristarain modificó radicalmente “Frene, por favor, se acerca la curva de la muerte” (*La curva de la muerte*) e introdujo cambios substanciales en “Pígalión” (*Pígalión*) y “Recién casados” (*Recién casados*). El director también realizó modificaciones substanciales a “El mar, un cristal opaco” (*El mar, un cristal opaco*), aunque mantuvo la estructura general, la trama principal y la mayor parte de los personajes. Las comillas designan los títulos de los guiones y la cursiva los de los episodios televisivos.

Montalbán, 1986). El tercer apartado sintetiza la adaptación de Aristarain³, entendida como el resultado del proceso de "negociación" ínsito a toda adaptación.

2. EL CONTEXTO TELEVISIVO

La llegada de la democracia modificó substancialmente la programación de TVE, liberada progresivamente de las limitaciones y de la censura que encorsetaban la televisión franquista desde su nacimiento en 1956. El apoyo a la producción de ficción propia, uno de los puntales de la nueva televisión democrática, se plasmó en la promulgación de una Orden Ministerial del 1 de agosto de 1979 que acordaba la concesión a TVE de un crédito extraordinario de 1.300 millones de pesetas para la producción de series y películas televisivas mediante concurso público. La medida, destinada a promover la cooperación entre la industria cinematográfica y la televisiva mediante la realización de "ficción de calidad" y la adaptación de "grandes obras literarias" (Palacio, 2002a: 530), revigorizó notablemente la ficción televisiva (Baget, 1983) al tiempo que favorecía a la industria del cine (Peña, 2010: 72).

El "giro cinematográfico" de la ficción televisiva (Buonanno, 2012: 36), que se produjo en España en los años ochenta (con más de una década de retraso respecto a otros países europeos), representaba una excelente oportunidad de repensar "las dificultades en el pasado para establecer un sistema de libertades y de progreso en el país" (Cueto Asín, 2010: 73), rehuyendo la confrontación en sintonía con el espíritu conciliador de los primeros años de la Transición. Así, mientras que algunas de las grandes producciones del período recuperaban la memoria de la Guerra Civil (*La plaza del diamante*, *El rey y la reina*, *La forja de un rebelde* o *Lorca muerte de un poeta*), otras miniseries repasaban el convulso período de comienzos del siglo XX (*Crónica del alba*, adaptación de los dos primeros volúmenes de la homónima obra de Ramón J. Sender) o se retrotraían hasta la invasión napoleónica para ilustrar las funestas consecuencias de las guerras (*Los desastres de la guerra* y *Goya*). Al mismo tiempo, el drama ambientado en la actualidad intentaba reflejar una España más avanzada (*Anillos de oro*, *Segunda enseñanza*, *Brigada Central* o *Turno de oficio*), que conectara de manera simbólica el nuevo Estado de libertades con el período previo a 1936. Se obviaban, en cambio, la oscura postguerra (a excepción de *El mundo de Juan Lobón*, algunos episodios de *La huella del crimen* y la primera parte de la biografía de *El Lute*); el tardofranquismo (representado únicamente en la segunda parte

3 La Biblioteca Nacional de Catalunya conserva copias de los ocho guiones originales dactilografiados, gracias a las cuales se ha podido realizar este estudio (<http://www.bnc.cat/>).

de *El Lute* y el drama *El mar y el tiempo*); y la primera Transición (con la salvedad de *Pájaro en una tormenta*)⁴.

El interés suscitado por las miniseries ambientadas en el pasado, que representan casi la mitad de las producciones del período, difuminó el relieve de las historias situadas en la España contemporánea. *Brigada Central*, un policíaco protagonizado por Imanol Arias, es quizás una de las series más recordadas, junto con los dramas legales *Anillos de oro* y *Turno de oficio*, exponentes de una sociedad moderna donde las parejas ya se podían divorciar, los jóvenes mantenían relaciones prematrimoniales y los homosexuales, e incluso los travestis, se asomaban con cautela a la pequeña pantalla. La comedia, en cambio, no generó ni grandes títulos ni grandes éxitos, aunque a pesar de su escasa relevancia en lo televisivo también se apuntara a la renovación de lo social, impulsada por el drama desde el destape⁵ y la liberación sexual de la mujer (*Ninette*, *Platos rotos*, *Nunca se sabe*, etc.).

El inicio de las emisiones matinales en 1986 (que permitían al primer canal de TVE emitir durante 17 horas ininterrumpidas), las mejoras introducidas en los magnetoscopios (González Mateos, 2008: 319) y la duplicación del número de receptores entre 1986 y 1990 (Multiguer, 2008: 367), incrementaron notablemente el consumo de ficción televisiva en la segunda mitad de la década. Sin embargo, pese a los 82 títulos estrenados a lo largo de los años ochenta, la asociación de la ficción española con el cine y el elevado número de coproducciones internacionales en las que participó Televisión Española han hecho que esa década sea percibida como “una especie de interrupción” en la producción propia:

Mucha gente cree que la buena racha para las producciones españolas empieza a partir de Farmacia de guardia, pero hay una época anterior muy importante, los 60 y los 70, cuando se emitían dramáticos estupendos. Luego hubo una especie de interrupción, los 80, en los que la televisión se olvida un poco de las series nacionales para llenarse de producciones norteamericanas (Antonio Mercero, citado en Veiga e Ibáñez, 2006: 114).

En líneas generales, podemos clasificar la ficción televisiva española producida a lo largo de la Transición en seis grupos. El primero incluye las adaptaciones literarias (*Los gozos y las sombras*, *El mayorazgo de Labraz*, *Los pazos de Ulloa*, *Los jinetes del alba*, etc.). El segundo grupo comprende la revisión de grandes mitos del pasado (*Mariana Pineda*,

4 El drama *Recuerda cuándo* (1987) rememora 20 años de la historia de España, pero se trata de una mirada más romántica (la historia de una pareja a punto de divorciarse) que revisionista.

5 Jorge Marí subraya la significación en la Transición del cuerpo erotizado, que se va gestando durante el franquismo y reviste el destape de un valor simbólico, connotado políticamente por el mero hecho de haber sido censurado (Marí, 2007: 130).

Teresa de Jesús, Goya, etc.). En el tercero figuran las miniseries dedicadas a la recuperación de la memoria histórica y, en particular, a la Guerra Civil (*Crónica del alba, La forja de un rebelde, Lorca, muerte de un poeta*, etc.). Los dramas ambientados en la España democrática integran un cuarto grupo, con títulos como *Anillos de oro, Turno de oficio* o el policíaco objeto de este estudio (*Las aventuras de Pepe Carvalho*). El quinto lugar aglutinaría los dramáticos (*Ninette y un señor de Murcia, Lecciones de tocador*, etc.). Finalmente, las coproducciones extranjeras con participación española también merecen un apartado propio (*Hemingway, fiesta y muerte, Quo Vadis, El difunto Matías Pascal, Verano del 36*, etc.).

3. LA HISTORIA DE UN DESENCUENTRO

Manuel Vázquez recibió el encargo de TVE cuando Carvalho ya contaba en su haber con cinco novelas⁶, que habían convertido al personaje en "uno de los instrumentos privilegiados para la crónica cultural del momento histórico" (Colmeiro, 2010a: 478). El detective también había protagonizado dos adaptaciones cinematográficas, *Tatuaje* (Bigas Luna, 1976) y *Asesinato en el Comité Central* (Vicente Aranda, 1982), tratadas por la crítica con condescendencia, en el primer caso, y con un cierto desdén, en el segundo. Por su parte, Adolfo Aristarain había escrito y dirigido cinco largometrajes, inéditos entonces en las salas comerciales españolas⁷, aunque llegaba a TVE precedido por la excelente acogida de *Tiempo de revancha* (1981) en el Festival de Huelva de 1982.

Las biografías de ambos autores presentaban ciertos paralelismos que pudieron influir en su elección, de manera consecuente con el espíritu que impregnaba la política televisiva en aquel período socialista. Así, el pasado antifranquista de Vázquez Montalbán y su valiente crítica social encajaban con el perfil del intelectual al que TVE deseaba dar alguna de las oportunidades que le habían sido negadas en la España franquista. El encargo de la miniserie a Aristarain pudo estar determinado, a su vez, por el deseo de favorecer a un cineasta con marcada conciencia social, marginado por la dictadura argentina.

Cinco meses después de su llegada a España, Aristarain concluía la reelaboración de los guiones y Televisión Española cerraba un reparto encabezado por Eusebio Poncela como Carvalho. Se iniciaba así un intenso rodaje de ocho meses (desde julio de 1984 hasta marzo de 1985), que el propio director calificaría, años después, de "aprendizaje valiosísimo" (Aristarain, citado en Casado, 2011: 187), pero también de "trabajo agotador:

6 Yo maté a Kennedy (1972), *Tatuaje* (1974), *La soledad del mánager* (1976), *Los mares del sur* (1979) y *Asesinato en el Comité Central* (1981).

7 *La parte del león* (1978), *La playa del amor* (1979), *La discoteca de amor* (1980), *Tiempo de revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982). Aristarain había escrito los guiones completos de *La parte del león*, *La discoteca del amor* y *Tiempo de revancha* y reescrito los de las dos películas restantes.

como hacer ocho películas seguidas sin parar" (Aristarain, 1997: 169). Una carrera a contrarreloj en la que "iba al rodaje con diálogos escritos la noche anterior" (Aristarain, 1997: 168). Los actores de la miniserie recuerdan la experiencia de manera muy positiva y consideran que Aristarain "lo tenía todo muy trillado" (Álvaro de Luna, citado en Casado, 2011: 161). La miniserie inauguraba asimismo un idilio profesional entre el director argentino y Poncela, que culminaría en 1997 con la brillante interpretación de esté último como Dante, el entrañable macarra de *Martin (Hache)* (1997).

Las aventuras de Pepe Carvalho se emitieron entre el 7 de marzo y el 18 de abril de 1986 e indignaron a Vázquez Montalbán. En una carta dirigida a *El País*, tras la emisión del último episodio, el escritor afirmaba que le resultaba difícil reconocerse "como remoto argumentista de un capítulo titulado *El mar, ese cristal opaco*" y calificaba al Carvalho televisivo de "extraño atleta sexual japonés dispuesto a fornicar como un obseso" (Vázquez Montalbán, 1986: en línea). Por extremas que pudieran parecernos las declaraciones de Vázquez Montalbán sobre la miniserie, en un claro contraste con su silencio sobre las adaptaciones cinematográficas de Bigas Luna y de Aranda, tampoco éstas parecían haber convencido al escritor (Vázquez Montalbán, 1990: 74). Por otra parte, la caracterización de Carvalho de *Las Aventuras* resultaba muy acorde con el perfil "más bruto, más vivencial" que el propio Vázquez Montalbán atribuía al personaje a partir de *Tatuaje*, contraponiéndolo con el Carvalho "más intelectualizado y parabólico" de *Yo maté a Kennedy* (Vázquez Montalbán en Luzán, 1979: en línea).

Al escritor tampoco parecían agradarle los actores que habían encarnado al detective: Carlos Ballesteros (*Tatuaje*), Patxi Andión (*Asesinato en el Comité Central*) y Eusebio Poncela (*Las aventuras de Pepe Carvalho*), y afirmaba que "había pensado siempre en Trintignant para hacer ese papel" (Vázquez Montalbán, citado en Rodríguez, 1984: en línea). Una manifestación que las palabras de Charo, la novia del detective de ficción, convertirían en un axioma en *La rosa de Alejandría*: "A mi me gustaría que tú te parecieras a Trintignant" (Vázquez Montalbán, 1984 [1997]: 83), contradicho, sin embargo, por el propio Vázquez Montalbán al respaldar la progresiva identificación de Carvalho con el *autor empírico* (Eco, 1979) realizada por sus lectores:

A pesar de que yo no dibujo a Carvalho con mis palabras, resulta que los lectores se lo han imaginado, sobre todo identificándolo conmigo mismo, pero en cualquier caso con el suficiente derecho y autoridad como para no estar de acuerdo, por ejemplo, con los actores escogidos para que lo encarnen en el cine o en la televisión: Carlos Ballesteros, Patxi Andión o Eusebio Poncela" (Vázquez Montalbán, 1990: 74).

En términos generales se puede decir que ni los críticos ni los expertos en Carvalho han apreciado la elección de los actores que han interpretado al detective⁸. Quim Aranda resume la actitud generalizada al respecto lamentando que el personaje no haya tenido nunca un rostro en la pantalla que resumiera todos sus matices (Aranda, 2006: en línea). Pero, aunque Vázquez Montalbán había ido eludiendo progresivamente las descripciones de su personaje, a partir de *Asesinato en el Comité Central* (1981), lo cierto es que las referencias al aspecto físico de Carvalho convierten a Eusebio Poncela en el actor más acorde con el personaje que emergía de las cuatro primeras novelas sobre el peculiar detective: un hombre encantado con los elegantes trajes heredados del presidente Kennedy (*Yo maté a Kenendy*, 1972 [1992]: 59); "alto, moreno, treintañero, algo desaliñado a pesar de llevar ropas caras de sastrería del Ensanche" (*Tatuaje*, 1974: 19); que "Vestía de marciano neocapitalista, con su traje de entretiempo" y cuyo pelo "terminaba en el borde mismo de la camisa" (*Tatuaje*, 1974 [1997]: 92); que "come como una lima y está delgado como un clavo" (*La soledad del manager*, 1978 [1998]: 55); con "una espléndida figura" (*Los mares del Sur*, 1979 [2005]: 52).

El escaso entusiasmo del escritor por los actores de los tres primeros Carvalhos audiovisuales y la progresiva asimilación del personaje con el autor, inducida a partir de *El balneario* (1986), pudieron determinar la elección de Constantino Romero (cuya semblanza física con Vázquez Montalbán era patente) para interpretar al detective en *Olimpicamente muerto* (Manuel Esteban, 1993), una película basada en la novela *Sabotaje olímpico* (1993). Los actores de las últimas adaptaciones, en cambio, diferían tanto de Trintignant o del escritor barcelonés como los tres primeros: Juanjo Puigcorbé (*Pepe Carvalho*, 1999), Juan Luis Galiardo (*Los mares del Sur*, 1991) y Omero Antonutti (*El laberinto griego*, 1992)⁹.

Con ocasión del estreno de la miniserie, el coguionista de *Las aventuras de Pepe Carvalho*, Domènec Font, lamentaba el "desdoblamiento" del personaje literario en cada "trasvase" a la pantalla:

Decididamente parece que Pepe Carvalho, el ente de ficción creado por Manuel Vázquez Montalbán a lo largo de seis novelas y diversas narraciones breves, vive un constante proceso de desdoblamiento: el del papel y el del celuloide. En cada trasvase

8 Rosa Mora (1997), por ejemplo, escribía que "Eusebio Poncela no fue un buen Pepe Carvalho en TVE", aunque no justificaba su afirmación (http://elpais.com/diario/1997/02/19/cultura/856306808_850215.html).

9 Juan Diego interpretó a Carvalho en una miniserie argentina dirigida por Luis María Barone, de la que únicamente se llegó a rodar el episodio piloto, estrenado en 2000 tras inenarrables vicisitudes. La serie estaba basada en un relato publicado por entregas en *El País*, entre el 3 y el 30 de agosto de 1997 (*La muchacha que pudo ser Emanuele*). Ese mismo año veía la luz *Quinteto en Buenos Aires*, que incorpora una parte de la historia escrita inicialmente para la miniserie de Barone. Según afirmó Vázquez Montalbán, esta última novela fue gestada precisamente durante su estancia en Buenos Aires para el rodaje del episodio piloto de *Pepe Carvalho en Buenos Aires* (<http://www.pagina12.com.ar/1998/98-08/98-08-10/pag20o.htm>).

de lenguajes se le maquilla de forma diversa, se busca un modelo físico y sónico cada vez más particular, se le dota o se le despoja de atributos cada vez más disímiles (Font, 1986: en línea).

Inicialmente, Aristarain se negó a alimentar una polémica que en ningún caso aminoraba su reputación como cineasta, revalidada sucesivamente en obras como *Un lugar en el mundo* (1992) o *Martin (Hache)* (1997). Sin embargo, años más tarde, el director argentino explicaría que se vio obligado a “rehacer los esquemas” de los guiones de Vázquez Montalbán y Font, en términos tan contundentes como los empleados en su día por el escritor: “De los trece guiones, TVE se negó a mostrarme cinco porque los consideraban muy malos. Igual pedí leerlos y cambié uno que me pareció mejor que el que me habían dado. Las historias no sólo eran flojas sino que tenían doscientas páginas” (Aristarain, citado en Casado, 2011: 44). Aristarain afirmaba asimismo que TVE la había dado a Vázquez Montalbán la oportunidad de leer los guiones y “aportar lo que quisiera”, y reprochaba al escritor que, en vez de intervenir y modificarlos, sólo “mandó dos páginas diciendo que se puteaba mucho y otras tonterías” (Aristarain, citado en Casado, 2011: 46).

Tras la emisión de la miniserie, la revista *Cambio16* publicó algunas de las historias originales que habían dado lugar a los guiones de Vázquez Montalbán y Font, reunidas al año siguiente en cuatro volúmenes¹⁰, a los que Vázquez Montalbán añadió *Asesinato en Prado del Rey* y otras historias sórdidas.

Tabla 1. Títulos de los relatos originales y de los guiones de Vázquez Montalbán y Font

Relatos en los que se basan los guiones originales	Guiones de Vázquez Montalbán y Font
<i>Entre los tejados</i>	<i>Young Serra, peso mosca</i>
<i>La muchacha que no sabía decir no</i>	<i>La dama inacabada</i>
<i>Aquel 23-F</i>	<i>Occidentales y cristianos</i>
<i>Pablo y Virginia</i>	<i>El mar, un cristal opaco</i>
<i>Buscando a Sherezade</i>	<i>Go go girl</i>
<i>Una desconocida que viajaba sin documentación</i>	<i>Frene, por favor, se acerca la curva de la muerte</i>
<i>Hice de él un hombre</i>	<i>Recién casados</i>
<i>Pigmalión y Las cenizas de Laura</i>	<i>Pigmalión</i>

Asesinato en Prado del Rey, “probablemente el más ‘atípico’ de los relatos protagonizados por el detective gallego” (Vallés Calatrava, 1991:337), situaba por segunda vez a Carvalho

¹⁰ *Historias de fantasmas, Historias de política ficción, Historias de padres e hijos y Tres historias de amor.*

en Madrid¹¹ para investigar, en esta ocasión, la muerte violenta del director de cine de origen vasco Arturo Araquistain, cuyo cadáver había aparecido en un estudio de RTVE con un ramito de violetas en la bragueta. Una referencia implícita a Aristarain, explicitada por propio escritor en la breve introducción que precede al volumen:

Cualquier parecido entre los personajes de esta novela corta y personajes de la realidad es responsabilidad de la intención del lector. A mí que me registren, aunque cuando se escribe en clave de divertimento la parodia lleve inevitablemente a una cierta impresión de caricatura de rostros y espíritus realmente existentes (Vázquez Montalbán, 1987b [2005]:5).

4. ¿TRADUTTORE, TRADITORE?

La adaptación de obras literarias al lenguaje audiovisual es un hecho consubstancial a la historia del cine, hasta el punto de que la propia identidad y el extraordinario poder narrativo de este medio deben su origen a una práctica que, hacia 1910, comenzó a transformar en películas las filmaciones exhibidas en las ferias (Kuhn, 1994). Tras la estela de obras como *El nacimiento de una nación* (David W. Griffith, 1915), basada en el segundo libro de la trilogía de Thomas F. Dixon sobre el Ku Klux Klan (*The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan*, 1905), la adaptación de novelas de éxito se convirtió en un recurso sistemático para alimentar la voracidad de la producción audiovisual. Otra cosa es que el resultado colme las expectativas de los lectores, ni mucho menos de su *autor empírico* que, como señala Eco, no suele ser nunca el mejor intérprete de su propia obra (Eco, 1990: 110).

A diferencia de las películas de Bigas Luna y de Aranda, cuyos guiones habían sido escritos por los propios directores, la reescritura de los guiones de *Las aventuras de Pepe Carvalho*, realizada por Aristarain, estaba condicionada de antemano por tres factores. En primer lugar, por la rígida duración de los episodios (55 minutos cada uno), a partir ocho guiones de diferente calidad y extensión escritos por Vázquez Montalbán y Font. En segundo lugar, por las expectativas sobre el protagonismo del detective generadas por un programa que incluía su nombre en el título, pero que había sido relegado a un papel casi secundario en algunos de los guiones originales. Con todo, el problema mayor era quizás la (re)construcción de un personaje que constituía el *alter-ego* del autor (Balibrea, 1999: 70), cuya eficacia literaria residía en el "manual de insignificancia" en el que se sustentaban todas sus historias:

11 Carvalho ya había investigado en Madrid el asesinato del secretario general del Partido Comunista (*Asesinato en el Comité Central*, 1981). El asesinato simbólicamente en aquella ocasión era Santiago Carrillo.

El manual de insignificancia que rodea a Carvalho (prepararse sofritos, charlar con el confidente limpiabotas sobre la ecología y la úlcera de estómago, quemar libros en la chimenea de Vailvidrera o detenerse ante el aspecto clitoral de la frambuesa) puede resultar menos ilustrativa e impactante a escala televisiva que la simple y huera acción directa, pero constituye el registro narrativo de la existencia del personaje sobre el que se fundamentan todas las historias (Font, 1986: en línea).

Se trataba de dificultades añadidas a un proceso que confrontaba la *intentio auctoris* (el creador del detective Vázquez Montalbán) con la *intentio lectoris* (el director Aristarain)¹², en una especie de ping-pong figurado que, como toda adaptación, fluctuaba entre la lealtad y la emancipación del texto original (Vanoye, 2000: 144). Por ejemplo, la quema de libros, uno de los rasgos consubstanciales de Carvalho aludidos por Font, representaba para Vázquez Montalbán la venganza de un moderno Quijote a quien “la cultura le ha separado de la vida” (Vázquez Montalbán, citado en Arroyo, 1983: en línea), mientras Aristarain lo consideraba un rasgo reaccionario y se resistía a reflejarlo en la miniserie: “Quemé sólo en un capítulo, el del travestí, uno de Freud sobre la fijación anal” (Aristarain, en Casado, 2011: 46). La presión derivada de los elevados costes de *Las aventuras de Pepe Carvalho*¹³ también incidió en la (re)construcción del personaje realizada por Aristarain, quien, como sostiene Brenner, habría transformado la antipatía de Carvalho en cinismo “porque si no no la ve nadie” (Aristarain, citado en Brenner, 1993: 35).

Desde un punto de vista formal, se puede afirmar que la transposición de un lenguaje a otro no planteó grandes dificultades a un director cuyo clasicismo interpretaba a la perfección el estilo sobrio del escritor. En cambio, la intervención de Aristarain fue decisiva en la reconstrucción del pasado de un personaje surgido “en Kennedy como respuesta a los acontecimientos globales de 1968” (Colmeiro, 2010b: 81), cuya exmilitancia comunista (un dato posiblemente tan relevante para la dirección socialista de TVE como para el propio Aristarain) no figuraba en los guiones de Vázquez Montalbán y Font.

Aristarain introdujo la militancia excomunista de Carvalho en *La curva de la muerte*, un relato cuyo guión original exasperaba hasta el paroxismo la tendencia de Vázquez Montalbán a difuminar en las novelas la estructura de la investigación, mediante la constante introducción de descripciones y discursos yuxtapuestos (Conte, 1979: 5). La intervención de Aristatain disipaba la investigación sobre la misteriosa autoestopista

12 Eco considera la *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris* diferentes dimensiones de la interpretación, a la que define como un proceso de negociación entre las *instrucciones* del texto y su cumplimiento por parte del lector (Eco, 1979 y 1990).

13 Las aventuras de Carvalho costaron 240 millones de pesetas, 30 de los cuales fueron aportados por la coproductora francesa Télécip. El índice de aceptación medio del programa fue de 6,6/10 (RTVE, 1987:309).

que desaparecía en la curva de la muerte¹⁴, entre los pliegues del reencuentro del detective con su exmujer (Muriel), y su hija adolescente (Dolores), a quienes Carvalho no había vuelto a ver desde que las abandonara para marcharse a Estados Unidos. Pero, curiosamente, la rememoración de Muriel realizada por Carvalho al final de su existencia literaria (*Millenium I: Rumbo a Kabul*, 2004) le restituiría, casi una década después, un relieve que Aristarian ya le había otorgado en *La curva de la muerte* a un personaje cuyo único espacio en las novelas habían sido hasta entonces los recuerdos fragmentarios del protagonista:

Eran imágenes rotas del viaje con Muriel que habían quedado en algún pliegue de su conciencia y ahora acudían, no a ayudarlo, sino a deprimirlo, a instalarlo en la sospecha de que nada importante le había pasado después, porque de pronto descubría que su breve relación con Muriel ocupaba una parte de su capacidad de nostalgia (Vázquez Montalbán, 2004: 167).

La introducción del pasado excomunista de Carvalho en el cuarto episodio (*La curva de la muerte*) completaba el retrato personal y profesional del detective esbozado en los tres primeros, a la par que modificaba el orden previsto por Vázquez Montalbán y Font.

Tabla 2. Títulos y orden de los guiones y de la miniserie

Títulos y orden de los guiones de Vázquez Montalbán y Font	Títulos y orden de emisión de los episodios
<i>Young Serra, peso mosca</i>	<i>Young Serra, peso pluma</i>
<i>La dama inacabada</i>	<i>La dama inacabada</i>
<i>Occidentales y cristianos</i>	<i>Golpe de Estado</i>
<i>El mar, un cristal opaco</i>	<i>La curva de la muerte</i>
<i>Go go girl</i>	<i>El caso de la gogo girl</i>
<i>Frene, por favor, se acerca la curva de la muerte</i>	<i>Pigmalión</i>
<i>Recién casados</i>	<i>Recién casados</i>
<i>Pigmalión</i>	<i>El mar un cristal opaco</i>

El primer episodio de la miniserie (*Young Serra, peso pluma*) está ambientado en el Raval, el barrio barcelonés de la infancia de Carvalho, e introduce a la "familia" del detective: "tres pobres diablos que durante años ha arrastrado con él: Charo, Biscuter y Bromuro" (Aranda, 1997: en línea). La adaptación de Aristarain presenta a un Carvalho más altruista que el del guión original, quien decide investigar por su cuenta la misteriosa

14 Vázquez Montalbán ya había introducido en *Los mares del Sur* (1979) la leyenda urbana sobre la autoestopista que desaparece misteriosamente en una curva.

muerte de un amigo de la infancia¹⁵. *Golpe de Estado*, en cambio, rememora el pasado del detective en la CIA sin otras intervenciones, respecto del guión original, que la reordenación de las secuencias de acción; aunque perfila el retrato de Charo esbozado en el episodio anterior: una “puta cara de teléfono [...] muchacha frágil de sueños rotos. Con carácter y valiente cuando hacía falta. Pero también a menudo demasiado llorona, demasiado histérica, con tendencia al drama y a montar la bronca y la pelotera” (Aranda, 1997: en línea).

Las otras dos adaptaciones más fieles del conjunto, *La dama inacabada* y *El caso de la gogo girl*¹⁶, articulan la vertiente profesional de un detective que nunca denuncia a sus clientes y llega siempre al fondo de los asuntos investigados. Sin embargo, también nos muestran al Carvalho más canalla, que no desperdicia “ninguna ocasión para echar una cana al aire” (Aranda, 1997: en línea).

Junto con la (re)construcción del personaje de Carvalho, el resto de las modificaciones de Aristarain a los guiones originales de *Young Serra*, *La dama inacabada*, *Golpe de Estado* y *El caso de la gogo girl*, responden fundamentalmente a los criterios de economía y orden inherentes a la narrativa serial. Los cambios realizados van desde la simplificación de la trama delictiva en *Young Serra*, *peso pluma* o la eliminación de un personaje secundario en *La dama inacabada*, hasta la aceleración del ritmo narrativo en *Golpe de Estado* (en las escenas del aeropuerto que culminan con el suicidio de Davis). Tanto en *Golpe de Estado* como en *La dama inacabada* y en *El caso de la gogo-girl* se eliminan las escenas contextuales cuya única valencia narrativa es ilustrar transición entre secuencias (Carvalho y Charo en la cama de la casa de Vallvidrera, desplazamientos, llamadas de teléfono, etc.).

Pigmalión y *Recién casados* también fueron objeto de una transformación casi tan radical como *La curva de la muerte*, aunque con resultados mucho más discutibles. *Pigmalión* reduce drásticamente el guión original (uno de los más largos), para ajustarse a la duración estándar de un episodio construido en torno a la relación homosexual de la víctima con un personaje creado ex profeso por Aristarain¹⁷. La reescritura de *Recién casados* convierte la investigación del guión original, sobre las turbias actividades del joven asesinado en su noche de bodas, en un ejercicio de ironía sobre la construcción del

15 Este relato introduce la figura del boxeador maduro y acabado, cuya juventud se rememoraría sucesivamente en *El pianista* (1985). En el guión original de Vázquez Montalbán y Font, Carvalho investiga el asesinato por encargo del antiguo entrenador del *Young Serra*, quien ahora trabaja para el contrincante del boxeador.

16 Vázquez Montalbán ya había incluido la figura de la *gogo girl* en “Elogio de la go-go girl”, uno de los cinco reportajes publicados en la revista *Triunfo*, entre septiembre y octubre de 1969, recogidos sucesivamente en la recopilación *Crónica sentimental de España* (1971).

17 Se trata del personaje interpretado por Cecilia Roth, que marcaría el inicio de una larga relación profesional entre el director y la actriz argentinos.

punto de vista de los diferentes personajes en relación con dicho asesinato. Finalmente, en *El mar, un espejo oscuro* se elimina a un personaje de cierto relieve (el escritor homosexual) y se exagera el imaginario sobre las sectas de los años ochenta mediante la introducción de una joven extranjera que inmola su virginidad a Cavalho. Una licencia que, al parecer, molestó particularmente a Vázquez Montalbán, a tenor de la carta al diario *El País* mencionada en la primera parte de este artículo, y contribuyó a generalizar la opinión de que se había manipulado la vertiente sexual del protagonista para "atraer a la audiencia" (Padilla Mangas, 1999: 167).

5. LAS "AVENTURAS" DE LA ADAPTACIÓN

Eco comparte con Jakobson el presupuesto de que toda traducción implica un proceso de interpretación¹⁸, pero homologa la traducción intersemiótica o adaptación con la transformación, basándose en que esta última añade a los cambios de la substancia expresiva (inherentes a toda traducción lingüística) otras variaciones derivadas del paso de una materia a otra (Eco, 2003: 320). El semiólogo italiano considera dichas variaciones como el resultado de un proceso de *negociación*, determinado por el consenso con la comunidad cultural y la coherencia del conjunto textual (Pellerey, 2006: 223).

Al convertir la negociación en la clave de adaptación, Eco acorta la distancia entre la interpretación y el uso del texto que había establecido en obras anteriores (Eco, 1979 y 1990), a la par que legitima una modalidad particular de *uso* que consiste en "partir de un texto estímulo de donde extraer ideas e inspiración para producir el propio texto" (Eco, 2003: 341). Desde esta perspectiva, los cuatro episodios que Aristarain adaptó, con pequeñas modificaciones, a la narrativa serial (*Young Serra, peso pluma, La dama inacabada, Golpe de Estado* y *El caso de la gogo girl*) se inscribirían en un proceso regular de traducción intersemiótica, que se habría limitado a respetar "las reticencias del texto fuente" (Eco, 2003: 328), adecuándolas a la nueva materia expresiva. Por el contrario, los episodios en los que Aristarain intervino de manera radical (*La curva de la muerte, Recién casados, Pigmalión* y *El mar, un cristal opaco*), representarían casos de frontera entre la interpretación y el uso, que Eco denomina "adaptación como nueva obra" (Eco, 2003: 340).

Impelido por la necesidad de ajustar los guiones a las determinaciones de la narrativa serial (duración, ritmo, etc.) y condicionado por un personaje literario "lleno de contradicciones, ambigüedades y rasgos inusuales" (Bayó Belenguer, 2001: 93), que

18 La clasificación de Jakobson (traducción interlingüística, intralingüística e intersemiótica) se fundaba en la deriva de la significación introducida por la teoría del *interpretante* de Peirce: una nueva expresión surgida de la interpretación de un signo e interpretable, a su vez, mediante otro signo en una cadena que Eco denomina *semiosis ilimitada* (Eco, 1977: 137-139).

“tenía vida propia” (Vázquez Montalbán, 1990:73), Aristarain convirtió *Las aventuras de Pepe Carvalho* en las “aventuras de la interpretación”, como denomina Eco a los casos de frontera (Eco, 2003: 344). Una negociación entre la *intentio operis* de los guiones originales y la *intentio lectoris* del traductor Aristarain, que el director argentino homologaría a la creación de una obra original, al recordar la miniserie más de una década después: “Cuando empiezo a trabajar en el guión, hago todo el trabajo desde el principio: cuál es el esquema de la historia, por dónde van los personajes, qué hacen, qué dicen (Aristarain, 1997:165).

Es posible que, como señala Casado, el visionado retrospectivo de *Las aventuras de Pepe Carvalho* produzca el efecto de que algunos episodios quizás no hayan envejecido bien (Casado, 2011: 46). Sobre todo los últimos, en los que Aristarain se vio obligado a compaginar la reescritura de los guiones originales con la grabación. Pero se trata del mismo efecto que produce la lectura las historias en las que se basaban los guiones originales, ignoradas por la mayor parte de los expertos en un gran escritor cuyos relatos cortos se sitúan, sin embargo, a considerable distancia de sus novelas. De ahí que resultara perentorio examinar la adaptación de Aristarain para poder situarla en el lugar merecido de una “transición erótico-política” (Marí, 2007) que simbolizó el acceso, retardado pero definitivo, de España a la Modernidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANDA, Q. (1997). “La familia de Pepe Carvalho”. *Vespito*, <http://www.vespito.net/mvm/prosolman.html> [23/11/2014].
- ____ (2006). “Un detective sin suerte en el cine”. *Vespito*, www.vespito.net/mvm/carvtv.html [21/11/2014].
- ARISTARAIN, A. (1997). “La intuición del relato”. En *El guión cinematográfico*, D. Oubiña, y G. Aguilar (eds.), 153-172. Barcelona: Paidós.
- ARROYO, F. (1983). “Carvalho es una solución técnica”. *El País*, 7 de abril, http://elpais.com/diario/1983/04/07/cultura/418514407_850215.html [31/10/2014].
- BAGET, J. M. (1999). “Panorámica de las TVmovies”. *Formats 2*, http://www.iua.upf.edu/formats/formats2/bag_e.htm [1/01/2015].
- BALIBREA, M. P. (1999). *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*. Mataró: El Viejo Topo.
- BAYÓ BELENGUER, S. (2001). *Theory, genre and memory in the ‘Carvalho’ series of Manuel Vázquez Montalbán*. Lewiston: The Edwin Mellen Press.
- BRENNER, F. (1993). *Adolfo Aristarain*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- BUONANNO, M. (2012). *Italian TV Drama and Beyond. Stories from the soil, stories from the sea*. Bristol-Chicago: Intellect.

- CASADO, S. (2011). *Adolfo Aristarain: un nuevo humanismo*. Madrid, Ediciones JC.
- COLMEIRO, J. F. (2010a). "De Pepe Carvalho al subcomandante Marcos: la novela policíaca hispánica y la globalización". *Revista Iberoamericana* LXXVI.231, 477-492.
- ____ (2010b). "Globalización y novela policíaca. El caso de Manuel Vázquez Montalbán". En *Indicios, señales y narraciones. Literatura policíaca en lengua española*, E. Rodrigues-Moura (ed.), 79-91. Innsbruck: Innsbruck University Press.
- CONTE, R. (1979). "La novela como pretexto". *El País*, 25 de noviembre (suplemento "Libros"), 5.
- CUETO, J. (1986). "El asesinato de Carvalho". *El País*, 23 de marzo, <http://www.vespito.net/mvm/carvtv.html#cue> [21/11/ 2013].
- CUETO ASÍN, E. (2010). "La Guerra de la Independencia Española en la pequeña pantalla: de la revisión histórica a la efeméride". *Colorado Review of Hispanic Studies* 8, 63-82.
- DÍAZ ARENAS, A. 1995. *Introducción a la lectura de la obra narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. Kassel: Edition Reinchenberger.
- ECO, U. (1979). *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- ____ (1990). *I limiti dell'interpretazioni*. Milano: Bompiani.
- ____ (2000). "Traduzione e interpretazione". *VS. Quaderni di Studi Semiotici*, enero-diciembre, 50-100.
- ____ (2003). *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani.
- FONT, D. (1986). "Dos no son siempre pareja". *El País*, 22 de febrero, http://elpais.com/diario/1986/02/22/radiotv/509410804_850215.html [31/10/2014].
- GALÁN, D. (1982). "Crítica: cine / "Asesinato en el Comité Central", *El país*, 18 de agosto, http://elpais.com/diario/1982/08/18/cultura/398469611_850215.html [31/01/2015].
- JAKOBSON, R. (1959[1987]). "On Linguistic Aspects of Translation". En *Language in Literature*, K. Pomorska y S. Rudy (eds.), 428-435. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- KUHN, A. (1994). "History of narrative codes". En *The cinema book*, P. Pam Cook (ed.), 208-222. London: BFI.
- LUZÁN, J. (1979). "Encarna soy yo". *La Calle*, 23 de octubre, <http://www.vespito.net/mvm/mares2.html> [21/11/2013].
- MARÍ, J. (2007). "Desnudos, vivos y muertos: La transición erótico-política y/en la critica cultura de VM". En *MVM: el compromiso con la memoria*, J. F. Colmeiro (ed.), 129-141. Woodbridge: Támesis.
- MORA, R. (1997). "Un cronista escéptico", *El país*, 19 de febrero, http://elpais.com/diario/1997/02/19/cultura/856306808_850215.html [31/10/2014].
- PEÑA, C. (2010). "Las primeras grandes series literarias de la Transición: La saga de los Rius y Cañas y barro". En *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*,

- A. Ansón, J. C. Ara, J. L. Calvo, L. M. Fernández, M. A. Naval y C. Peña (eds.), 71-96. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- PADILLA MANGAS, A. (1999). "El realismo y sus dimensiones críticas en Manuel Vázquez Montalbán". *Boletín de la Real Academia de Córdoba* 136, 167-172.
- PALACIO, M. (2002). "Enseñar deleitando. Las adaptaciones literarias en televisión". *Cuadernos de la Academia*, 11-12, 519-537.
- PELLEREY, R. (2006). "Utopía de la traducción". *DeSignis* 10, 215-226.
- Rodríguez, C. (1984). "Eusebio Poncela será el nuevo Pepe Carvalho en la serie que grabará TVE", *El País*, 22 de julio, http://elpais.com/diario/1984/07/22/radiotv/459295201_850215.html [31/01/2015].
- RTVE (1987). *Anuario de la Radio Televisión Española 1987*. Madrid: Ente Público
- VALLÉS CALATRAVA, J. R. (1991). *La novela criminal en España*. Granada: Universidad de Granada.
- VANOYE, F. (2000). "De l'adaptation d'un texte littéraire au cinema". *VS. Quaderni di Studi Semiotici*, enero-diciembre, 143-151.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1971). "Elogio sentimental de la go-go girl". En *Crónica sentimental de España*, M. Vázquez Montalbán, 193-198. Barcelona: Lumen.
- ____ (1972 [1992]). *Yo maté a Kennedy. Impresiones, observaciones y memorias de un guardaespaldas*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1974 [1997]). *Tatuaje*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1974[1998]). *La soledad del manager*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1979 [2005]). *Los mares del sur*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1981). *Asesinato en el Comité Central*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1984 [1987]). *La rosa de Alejandría*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1985). *El pianista*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- ____ (1986). "Carvalho". *El País*, 3 de abril http://elpais.com/diario/1986/04/03/opinion/512863213_850215.html [31/10/2014].
- ____ (1986). *El balneario*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1987a [2005]). "Sobre la sordidez". En *Asesinato en Prado del Rey y otras historias*, M. Vázquez Montalbán, 5-6. Barcelona: Planeta.
- ____ (1987b[2005]). *Asesinato en Prado del Rey y otras historias*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1987c). "Buscando a Sherezade". En *Historias de padres e hijos*, M. Vázquez Montalbán, 63-117. Barcelona: Planeta.
- ____ (1987d). "Hice de él un hombre". En *Historias de padres e hijos*, M. Vázquez Montalbán, 119-177. Barcelona: Planeta.
- ____ (1987e). "Desde los tejados". En *Historias de padres e hijos*, M. Vázquez Montalbán, 7-62. Barcelona: Planeta.

- ____ (1987f [1991]), "Una desconocida que viajaba sin documentación". En *Historias de fantasmas*, M. Vázquez Montalbán, 7-59. Barcelona: Planeta.
- ____ (1987g [2000]). "Aquel 23 F". En *Historias de política ficción*, M. Vázquez Montalbán, 117-168. Barcelona: Planeta
- ____ (1987h [1991]). "Pablo y Virginia". En *Historias de fantasmas*, M. Vázquez Montalbán, 115-169. Barcelona: Planeta.
- ____ (1987i). "Pígmalión". En *Pígmalión y otros relatos*, M. Vázquez Montalbán, 61-77. Barcelona: Planeta.
- ____ (1987j) "La muchacha que no sabía decir no". En *Tres historias de amor*, M. Vázquez Montalbán, 111-163. Barcelona: Planeta.
- ____ (1987k). "Las cenizas de Laura". En *Tres historias de amor*, M. Vázquez Montalbán, 7-51. Barcelona: Planeta.
- ____ (1991). *El laberinto griego*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1993). *Sabotaje olímpico*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1990). "La deshumanización del personaje". En *El personaje novelesco*, M. Mayoral (ed.), 69-76. Madrid: Ministerio de Cultura-Ediciones Cátedra.
- ____ (1998). "Adriana Valera, solista en el quinteto de Buenos Aires". *Página 12*, 10 de agosto, <http://www.pagina12.com.ar/1998/98-08/98-08-10/pag20o.htm> [30/12/2014]).
- VEIGA, Y. e IBÁÑEZ, I. (2006). *Religión catódica. 50 años de televisión en España*. Madrid: Rama Lama Music.

Recibido el 9 de junio de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

SOBRE LA NOCIÓN DE *TEXTO ARTÍSTICO*

ABOUT THE NOTION OF *ARTISTIC TEXT*

Mirko LAMPIS

Universidad "Constantino el Filósofo" de Nitra (República Eslovaca)

mlampis@ukf.sk

Resumen: El objetivo de este artículo es el de proponer y discutir la definición de las nociones de *texto*, *intertextualidad*, *género*, *canon*, *arte* y *cultura* a fin de considerar, a partir de un enfoque a la vez semiótico y sistémico, su ámbito de validez y su centralidad en la cuestión del significado que asignamos a la expresión "texto artístico"

Abstract: The goal of this paper is to propose and discuss the definition of the notions of *text*, *intertextuality*, *genre*, *canon* and *culture*, and to consider, from a semiotic and systemic approach, the scope of their validity and their centrality on the matter of the meaning that we assign to the expression "artistic text".

Palabras clave: Texto. Arte. Semiótica. Pensamiento sistémico.

Key Words: Text. Art. Semiotics. Systemic thinking.

1. EL PENSAMIENTO SISTÉMICO COMO MARCO EPISTEMOLÓGICO GENERAL

Con la fórmula *pensamiento sistémico* (o *relacional*, o *complejo*) nos referimos a un paradigma interpretativo general, a una manera de pensar y practicar la episteme, a un tipo específico de *modus cognoscendi*. Podemos resumir sus principios fundamentales en los siguientes puntos:

- El pensamiento sistémico se ocupa de totalidades (sistemas, campos, dominios), conjuntos integrados de relaciones que definen, de manera global, una serie de objetos, operaciones y procesos pertinentes.
- Los elementos que componen un conjunto integrado interactúan constante y recursivamente entre sí, generando un comportamiento global (de alto nivel) que modifica y condiciona el operar y la deriva de cada elemento.
- Los objetos de que se ocupa la investigación (experimental y teórica) son conjuntos integrados de relaciones cuyas fronteras varían (*cuya identificación varía*) según las relaciones consideradas; estos objetos no sólo *son*, sino que también *participan en* redes de relaciones, y su valor para la investigación estriba, precisamente, en las relaciones en que participan.
- Las relaciones de las que se ocupa el pensamiento sistémico son relaciones dinámicas, relaciones que cambian en el tiempo y según las condiciones de contorno; son, en otros términos, procesos históricos.
- El patrón de relaciones internas que identifica a un sistema constituye la *organización* de ese sistema, organización entendida, precisamente, como el conjunto de aquellas relaciones sin las que el sistema no existiría o no se reconocería como tal.
- El investigador-descriptor no es nunca un elemento externo a la red que describe; su actividad es parte integrante del dominio relacional y contribuye por tanto a delimitar, ratificar o rectificar las relaciones que identifican y definen al sistema (su organización).
- El investigador-descriptor no puede conocer ninguna realidad objetiva e independiente de lo que él *es* y de lo que él *hace*: todo conocimiento depende de la legalidad estructural y operacional del sujeto cognoscente, legalidad que está determinada por la deriva orgánica, relacional y social del propio sujeto.

2. EL TEXTO COMO OBJETO DE TIPO SISTÉMICO

Considerados tales principios fundamentales, podemos formular la siguiente:

Definición 1: Un *texto* es un conjunto integrado de expresiones al que se asigna o en el que se reconoce una determinada organización significativa.

Y formular también la:

Proposición 1: Todo texto se constituye y persiste como unidad funcionalmente pertinente en un dominio operacional y comunicativo dado.

La definición 1 refleja muy bien el propio étimo de la palabra *texto*, de *textum*, participio pasado del verbo latino *texere* ('texo, is, texūi, textum, texere'): lo que está tejido, lo que está entrelazado.

Es interesante recordar que ya en el poema *De rerum natura* de Lucrecio (I a.C.), este participio sustantivizado aparece empleado, coherentemente con la teoría atomista expuesta en la obra, con el significado de "conjunto de elementos dispuestos de una manera específica" (y de hecho, y no por casualidad, algunos traductores traducen el '*textā*' lucreciano con 'estructuras'). Hablando de la naturaleza perecedera del mundo, y refiriéndose a la destrucción (des-integración) que espera a los mares, las tierras y el cielo, escribe Lucrecio (*De rerum natura* V, 93-95):

*quorum natura triplicem, tria corpora, Memmi,
tri species tan dissimili, tria talia texta,
una dies dabit exitio [...]*

*Su tríplice naturaleza, sus tres cuerpos, o Memio,
tres especies tan diferentes, tres tales textos,
un día dará a destrucción [...]*

En la misma obra Lucrecio, para explicar la naturaleza combinatoria de los átomos, recurre más de una vez a la analogía del alfabeto: así como unas cuantas letras se pueden combinar para formar todas las frases posibles, así los mismos átomos se combinan para formar todos los existentes posibles.

Llegamos así, de forma indirecta, al acercamiento del "*texere*" con el "*lōqui*" (y aun con el *logos*). Y, para decirlo con Johnson y Lakoff (1980), a una metáfora conceptual que aún hoy en día sigue vigente: EL DISCURSO ES UN TEJIDO. Como en los siguientes ejemplos: "He perdido el hilo de lo que estaba contando", "No me gusta la trama de la novela", "Habéis urdido una buen historia", "Fue un discurso muy enredado", etc.

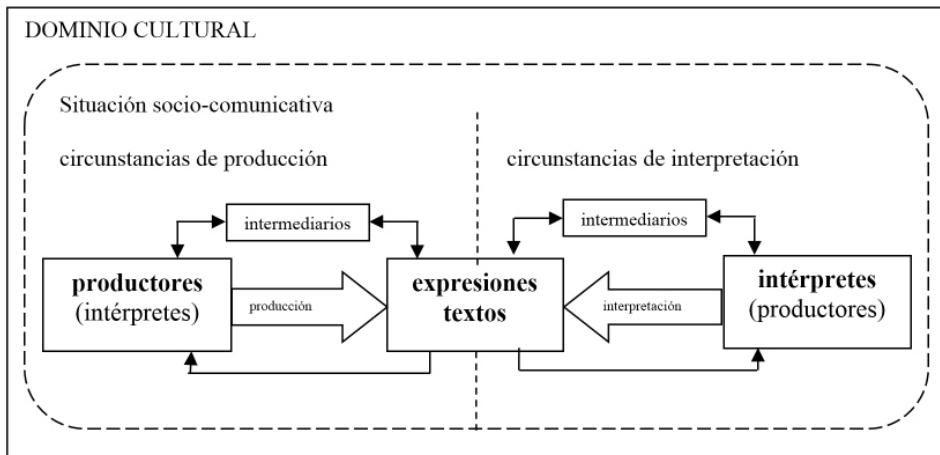
3. TEXTOS E INTÉRPRETES

Proposición 2: Textos e intérpretes no tienen una existencia independiente, sino que se crean y definen de manera mutua y recursiva: por un lado, la activación de los significados textuales depende de los hábitos cognoscitivos del intérprete; por otro, esos mismos hábitos se forman y cuajan a través del aprendizaje y de la práctica con (y mediante) los textos.

El texto se transforma, pues, y Bajtín y Kristeva estarían de acuerdo con nosotros, en un espacio y un tiempo de *encuentro* (y de parcial desencuentro, subrayaría Lotman, quizás también Gadamer), en una concreción conversacional, en una experiencia en la que toma forma y cuerpo esa danza interaccional que llamamos comunicación.

Los esquemas lineales clásicos de la comunicación, del tipo *emisor texto receptor*, resultan en este sentido sumamente inadecuados, y deberían por lo tanto ser sustituidos por esquemas más “multi-versales”, del tipo *productores textos intérpretes* (véase el Esquema 1).

Esquema 1: La comunicación textual



Proposición 3: Para existir y funcionar, el texto no puede quedarse aislado, sino que debe integrarse en un contexto y en una red textual (en un dominio y en una tradición de significado). El texto tan sólo existe y funciona en tanto que co-texto.

De dicha proposición depende la siguiente:

Definición 2: La *intertextualidad* es el conjunto de las relaciones (genéticas e interpretativas) que se establecen entre los textos, que definen a los diferentes tipos de texto, que determinan si algo es un texto.

El texto pierde así su estatus de *entidad*, de *objeto* definido, para adquirir el de una *categoría explicativa* de tipo relacional. Es decir, una manera de especificar el significado de una experiencia en nuestro dominio interaccional a partir de otras experiencias conocidas.

4. SOBRE GÉNEROS Y CÁNONES TEXTUALES

Definición 3: Un *género* es un repertorio organizado de operaciones creativas e interpretativas que conducen a la producción e identificación de textos estructurados de una manera determinada y con determinadas funciones socio-comunicativas.

Podemos hablar de concretos géneros discursivos, artísticos, literarios, poéticos, etc., y hablamos en cualquier caso de: a) un sistema de hábitos y técnicas de trabajo, b) un repertorio (dinámico) de posibilidades expresivas, c) un sistema de hábitos de recepción (expectativas), d) un repertorio (dinámico) de posibilidades interpretativas y e) un sistema de circulación textual (o mercado).

Los géneros no son, desde luego, entidades fijas: existen interferencias, mestizajes y fusiones; existen diversificaciones y cismas; existen nacimientos, muertes y fosilizaciones; y existen exhumaciones y resurrecciones. Las dinámicas de deriva de un género determinado dependen: a) del operar de los agentes individuales que lo trabajan “por dentro” (con sus hábitos, sus motivaciones, sus competencias y sus conflictos), b) de la emergencia y el afirmarse de singularidades textuales (sobre todo obras canonizantes) y c) de las circunstancias contextuales y sociales en el que el género llega a ser cultivado y reconocido.

Definición 4: Un *canon* es un repertorio limitado de textos (o de rasgos textuales codificados) pertinentes y relevantes desde la perspectiva de un género (de un dominio conversacional) determinado.

La estructura de todo canon, como se sabe, está sujeta a variaciones: algunos textos salen, otros entran, otros se acercan al “centro”, otros se desplazan a zonas más “periféricas”, aunque por lo común el canon conserva un “núcleo duro” de obras de referencias.

Cuando el género o el dominio conversacional que sostiene a un canon dado deja de ser productivo, dicho canon puede desaparecer o más bien convertirse en un canon fósil (caso en el que sus textos pueden seguir participando en los procesos productivos de otros géneros distintos).

Cabe distinguir entre textos canonizados, textos canonizantes y textos canónicos. Un texto es canonizado cuando una comunidad de intérpretes lo acepta como exponente de un canon determinado. Un texto es canonizante cuando se convierte en el arquetipo de un nuevo canon o cuando desplaza de forma consistente y estable los límites de uno o más cánones existentes. Un texto es canónico cuando se construye e interpreta sólo con arreglo a las especificaciones de un género determinado.

5. LA LIBERACIÓN DEL ARTE

Definición 5: El término *arte*, según una acepción muy general, se puede aplicar a cualquier repertorio organizado de hábitos (y técnicas) de producción, circulación e interpretación textual, con tal de que en este repertorio también se integren uno o más sistemas de canonización de los textos producidos.

Un arte “nace”, precisamente, cuando emerge y llega a ser relevante una cura compartida por la “bondad” de los textos producidos y por sus posibilidades significantes

en el dominio comunicativo y social. Sólo aquellos textos que alcanzan algún tipo de excelencia canónica se definen como obras de arte; sus autores, como artistas; sus intérpretes, como expertos o entendidos.

Definición 6: Según una acepción más restringida, el arte es un dominio textual cuyos procesos de producción e interpretación se caracterizan (y definen) por una cura especial dirigida a las formas y modalidades de expresión, cura (atención, esfuerzo, trabajo) que conduce a la constante desautomatización/transformación de las propias formas expresivas y de las correlaciones significantes vigentes.

El arte es, en otros términos, un dominio cognoscitivo y comunicativo en el que cobran especial relevancia los procesos de exploración y de deriva semiótica.

De las definiciones que preceden, se derivan las siguientes proposiciones:

Proposición 4: Todo arte (y todo género artístico), en tanto que sistema significativo organizado, se distingue y define por unos fundamentos matéricos, sintácticos, semánticos y pragmáticos específicos; por un repertorio finito de materiales, instrumentos y operaciones que admiten diferentes alternativas y variaciones expresivas y que se abren a imprevisibles procesos de desviación y diferenciación; por unas modalidades determinadas de exploración y deriva.

Proposición 5: En los dominios artísticos, se dan tanto procesos textuales de tipo innovador (con la emergencia y acogida de nuevos textos canonizantes) como procesos textuales de tipo conservativo (con la defensa y emulación de los textos ya canonizados). Resulta obvio que ambos tipos son indispensables para que el dominio siga existiendo de forma productiva: el arte cambia volviendo continuamente sobre sí mismo.

Proposición 6: Las obras maestras son una singularidad que emerge de un complejo sustrato de hábitos, oscilaciones y tensiones creativas e interpretativas, el resultado de una paciente y a la vez explosiva labor que acoge, combina y cuestiona el trabajo de los que precedieron y acompañan. Los menores (los canónicos y los desconocidos) no impulsarán al arte, pero sin duda lo sostienen.

6. EL TEXTO LITERARIO

Considérense algunas de las principales definiciones de *texto literario* que se han venido enunciando a lo largo del siglo XX:

- El producto de una libre actividad creadora (Neo-Idealismo).
- Una subestructura (ideológica) determinada por la estructura económica o por el mercado (Crítica marxista).
- Un uso particular de la lengua (Formalismo).
- Un modo particular de recepción (Estética de la recepción).

- Un objeto lingüístico producido en el ámbito de un sub-sistema de actividad social (Sociología de la literatura).
- Un objeto lingüístico estructurado de una forma determinada (Estructuralismo).
- Un objeto lingüístico que cumple determinadas funciones comunicativas (Funcionalismo).
- Un objeto lingüístico que se define por sus potencialidades de acción y por sus efectos en un campo de acción (Pragmatismo).

Estas definiciones son sólo resúmenes muy aproximados de lo que se ha sostenido acerca del texto literario en el ámbito de los diferentes paradigmas descriptivos-explicativos, pero aun así dejan de manifiesto cómo en cada uno de tales paradigmas se han seleccionado sólo algunos aspectos del complejo fenómeno *literatura*. De hecho, todas las definiciones son, además de parciales, sustancialmente *correctas*, pues remiten a unas prácticas de creación e interpretación de textos lingüísticos que exaltan y exploran las posibilidades expresivas de la lengua y del discurso en el marco de una actividad social cuyos diferentes objetivos (desde la estructuración de la memoria de la colectividad hasta el disfrute estético pasando por el mero entretenimiento) dependen de un contexto socio-histórico y de unas condiciones determinadas de producción, circulación y consumo.

Cabe destacar, además, que los diferentes paradigmas descriptivos-explicativos no son sólo ni principalmente el resultado de determinadas operaciones críticas y teóricas llevadas a cabo, *a posteriori*, sobre unos textos literarios dados de antemano (de acuerdo con el conocido lema de Quintiliano: "Ante enim carmen ortum est quam observatio carminis"), sino que resultan activos también a nivel de la producción textual. Es decir, los mismos paradigmas también funcionan como verdaderas y propias *poéticas*.

En efecto, tanto los paradigmas descriptivos-explicativos que se aplican a los textos literarios como las poéticas que subyacen a su creación participan del mismo "espíritu del tiempo"; son, en otros términos, aspectos de un único aunque complejo proceso de *autoorganización cultural*.

7. SIEMPRE SE LLEGA A LA CULTURA

Todas las teorías literarias de tipo sistémico tienen la vocación de convertirse en teorías sobre la cultura. Es lo que pasa, por ejemplo, con la *Sociocrítica* del profesor Edmond Cros, de la universidad de Montpellier. Es lo que pasa con la *Teoría de los Polisistemas* del profesor Itamar Evan-Zohar, de la Universidad de Tel-Aviv. Y es lo que pasa con la semiótica del estudioso ruso Iuri M. Lotman, quien ya en 1970, año en que publicaba su *Estructura del texto artístico*, preconizaba el nacimiento de una Semiótica de la cultura,

disciplina que estudia las correlaciones entre los diferentes sistemas de signos, cuya naturaleza es necesariamente relacional (véase Lampis, 2015).

No puede extrañar a nadie, naturalmente, que en clave sistémica se llegue a considerar el dominio general en cuyo interior cuajan y cobran sentido todas las estructuras textuales investigadas (así como el hábito mismo de investigarlas, cabe añadir), y es a este dominio al que usualmente nos referimos cuando hablamos de cultura y de sistema cultural.

Definición 7: Se define como *cultura* el dominio (el espacio y el tiempo) en que se generan, se integran y derivan todos los procesos semióticos (significantes, comunicativos y textuales) a través de los cuales los seres humanos realizamos nuestra organización social (y autopoietica).

Merece la pena resumir las que son, en opinión de Lotman, las tres características fundamentales de la cultura.

Clausura. La cultura es un sistema semiótico clausurado (hoy diríamos *autorreferente*), es decir, un sistema que se define por unas *fronteras* que son *producto de su propia actividad* y que individúan un ámbito “interno”, una identidad y una acción común, frente a un ámbito “externo” (la alteridad).

Relacionalidad. La cultura es un sistema semiótico relacional; relacional porque integrado por relaciones entre sujetos y grupos de sujetos y también porque se define y opera como unidad a través de las relaciones que establece con la alteridad (el espacio extra-cultural, las otras culturas, los dominios-otros, etc.).

Heterogeneidad. La cultura es un sistema semiótico heterogéneo, es decir, un sistema integrado por diferentes lenguajes y por diferentes paradigmas interpretativos, lenguajes y paradigmas mutuamente *intraducibles* (situación que conduce a tensiones semióticas, a procesos de transcodificación, traducción aproximada y creolización y finalmente a *explosiones* de sentido).

Mucho se podría decir acerca de estas características y de sus implicaciones y corolarios teóricos, pero, por motivos de espacio principalmente, no es este el lugar adecuado para semejante tarea. Baste con señalar, de momento, los siguientes puntos:

- La *función* de toda frontera cultural es relativa, pues una frontera no sólo separa o delimita, sino que también filtra y transforma, explora y conecta; también el *posicionamiento* de las fronteras culturales es relativo, pues su colocación en el espacio y en el tiempo depende de cuáles procesos integrativos se consideren como relevantes para identificar y definir al sistema; y es relativa, finalmente, la propia *estructura* de la frontera cultural, ya que, al crecer la complejidad del sistema al que delimita, esta se convierte en un umbral de intensidades y frecuencias interaccionales.
- Las relaciones entre un sistema cultural dado y la alteridad dependen de la organización del propio sistema; incluso las irrupciones contingentes desde el “exterior”, como una invasión militar o la llegada de un barco de “exploradores”,

tienen efectos diferentes según el tipo de organización del sistema afectado; a esto hay que sumar que la cultura suele crear de forma autónoma sus propios modelos de alteridad: la naturaleza, el más allá, los bárbaros, etc.

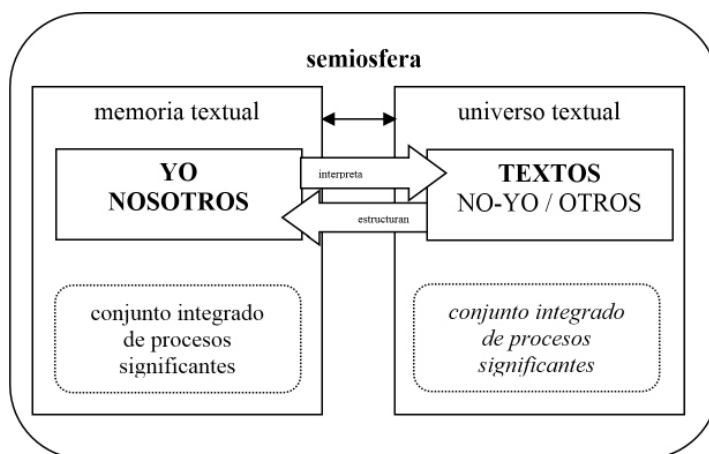
- La co-presencia de diferentes lenguajes y paradigmas interpretativos es, a la vez, resultado y causa de la complejidad cognoscitiva y relacional del ser humano; las especificaciones cognoscitivas de todo sujeto son, además de contextuales e idiosincrásicas, también aleatorias, y de esto se derivan dos consecuencias fundamentales: la constante y nunca acabada labor de construcción identitaria del sujeto y la gran variedad de soluciones y recorridos posibles para realizar esta labor.

8. TEXTOS ARTÍSTICOS Y CULTURA

Considérese el funcionamiento textual de la cultura.

La naturaleza y la función de todo texto relevante en un sistema cultural dado dependen de la relación que se establece entre la *memoria textual* del sujeto cognoscente (individual y colectivo) y el *universo textual* con el que interactúa dicho sujeto (con sus tradiciones, sus contradicciones, sus regularidades y sus contingencias). De forma *recursiva*, la memoria textual se estructura (aun físicamente, al nivel de las estructuras conectivas del cerebro) a partir de las interacciones con el universo textual preexistente y este **último** cobra significado sólo a partir de la actividad interpretativa de alguna memoria textual. Tanto la una como el otro, tanto la memoria como el universo, siendo el producto de una actividad recíproca, presentan altos niveles de plasticidad (sus estructuras pueden cambiar sin que el sistema pierda la organización que lo define) y complejidad (elevado número de elementos y de interacciones que conducen a fenómenos de *autoorganización* y de *emergencia*).

Esquema 2: El funcionamiento de la cultura



Se ha especulado mucho, y mucho seguirá especulándose, acerca del origen del arte como fenómeno general y de las diferentes tradiciones artísticas.

Podemos suponer que ya las primeras muestras conocidas de artefactos humanos con cierto valor representativo, muestras de 40-30 mil años de antigüedad, incluidas las famosas pinturas rupestres de las cuevas de Lascaux y de Altamira (Tattersal 2012), implicaban aquella “cura especial dirigida a las formas y modalidades de expresión” que, según nuestro entender, caracteriza al *arte* en la acepción moderna de la palabra (véase *supra* definiciones 5 y 6)¹. En lo que se refiere a cada arte y a cada género artístico históricamente (y sobre todo historiográficamente) clasificado, en cambio, lo único que cabe decir es que su nacimiento, su deriva y su reconocimiento e interpretación actuales se deben a un complejo y estratificado proceso semiótico en el que entran en juego hábitos textuales, hábitos canonizantes y hábitos descriptivos.

No hay, pues, *características intrínsecas* que hacen de un texto dado *un texto artístico*. O, para decirlo mejor, estas características sí existen y funcionan tanto a nivel genético como a nivel interpretativo, pero distan de ser invariables, pues emergen y derivan en un sistema cultural (más o menos duradero, más o menos complejo, más o menos extendido) que organiza y orienta las formas y las modalidades de creación, circulación e interpretación textual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CROS, E. (2009). *La sociocrítica*. Madrid: Arco / Libros.
- ECO, U. (1990). *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990). “Polysystem theory”. *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication* 11.1, 9-26.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. (1980). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 2009.
- LAMPIS, M. (2013). *Tratado de semiótica sistémica*. Sevilla: Alfar.
- _____. (2015). “La teoría semiótica de Lotman y la dimensión sistémica del texto y de la cultura”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 24, 393-404.
- LOTMAN, I. M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- LUCREZIO CARO, T. (2013). *De rerum natura*, ed. de A. Fellin. Torino: UTET.
- MATURANA, H. y VARELA, F. (1994). *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Editorial Universitaria: Santiago de Chile.
- TATTERSAL, I. (2012). *Los señores de la tierra. La búsqueda de nuestros orígenes humanos*. Barcelona: Pasado y Presente.

Recibido el 1 de junio de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

1 También podemos suponer, aun sin ninguna evidencia a favor, que por entonces el *Homo Sapiens-Demens* (usando esta feliz fórmula de Edgar Morin) ya había adquirido el hábito de *contar historias*.

LO “YA LEÍDO” EN LA MARAÑA DE ENAMORAMIENTOS LITERARIOS. LOS TEMAS COMO IDENTIDADES EN EL ÁMBITO DEL SIGNIFICADO¹

The “already read” in the tangle of literary infatuation. themes as identities in the field of meaning

Miguel MARTÍN ECHARRI

Doctor en Filología Hispánica (Universidad de Salamanca)

mrtnechrr@gmail.com

Resumen: Es difícil aislar y definir la unidad mínima tematólogica, pero, aunque no hay límite para la distinción de sentidos siempre matizables en un único texto o entre varios, un receptor puede reconocer en el ámbito del significado de un texto ciertas identidades significantes: porciones de sentido que ya conoce pero asumen significados nuevos. El motivo del enamoramiento puede matizarse de múltiples maneras en otros tantos textos, pero lo “ya leído” deviene una unidad significativa, codificada en lecturas previas como un haz de rasgos que se oponen y diferencian de otros: el filtro de amor, las familias enemistadas.

Abstract: It is difficult to isolate and define the minimal thematologic unity. However, though a further nuance is always possible in a single text or in an intertextual net, any receptor can recognize certain significant identities in the field of the meaning of a text: portions of sense he already knows but which can point to new meanings. The motif of infatuation can be subdivided as many times as texts are possible, but the “already read” becomes a significant unity, as it has been codified through previous reading as a set of distinctive features: the love filter, the feuding families.

Palabras clave: Tema. Unidad indivisible. Significante. Enamoramiento.

Key Words: Theme. Indivisible unity. Signifiant. Infatuation.

1 Este artículo debe mucho a las aportaciones desinteresadas de Alan Hynds, José Antonio Pérez Bowie, Aurora Sainz Esteban y Marco Antonio Santamaría. Además, los ejemplos forman parte de un corpus de 64 obras literarias griegas que se ha utilizado para la elaboración de la tesis doctoral: *El motivema como instrumento de análisis tematólogico. Aplicación a la génesis del deseo en la literatura griega* realizada en la Universidad de Salamanca bajo la dirección de José Antonio Pérez Bowie (Defensa: 31 de octubre de 2014).

1. DIFICULTADES EN EL ESTUDIO DE LOS TEMAS

Las ciencias procuran un acercamiento teórico a la realidad, así como la ciencia de la literatura debe ajustar sus instrumentos para describir el que es su objeto, la materia literaria en sus varias dimensiones. Pero la naturaleza esquiva de los temas dificulta esta pretensión: son multiformes, pueden aparecer convocados por elementos perceptivos diversos, esto es en textos que no comparten ni una sola palabra, o están en idiomas distintos, incluso en medios artísticos diferenciados, de modo que su percepción depende ante todo de los conocimientos previos de uno u otro receptor. Aquello que resalta como tema en un texto literario es por naturaleza algo compartido con el mundo exterior a la literatura, sea por su dimensión antropológica, psicológica, cultural o histórica, de modo que se escapa a las pretensiones de corte estructuralista de analizar el texto en sí mismo (Trocchi, 2002: 142-143).

El estudio de los temas implica también recurrir a nomenclaturas que traicionan su verdadera naturaleza, dependiente de las palabras concretas de un texto tal como las recibe el lector. Solo artificialmente puede un texto crítico fijar el reconocimiento intrínsecamente subjetivo de un tema. Diversos lectores se han orientado por distintos caminos temáticos en los mismos textos, e incluso algunas épocas les han atribuido temas para los que otras épocas eran absolutamente ciegas (recordemos la ardua historia de la recepción temática de *El Quijote*).

Todorov (Ducrot y Todorov, 1983: 257-258) señala la dificultad de objetivar los temas para estudiarlos y catalogarlos sin diluir su especificidad literaria, o sea, sin traducirlos a otro sistema de signos. Su naturaleza resulta inasible (a no ser por medio de una “traducción”) porque forman parte del universo de lo significado, siempre dependiente, con una cantidad de matices que permanentemente desplaza el análisis más allá. Si bien todo elemento signifiante admite un estudio aislado (una letra, un sonido, una pincelada, un fotograma, un gesto), no es tan fácil aislar el significado: siempre es posible acercarse más, aportar más significantes para acotarlo todavía más.

Tampoco es fácil especificar una unidad en el ámbito de lo significado de la misma manera que se han encontrado unidades para el orden de los significantes. Rousset proponía, para el instante del enamoramiento a primera vista, la denominación de ‘célula narrativa’ (Rousset, 1981), pero su propia metodología era incapaz de aunar los múltiples matices del sentido que convocaba para aislar un elemento que fuera realmente invariante de texto a texto. En su intento de descender hasta la unidad mínima tematólogica, terminaba por mostrar la arbitrariedad de su selección bajo el emblema “sus ojos se encontraron”, pues no parece haber dos textos en los que se presente sin cambios esa porción de significado.

Una unidad debería ser propiamente indivisible, refractaria a todo matiz. Pero no hay límite para la especificación inacabable de un tema. Claro que hay textos en los que se repiten de manera casi exacta determinadas palabras que conforman lo que parece una unidad de sentido (algo obvio en el formulismo propio de la tradición oral). Pero siempre que se trate de dos textos con la más mínima diferencia puede decirse que algo de lo temático está trastocado. La elección de una u otra palabra implica un mínimo cambio de sentido, aunque pueda parecer despreciable.

Por no alejarnos de la propuesta de 'célula' de Rousset, recurrimos a los poemas de la *Corona de Meleagro* para ejemplificar esta idea: entre los centenares de epigramas amorosos (bastante homogéneos) que se recogen en esa antología son muchos los que atribuyen a la vista el enamoramiento. Entre ellos, aparecen estos tres fragmentos²:

*También, a pesar de sus alas, cautivo, Timarión,
ha quedado en el éter de tus ojos Eros* (Meleagro, *Antología Palatina* 12.113.1-2.
Traducción: M. Fernández-Galiano).

[...] *heríanme a un tiempo los rayos solares
y los dardos de Eros en los ojos del mozo* (Meleagro, *Antología Palatina*, 12.127.3-4).

[...] *A Heraclito miró y, a la luz de sus ojos,
quedó como la cera puesta sobre carbones* (Meleagro, *Antología Palatina*, 12.72.3-4)

Pero en el primero comprobamos que el enamorado es el propio Eros, convocado para exaltar la belleza de Timarión por comparación: hasta el dios generador del deseo caería en su amor; el sentimiento se explica como cautiverio –para el que son inútiles las alas de la divinidad– en la cárcel de sus ojos, cuya materia es la propia del cielo. El segundo es más transparente: la herida amorosa se produce con intensidad comparable a los rayos del sol, explicada por la capacidad balística de los ojos del mozo, que disparan flechas de amor ("los dardos de Eros"). El tercero asimila los ojos del amado a lámparas encendidas o a fuentes de luz natural, que producen un calor tan intenso como los carbones que derriten la cera. Obviamente, ni siquiera en acercamientos similares a un problema tan estereotipado podemos aceptar la unidad de tema. Cada uno de los tópicos (el cautiverio, la herida, el fuego, la cera, la mirada) parece asumir una nueva imagen al enfrentarse al particular orden de cada poema. Entonces, para poder hablar

2 Dado que el interés de esta investigación se centra en el comparatismo y no en la filología griega, aceptamos la versión que han propuesto sus traductores españoles (ver Referencias bibliográficas).

de unidades tenemos que llegar hasta el texto individual, hasta los matices que cada lector adopte en cada lectura de un texto.

2. UNIDADES MÍNIMAS

Pero la unidad debería poder repetirse universalmente, el *uno* debería poder ser metro, kilogramo o litro. Así, entre los significantes lingüísticos, unos mismos fonemas (identidades reconocibles en el *continuum* sonoro) se combinan para formar otro tipo de identidades léxicas, que a su vez pueden combinarse en segmentos mayores. Las diferencias entre dos pronunciaciones de un fonema se anulan para hacer funcional lo identificable.

Paralelamente, mientras uno de los acercamientos al tema lo considera equivalente a “lo tematizado”, la idea en que se centra el texto, otros prefieren aceptar el tema como entidad de interés para la tematología solo en el momento mismo en que un lector es capaz de reconocerlo como algo ya leído, ya oído, existente previamente y rememorado en cada texto. El tema es tal porque no está en un único texto, sino compartido con otros textos, como reconoce Brinker (1993: 22). A diferencia de los también llamados “temas” musicales, que nacen y se desarrollan a lo largo de una sola obra o un solo movimiento, los literarios solo se reconocen desde la intertextualidad.

En este mismo sentido requiere Barthes (1999: 14) de sus *figuras* del discurso amoroso que se recorten

[...] según pueda reconocerse, en el discurso que fluye, algo que ha sido leído, escuchado, experimentado. La figura está circunscrita (como un signo) y es memorable (como una imagen o un cuento). Una figura se funda si al menos alguien puede decir: “¡Qué cierto es! Reconozco esta escena de lenguaje”.

Solo hay figura si reconocemos algo previo: es una entidad que destaca entre el bosque de lo desconocido por el hecho de brillar en la memoria.

También Pavel, tras señalar que existen temas obvios (aquellos a los que el texto lleva de manera ineludible), sugeridos y forzados (aquellos que solo los esfuerzos de un tematólogo son capaces de hacer perceptibles), concluye que “para un tema, ser percibido es existir” (Sollors, 2003: 61). Entonces, la percepción de un tema depende en parte del texto, pero también en gran medida de las expectativas del lector, de su capacidad de relacionar o evocar problemas de orígenes diversos. Determinada recurrencia puede ser evidente para uno, posible para otro o inexistente para un tercero; y al revés, el tema es una reserva interior y exterior al texto, que siempre admite nuevas formulaciones (Bremond, 2003: 179-180). Podemos identificar al personaje que inadvertidamente ha

caído en el rapto amoroso ("sus ojos se encontraron") y situarlo en una larga colección de personajes que han pasado por esa misma experiencia.

Efectivamente, no solo reconocemos la entidad que viene de otros textos (anteriores o posteriores: importa el orden de lectura), sino que también percibimos las novedades, sus rasgos característicos. En primer lugar, solo puede darse algún tipo de reacción ante lo *déjà-lu*; en segundo lugar, es necesaria una "posición", entendida como comparación del tema con esos otros elementos ya leídos que son más o menos similares; por último, se produce una conceptualización cuando los varios textos permiten entresacar un elemento común que no está específicamente en ninguno de ellos sino que aparece solamente en el conjunto (Bremond, 2003: 171-172).

Imaginamos un mapa de todos los motivos y familias de motivos, con los rasgos que los unen y los que los diferencian como parte de una estructura intertextual. Frenzel (1980) ha intentado consignarlo, pero está más atenta a las reminiscencias que pasan de un texto a otro que a la coherencia de los aspectos cambiantes, atribuidos casi siempre a circunstancias particulares que no trascienden las consideraciones biográficas o historicistas. Y es que "el tema rebosa y pone continuamente en duda los conceptos forjados para asirlo" (Bremond, 2003: 169).

Sin embargo, es el propio Bremond (2003: 175) quien considera necesario estructurar las variantes, hasta

[...] construire, como lo hacen los zoólogos o los botánicos, un árbol jerárquico de las manifestaciones del tema: cada formación puede entonces subsumirse en otras bajo una formulación más abstracta y general (su 'architema') y especificarse en varias formulaciones más concretas y particulares (sus 'subtemas').

Como elemento reconocible de texto en texto, los matices con que aparece el tema en una formulación particular son a su vez susceptibles de reconocimiento en otro texto. Los rasgos particulares que aporta Ana Ozores al cuadro de la adúltera decimonónica pueden ser reconocibles a su vez en otro texto.

Para Bremond, resulta imposible ceñir los temas porque se desintegran entre las transformaciones que tienen lugar de texto en texto, hasta el punto de que no hay límites exactos que separen un tema del tema contiguo: "Aunque cada mutación sea insuficiente, por sí sola, para constituir un obstáculo para la identificación del tema, la suma de las mutaciones se escapa de toda posible definición" (Bremond, 2003: 173). Si en una aparición concreta un tema se define por la presencia de cuatro rasgos ABCD, será posible señalar su familiaridad con otra aparición que se defina por los rasgos BCDE, la cual a su vez se relaciona en el mismo grado con otra CDEF, que sin embargo comparte

solo la mitad de los rasgos con la primera aparición. Basta con seguir hasta DEFG y EFGH para comprobar que este último no comparte ninguno de los rasgos del primero.

En su opinión, sin embargo, sí hay unidad en el conjunto, y esta reside “en la facultad que nos permite de [sic] concebir cualquiera de las manifestaciones del tema como la transformación de otra, y recorrer así, de una en otra, toda la serie de variaciones del tema” (Bremond, 2003: 174). En realidad, esta explicación apunta hacia la continuidad del mundo temático: no hay letras suficientes en el alfabeto latino para señalar los rasgos que distinguen los temas ni las infinitas combinaciones de esos rasgos.

Tampoco todos los autores exigen recurrir a las unidades mínimas, ni las definen coherentemente para realizar análisis tematológicos. Algunos proponen sus unidades *ad hoc*, otros reclaman su delimitación sistemática, otros confiesan que sería de utilidad una metodología comparable a la de los físicos, otros simplemente ignoran el problema. Pero es común a la mayoría el intento voluntario o inconsciente de plantear líneas imaginarias para separar las unidades, asumiendo la discutible objetividad de las lecturas privadas de cada crítico.

Efectivamente, Rousset proponía su ‘célula’ sin justificarla teóricamente. Trousson (2003:96-97) propone aplicar el estructuralismo para descomponer el tema en ‘mitotemas’ o elementos significantes que se combinan en ‘haces de relaciones’ para componer las verdaderas unidades constitutivas del tema, como ha intentado estudiar Brunel (1992: 75) al descomponer *Electra* para el estudio de su tradición.

Puede interesarnos recordar que estos conceptos de ‘tema’ y ‘motivo’ proceden de la utilización de esos términos en música: el prestigio del arte de los sonidos en el Romanticismo alemán es suficiente para explicar la contaminación. Naupert (2001: 97) reconoce que “en la entrada dedicada a motivo en la *Encyclopédie* de 1765, no obstante, el término denota una pieza musical y sólo mucho tiempo después será acogido como concepto propio por la ciencia de la literatura”. Entre otros autores que han recurrido a comparaciones musicales, Kayser (1972: 76) dice que con un motivo “se pretende designar una secuencia característica de sonidos que desde el principio apunta a un conjunto más elevado y vasto: el tema o la melodía”.

En general, en el léxico musical, se usa ‘motivo’ en el sentido de ‘frase o parte de una frase como unidad mínima reconocible’, independientemente de su posición en el conjunto de la forma: la más breve subdivisión de un tema o frase que conserva una identidad como idea musical (Drabkin, 1986a: 648). En una pieza musical las reminiscencias que despierta una unidad son internas (al menos en la tradición clásica a que estas definiciones hacen referencia, ajenas a la cita como procedimiento típicamente posmoderno), como ocurre en el recurrente ejemplo de las cuatro notas que abren la 5ª *Sinfonía* de Beethoven: aunque forman una célula de una marcada identidad, solo alcanzan la consideración de motivo cuando se someten al desarrollo de los cuatro movimientos.

Respecto a 'tema', los preceptistas musicales reconocen su naturaleza más compleja y acabada: no se trata ya de unidades con las que construir y desarrollar, sino de fragmentos complejos, como los dos en que se divide la exposición de una sonata. Suele tener una melodía reconocible, y se percibe como algo completo en sí mismo, capaz de dar su identidad a la obra (Drabkin, 1986b: 736). Si el motivo citado de la sinfonía de Beethoven ocupa solo dos compases, el tema del que forma parte no concluye hasta el compás 58.

Indudablemente, los ejemplos musicales tienen una apariencia clarificadora que explica la recurrente tentación de convocarlos. Pero, atendiendo con un sentido crítico al paralelismo entre melodías y contenidos literarios, hay que preguntarse si no se tratará de un falso amigo. Porque al asimilar en el mundo de los significados los conceptos de 'tema' y 'motivo' que proceden del mundo de la música, los teóricos están asumiendo de manera implícita que la materia musical es equivalente a la del sentido: según ellos, es posible entender los temas y motivos literarios de manera análoga a los musicales porque en el fondo tienen una naturaleza común, más allá de las diferencias derivadas de su pertenencia a disciplinas artísticas diferentes.

Hay sin embargo una diferencia entre esos sistemas que ellos no consideran un inconveniente: en su vertiente musical, 'tema' y 'motivo' se manifiestan como forma de la expresión (Hjelmslev, 1984: 72-89), mientras en tematología son formas del contenido. Los motivos y los temas que reconocemos en el devenir de una obra musical están compuestos por sonidos y silencios, es decir alturas, timbres, ritmos, intensidades, texturas, elementos significantes directamente percibidos por el receptor, mientras que los motivos y temas que estudia el comparatismo literario están hechos de parcelas de significado. No es la tinta de las letras en una página ni el sonido de la voz de los hablantes lo que constituye literalmente este tipo de temas y motivos, sino ciertas constelaciones de significados reunidos y ensamblados de determinada manera, reconocible pese a que los significantes sean diferentes, pese a que las palabras sean otras.

Los autores que no se preocupan por esa diferencia presuponen una idea especular de la semiótica: la creencia en que cada unidad signifiante reclama la existencia de una unidad significada equivalente, simétrica en su mundo de significados. Ya la definición de 'signo' que ofrecía San Agustín como algo que se muestra sí mismo a los sentidos y muestra otra cosa al intelecto hace pensar en esta concepción, y también la de Saussure como entidad de dos caras o la de Peirce que caracteriza un representamen como algo que representa algo para alguien en algún aspecto. Aunque este autor introduce una propuesta muy sutil sobre la naturaleza del significado, ambas definiciones comparten el presupuesto, generalizado entre los estudios dedicados a la semántica léxica (Espinal, 2014), de que si los significantes se pueden describir como unidades, los significados también deberán describirse como unidades y relacionarse con aquellos uno a uno. Eso explica que sea concebible un ideal de "transparencia": pedirles que sean invisibles para

dejar ver a su través los presuntos significados es como pedirles que tengan exactamente las mismas formas que los significados a los que representan.

Al contrario, deberíamos tratar de distinguir en la medida de lo posible la naturaleza propia de los significantes de aquella de los significados. Mientras resulta factible aislar las unidades significantes y además descomponerlas en haces de rasgos enfrentados (como se ha señalado respecto a los fonemas), con respecto a los significados esta pretensión deriva en confusión, como muestra el intento de definir la unidad entre temas y motivos. El ámbito común a la construcción temática de dos textos no puede proponerse como medida universal, sino que corresponde más bien a una variable continua; la comparación con un tercer texto recortaría más la supuesta invariante, y aun más un cuarto, etc., resultando de la puesta en común de todo un corpus un verdadero caos de matices desestructurados.

3. EL ORIGEN DEL DESEO

Para comprobar en qué medida pueden encontrarse siempre subdivisiones internas a cualquier propuesta de unidad mínima (Rousset, 1981), intentaremos asir un elemento que pudiéramos considerar “celular”, objeto de estudio en el plano de lo temático, para poner a prueba su definición mediante la búsqueda de nuevos ejemplos que aporten matices siempre desbordantes.

Podemos volver la vista al deseo, una de esas necesidades que el ser humano no parece capaz de mantener en silencio. Todas las literaturas ofrecen una proporción enorme de alusiones y explicaciones sobre el acontecimiento de su aparición en el individuo. Esa característica hará tal vez más improbable que los temas relacionados pasen inadvertidos, una buena razón para delimitar así el objeto ‘alguien se enamora’ con el ánimo de establecer sus límites.

No es necesario discutir las distintas entidades tematológicas (temas, motivos, argumentos, etc., para cuya definición más comprensiva aceptamos la propuesta de Naupert, 2001: 120-129) para comprender que la aparición del deseo, como entidad reconocible en diversos textos, pertenece a ese universo de referencias evidentes o sugeridas de un texto a otro.

A la hora de estudiar el tema del enamoramiento (o cualquier otro tema) la tentación más común es la de describir complejos temáticos de rasgos comunes, que se repiten de un texto a otro, entre otros rasgos que varían. Aquí buscaremos ejemplos de los matices que dificultan o imposibilitan esa tentativa, para evidenciar que todo intento de asir la unidad está condenado al fracaso y que siempre se puede centrar el objetivo en una sección menor de lo temático.

Así como es habitual encontrar, incluso en textos que desarrollan un mismo argumento (como las múltiples versiones de *Fausto*), diferencias de enfoque que transforman el tema, es todavía más común que la diferencia sea una cuestión de grado

de detalle. Un tema puede estar más o menos definido, desde la mera sugerencia lateral hasta el desarrollo explícito de muchos de sus rasgos. Cada relato implica diferencias más o menos importantes, pero al cambiar la escala con la que nos centramos en un determinado tema se da valor a matices que en otro caso pasarían desapercibidos, lo cual es otra forma de mutar. En lugar del cambio de ABCD a BCDE, podríamos hablar de A, A', A'',..., ramificaciones imprevistas en el árbol de los temas. Cuanto más nos extendemos en el interior de un tema, mayores pueden ser esas ramificaciones.

Existen infinitos ejemplos literarios que dan idea de las dificultades a la hora de ceñir un tema. Partimos, como decíamos, de la narración mínima "alguien se enamora", como aparece expresada en Safo: "Atis, me he enamorado de ti hace ya mucho tiempo" (Fragmento 36 Voigt, traducción: F. Rodríguez Adrados). A partir de ahí podríamos atender a las distintas entidades actoriales que pueden dar forma a los actantes involucrados (el que genera el deseo, el que lo padece y el deseo mismo, como objeto de la transformación): el enamorado puede ser dios o humano, varón o mujer, heterosexual u homosexual, etc.; el sentimiento que se apodera de él puede ser un amor más bien espiritual, o bien claramente un deseo carnal, o una mezcla de ambas posibilidades, o un deseo casi místico de más allá, etc.

Podemos limitarnos a uno de los tres, para ejemplificar las siempre posibles subdivisiones que dan lugar a un infinito interior y, sin salir de la homogeneidad de la literatura griega clásica, nos encontraremos con amores generados por distintas entidades actoriales que representan a los actantes: puede estar generado por una fuerza natural, como cuando la misma Safo dice "...y Eros sacudió mis sentidos como el viento que en los montes se abate sobre las encinas" (Fragmento 34 Voigt); o por un dios de rasgos humanos, como cuando dice Alcmán: "Eros de nuevo, por voluntad de la chipriota, inundándome dulce, mi corazón llena de calor" (Fragmento 44 Page, traducción: F. Rodríguez Adrados).

O también puede corresponder a un dios que necesita hacer uso de instrumentos mágicos, como cuando Teócrito dice "Él [el Cíclope], cantando a Galatea, se consumía solitario en ribera poblada de algas desde la aurora, con cruel herida en lo hondo de su corazón, que el dardo de la gran diosa de Chipre [Afrodita] había puesto en sus entrañas" (11.13-16, traducción: M. García Teijeiro y M^a. T. Molinos Tejada). O pueden estar esos instrumentos a disposición de una persona, como cuando en un epigrama de la *Antología Palatina* (6.88), dice Antífanos:

*Citerea misma soltóse de sus senos el ceñidor que suscita los deseos
y a ti lo entregó, Ino, para que lo tuvieras,
de forma que siempre pudieras subyugar con sus seductores filtros
a los hombres: todos los has usado contra mí solo* (Traducción: G. Galán Vioque).

Pero claro que puede no atribuírsele a ningún actor específico la generación del deseo, que se debe tal vez a la contemplación de la persona amada, como cree Hécabe que le ocurrió a Helena de Troya en las *Troyanas* de Eurípides (983-992):

*[...] La belleza de mi hijo
era algo extraordinario; fue tu alma la que ante él
en Cipris se tornó. Toda locura el hombre
transforma en Afrodita; [...].
Le viste con vestidos bárbaros y aderezos
áureos y enloqueció tu ánimo* (Traducción: M. Fernández-Galiano).

O en este otro de Caritón (*Quéreas y Calíroe*, 4.1.9):

*Y ninguno de los demás podía soportar el fulgor de su belleza, sino que unos volvían
la cabeza como deslumbrados por los rayos del sol, y otros incluso se prosternaban. E
incluso los niños sufrían su influjo.*

*Mitrídates, el gobernador de Caria, se derrumbó atónito sin pronunciar palabra,
como hombre a quien inesperadamente alcanza el disparo de una honda, y con gran
trabajo le sujetaban sus sirvientes para sostenerle en pie* (Traducción: J. Mendoza).

O la característica de la persona amada no es el aspecto físico (visual) sino su voz, como en Crinógoras (*Antología Palatina* 9.429):

*Mientras Aristo entonaba un canto sobre Nauplio, guardián de
Eubea, la rodeada por el mar, yo, osado, me inflamé con su canto y
aquel engañoso fuego que en medio de la noche brilló desde la roca
de Cafare se introdujo en mi desdichado corazón* (Traducción: G. Galán Vioque).

O por su fascinante conversación, como en Ateneo de Náucratis (*La cena de los eruditos*, 13.600-601): "Afirma también que Alcman se enamoró apasionadamente de Megalóstrata, que era poetisa y capaz de atraerse para sí a los amantes por medio de la conversación" (Traducción: J. L. Sanchís Llopis).

O bien son diversas circunstancias las que provocan el enamoramiento, puede ser que organizadas por el dios (Caritón de Afrodísias, *Quéreas y Calíroe*, 1.1.6):

*Por azar se encontraron frente a frente en un recodo estrecho, pues el dios había
dispuesto el encuentro para que cada uno pudiese contemplar bien al otro; y al punto*

se produjeron uno en otro un sentimiento de amor, ya que en ambos iban juntas la belleza y la nobleza de linaje (Traducción: J. Mendoza).

O puede ser una persona la que los prepara para forzar el enamoramiento (Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*, 6.4.4): "Como Sóstenes le había ya revelado el asunto de Leucipa y le exaltaba teatralmente su hermosura, sus palabras, como si fueran una bella visión, le habían llenado el alma" (Traducción: M. Briosó Sánchez y E. Crespo Güemes).

Pero el enamoramiento puede deberse simplemente a circunstancias azarosas, como la presencia de algún elemento que llama la atención sobre el amado, como la música o el alcohol (Alcifrón, *Cartas*, 4.13): "Al instante la música se apoderó de nosotras y, por estar algo bebidas, pensábamos en eso... tú sabes a qué me refiero" (Traducción: E. Ruiz García).

De cada una de las posibilidades mencionadas, podríamos a su vez elaborar repertorios internos, en lugar de apuntar ejemplos singulares. Si nos centramos en la última, podemos considerar una circunstancia azarosa el hecho de que el enamorado haya oído hablar de la persona a la que pasa a amar. En la literatura griega, hemos encontrado esa posibilidad en ocho textos, y vamos a tratar de mostrar que en cada uno de ellos se encuentran peculiaridades, diferencias de escala o de forma de lo seleccionado temáticamente.

Aparece ya en Hesíodo, en un fragmento que (sin hacer caso de lo que sabemos del mito de Helena) podemos relacionar con las exageraciones propias de la transmisión oral de la información (Hesíodo: *Eeas*, fragmento 199 Merkelbach-West): "[...] deseando ser esposo de Helena de hermosa cabellera, sin haber visto en absoluto su belleza sino por oír el relato de otros". (Traducción: A. Pérez Jimenez y A. Martínez Díez).

Otras apariciones de esta variante son de época muy posterior. En Caritón de Afrodiasias (*Quéreas y Calíroe*, 4.6.7) predominan aspectos oníricos, delirios que se suman al ocio del rey de Persia y a las voces que oye.

- *Por otra parte, otro sentimiento le impulsaba a hacer venir a aquella mujer tan hermosa, pues el sueño y la oscuridad, que eran sus consejeros cuando estaba solo, recordaban al Rey esta parte de la carta, y le excitaba aún más el rumor de que una tal Calíroe era la más bella de Jonia* (Traducción: J. Mendoza).

En los *Diálogos marinos* (8.2) de Luciano de Samósata reaparece la idea, pero ahora como excitación puramente sexual provocada por las palabras obscenas de Tritón en sus intervenciones anteriores: "Poseidón. – Me has alterado, Tritón, al hablarme de la muchacha, así que vamos hasta ella" (Traducción: J. L. Navarro González y A. Espinosa Alarcón).

En las *Babiloníacas* de Jámblico (Fragmento 35 Habrich) se narra el caso de un marido que ha cometido el error de elogiar ante su mujer la belleza de un esclavo, provocando sin saberlo su deseo y su adulterio. Esta opción incluye un aspecto satírico y cómico en torno a la ingenuidad del marido, que ha sido incapaz de prever el potencial atractivo del joven.

Joven es, en efecto, y que es bello también a mí, oh rey, me lo parece, y con frecuencia, insensato de mí, se lo elogió a ella y le dije que tenía un hermoso y gallardo rostro y que miraba con ojos tiernos. Y también le elogió muchas veces sus manos por blancas, y esa melena por rubia. Y en realidad, al decir eso, lo que hacía era enseñar a ella a enamorarse (Traducción: M. Briosó Sánchez y E. Crespo Güemes).

Pero en las *Efesíacas* de Jenofonte de Éfeso (1.2.9) la alabanza generadora de deseo constituye un castigo a la *hybris* que la emparenta con la tragedia: Eros ha provocado las murmuraciones para castigar la soberbia de los dos jóvenes más bellos de la ciudad y prevalecer sobre su vanidad.

Y también algunos añadían ya esto:

—¡Qué pareja harían Habrócomes y Antía!

Y estos eran los primeros ardides del arte de Eros.

Pronto llegó a cada uno de ellos la fama del otro, y Antía deseaba ver a Habrócomes, y el hasta entonces insensible al amor, Habrócomes, quería ver a Antía (Traducción: J. Mendoza).

En *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio (2.13.1-2), se trata del antojo de un niño rico, Calístenes, por una persona que vive al otro lado del mar y de quien solo ha oído hablar. Este carácter caprichoso viene subrayado por el hecho de que en un pasaje posterior este muchacho encuentra a otra chica a quien confunde con la mujer que creía amar y la secuestra enamoradoísimo.

Había un mozo bizantino de nombre Calístenes, huérfano y rico, calavera y derrochador. Éste, como oyese hablar de la hermosura de la hija de Sótrato, pero sin haberla visto nunca, deseó hacerla su esposa. Era un enamorado de oídas, ya que los seres desenfrenados llegan a tales excesos que incluso por medio de los oídos caen en la pasión amorosa, con las palabras como origen de lo que se suele padecer cuando heridos los ojos lo transmiten al alma. [...] Pues de imaginarse la belleza de la muchacha y de representarse lo que no había visto, sin darse cuenta había llegado a un estado deplorable (Traducción: M. Briosó Sánchez y E. Crespo Güemes).

En la misma obra (6.11.3-4) encontramos un pasaje que ejemplifica la seducción por la palabra, una especificación de lo anterior (el enamoramiento de oídas) con valores tácticos, de cálculo y previsión por parte del tercero.

–¡Lo hemos logrado, Lacena!, le dijo [Sóstenes]. Tersandro te ama con locura, hasta el punto de que quizás incluso se case contigo. Pero el éxito es mío, pues he sido yo quien le ha contado muchas maravillas de tu belleza y le he llenado el alma de ilusiones. ¿Por qué lloras? Levántate y hazle un sacrificio a Afrodita por tu buena suerte. Y acuérdate también de mí.

Por último, en las *Cartas de amor*, de Filóstrato (41), aparece una nueva versión del motivo: un tono entre poético y filosófico ofrece la interpretación de que el enamoramiento de oídas garantiza la existencia de una cierta potencia del alma que otros niegan:

Los ojos son los consejeros del amor, pero tú, que vives en Corinto, te has dejado llevar por lo que has oído y te has enamorado de un mozalbete jonio. Esto parece una predicción para aquellos que aún no saben que la mente puede ver (Traducción: R. J. Gallé Cejudo).

Como podemos comprobar al repasar los ejemplos propuestos, no encontramos dos textos que acoten un sentido exactamente común, sino que, pese a la brevedad de los fragmentos, cada uno encuentra la manera de detallar elementos particulares que lo distinguen de los demás (Tabla 1):

Alguien se enamora	Alguien	Dios / humano...			
		Varón / mujer...			
		Heterosexual / homosexual...			
		etc.			
	Con amor	Espiritual...			
		Carnal...			
		Místico...			
		etc.			
	Generado	Por una fuerza natural...			
		Por un dios de rasgos humanos...			
		Por un dios con instrumentos mágicos...			
		Por una persona con instrumentos mágicos...			
		Espontáneamente	Por la belleza...		
			Por la voz...		
			Por la conversación fascinante...		
			etc.		
		Por circunstancias favorecedoras	Organizadas por un dios...		
			Organizadas por una persona...		
			Azarosas	Música de alabanzas	Música...
					Alcohol...
					Delirante...
					Obscenas...
Ingenuas...					
Castigo de soberbia...					
Capaces de exaltar al caprichoso...					
Seductoras...					
Prueba filosófica...					
etc.					
etc.					
etc.					

Esquema de las posibles subdivisiones de la temática del enamoramiento estudiadas en los ejemplos griegos.

Por supuesto, es imposible revisar toda la literatura para demostrar algo que es teóricamente aceptable: que haya gemelos exactos de estos textos en improbables corpus de otras literaturas, es decir parejas de textos que seleccionen una parte prácticamente idéntica del sentido. Es posible identificar elementos comunes en obras diferentes (como hemos hecho, por ejemplo, al seleccionar los fragmentos en que aparecen enamoramientos de oídas), pero a condición de recordar siempre que su parecido está matizado de maneras siempre nuevas y que difícilmente puede encontrarse la exacta disposición de un tema en dos textos y dos lectores distintos.

4. LOS TEMAS COMO SIGNIFICANTES

Tal vez la dificultad sea consecuencia de ese intento de buscar un nombre para la unidad mínima e indivisible, que en lo que respecta al estudio de lo significado (incluyendo temas y motivos) siempre resulta frustrado. Todavía Sigano habla del "sintagma mínimo del mito" (Trocchi, 2002: 151), es decir que pide una unidad estable pero hecha de la materia del significado. Naturalmente, eso exige que sea polisémico, es decir, muy flexible y con una "reserva de virtualidad y, por lo tanto, de metamorfosis"³. Pero si queremos que el tema sea flexible para que pueda asumir valores cambiantes en las distintas intersecciones, ¿por qué anhelar ese sintagma mínimo? Como ocurre también en semántica, no hay manera satisfactoria de aislar esas unidades tan queridas por los teóricos, ni siquiera parece posible categorizar el universo de la temática para poder construir con los ladrillos necesarios.

Es posible que los ladrillos-unidades solo existan en el orden de lo significativo, compuesto por unidades discretas que se combinan de infinitas maneras para dar lugar a restricciones en lo imaginario, que solo por virtud de esas restricciones se constituye en 'significado'. A su vez, lo imaginario se delimita por efecto de esas combinaciones: de acuerdo con ciertas normas pragmáticas, serán necesarias más o menos unidades significantes combinadas para alcanzar el objetivo que se propone el emisor. Para seguir con la metáfora, es posible que con los ladrillos-unidades significantes se puedan construir habitaciones o edificios de tamaños variables. Y es posible que no haya una 'habitación mínima posible', sino que el tamaño y amplitud de las estancias dependa de las necesidades de quienes van a habitarlas.

En la medida en que una entidad (sea una realidad física o de otra naturaleza) es perceptible como unidad cultural (Eco, 2000: 111-112) perteneciente a cierta categoría reconocible y conocida, inserta por lo tanto en la semiosfera, se convierte en un patrón que limita el continuo de lo imaginario, restringiendo una sección que solemos llamar "significada". Esta capacidad restrictiva la tienen todos los significantes, desde la señal de tráfico a la palabra.

Posiblemente convenga sustituir la citada metáfora del 'árbol jerárquico' de Bremond, que da a entender una entidad unitaria y exenta que al alejarse del tronco se subdivide a su vez en otras ramas más pequeñas pero siempre discretas y contables, por la del territorio, que no es en sí una unidad, sino que está formado por materia infinitamente divisible, pero que es susceptible de diversos grados de delimitación.

Las medidas de la costa de Bretaña dependen de la escala que escojamos (Mandelbrot, 1996: 27-50): cuanto más nos acerquemos, cuanta mayor precisión otorguemos a cada

3 Es lo que solicita Eco (1993: 37-38) del semema, que *debe aparecer como un texto virtual, y el texto no es más que la expansión de un semema*.

detalle, tanto más se multiplicará la longitud total. Y sin embargo, pueden localizarse posiciones concretas y reales en ese infinito, como es posible delimitar fronteras entre territorios internamente infinitos, y a su vez entre regiones, provincias, etc. Del mismo modo, aunque el universo de lo imaginario sea ilimitado, continuo o infinito, seguramente admite límites internos que permiten subdividirlo. No pretendemos delimitar cada grano de arena: un territorio delimitado con unas fronteras precisas dentro del Universo Semántico Global (Eco, 2000: 199) resulta reconocible por más que sea infinitamente subdivisible.

Cuando uno de esos espacios de lo imaginario, limitado por los signos del texto, se estabiliza como tal, cristaliza y se vuelve reconocible para el lector como algo ya leído, de manera que se constituye como una nueva entidad significativa. Una porción de significado resulta tan estable que se vuelve reconocible de la misma manera que podemos reconocer una letra o el retrato de un familiar, o el contorno de un país cartografiado. Leemos la descripción de un nuevo detective en la primera página de una novela negra y somos capaces de identificar la estirpe a la que pertenece.

Posiblemente, los temas, entendidos como entidades supratextuales, es decir, aquellos que existen porque se repiten de texto en texto, sean entidades de este tipo: delimitados por ciertas unidades significantes (palabras, colores, sonidos, aromas, etc.), se han fosilizado a su vez como formas que se han vuelto significantes. En ese momento en que un lector descubre que el texto convoca cierto tema, sabe que se le está hablando también de “otra cosa”. En una historia situada en el West Side neoyorquino, entre las restricciones habituales (palabras, imágenes, gestos, música...) repentinamente *reconocemos* un patrón conocido: dos familias rivales y dos personas que comparten un amor imposible. Se abren nuevos ámbitos de significación, posiblemente inscritos entre las “semióticas connotativas” (Hjelmslev, 1984: 160), pues su plano de la expresión es a su vez una semiótica: el significado de un signo (la historia de Tony y María) se ha convertido en el significante de otro signo. Saber que la historia de *West Side story* reconstruye el mito literario de *Romeo y Julieta* nos permite acercarnos a su contenido como un nuevo signo que habla de los nuevos problemas que lo hacen actual, los conflictos multiétnicos, la intolerancia, la xenofobia, etc.

De modo similar, un personaje contemporáneo descubre paulatinamente que el mundo en que vivimos no es sino una ilusión realizada para cada uno de los humanos por parte de una civilización de máquinas que se han rebelado contra sus creadores en un momento que es futuro para nosotros. El argumento de *Matrix* revela una combinación de elementos temáticos de distintas procedencias: signos pertenecientes a los códigos superpuestos que conforman el lenguaje cinematográfico restringen los ámbitos de lo imaginario hasta llevarnos a comprenderlo. Aunque no es necesario para disfrutar de la película, el espectador puede reconocer en ello una reminiscencia de la concepción

hinduista y budista del mundo como ilusión. Pero este tema no aparece en solitario, sino que se combina con tópicos de la ciencia-ficción en un argumento que recurre también al motivo de la profecía mesiánica de origen judeo-cristiano (el protagonista ha sido señalado como el liberador futuro de la humanidad de la explotación de las máquinas) o al del oráculo griego. La intención de semejante hibridación parece ser la de ofrecer al espectador actual una metáfora de su propia existencia: a todas estas recurrencias debemos sumarles la experiencia del mundo en que vivimos para alcanzar un significado unitario y completo del texto. Digamos, entonces, que los múltiples aspectos combinados del texto cinematográfico permiten al espectador elaborar una jerarquía de signos que delimitan ciertas islas de significado, las cuales a su vez se vuelven significantes en el momento mismo en que se las identifica: el mensaje de Buda, la profecía del Mesías, las ambigüedades de la Sibila. La combinación de estos nuevos signos intertextuales se constituye en un nuevo texto que nos permite acceder a otro sentido unitario, al menos a aquellos espectadores que conozcan ese idioma.

Estos son aquellos temas que existen en el momento en que el lector los "reconoce". En busca de recurrencias a los mitos en los textos contemporáneos o modernos, Brunel partía de la Circe que evoca Baudelaire en su *Voyage* para pasar al no tan evidente "decorado mítico" que Durand quiere ver en *La Cartuja de Parma* (Brunel, 1992: 73-74), para quien la incierta paternidad del protagonista sugiere un paralelo convincente con Heracles. Entre el extremo de la cita explícita y el de un paralelo no pretendido por el autor, Brunel confía en poder encontrar un justo medio, y se pregunta si es legítimo reconocer el mito de Electra en la *Colomba* de Mérimée, que en ningún momento hace referencia explícita a la historia de los Atridas (Brunel, 1992: 75). Dicho de otro modo, Mérimée habría recodificado el mito de manera que los significantes discretos ordenados en su texto limiten una fracción del *continuum* de lo imaginario, pero con la intención de que esa fracción sea a su vez reconocible para los lectores conocedores y provoque a su vez una nueva restricción en un plano diferente. De esa manera accedemos a otro universo imaginario, el de Electra, y a las conexiones entre uno y otro personaje: la historia se repite con variaciones mínimas, los mitos son para todos los tiempos, Córcega es tan bárbara a los ojos de la Francia continental de la época industrial como la Grecia preclásica lo era para los trágicos de la ilustración ateniense.

Considerar el tema como una entidad que reconocemos entre los significados y a la que el autor da el tratamiento de un nuevo signo puede servir para insertar lo temático en la obra literaria. También puede dar la clave para comprender la polisemia de un tema o motivo, las razones por las que cada nueva aparición de una entidad temática supone la activación de ciertos sentidos y el olvido de otros. Solo puede ser polisémico aquello que es significativo, prueba de que el tema es una entidad de dos caras: su forma es una determinada sección de lo imaginario, pero también una nueva propuesta para

seccionar significados. Ciertos significantes recortan ámbitos en el universo semántico, infinitamente divisible, pero en esos ámbitos recortados pueden reaparecer contornos que nos resulten familiares, llegar a ser memorables y reconocibles, formas significantes, es decir capaces de recortar nuevas parcelas del universo de lo significado. Participan tres categorías: lo significativo (identidad), lo significado (infinitamente divisible) y lo significado significativo (identidad cuya materia es el significado).

Es por tanto posible hablar de unidades mínimas en cuanto que son reconocibles para un lector en concreto en un momento dado; estas, efectivamente, no por matizarse más pasan a ser otra cosa: en el ciclo novelesco *José y sus hermanos* Mann inventa muchísimos detalles que visten el relato bíblico sin entrar en contradicción con él: el lector reconoce el elemento temático seleccionado y acepta su concreción por la técnica de la novela. Lo significado significativo (la historia de José) es común aunque muchos otros significantes y significados no lo sea.

Podemos decir entonces que se da el fenómeno de la recursividad en la capacidad humana de identificar significantes no solo en los elementos perceptibles (como los sonidos del habla o los colores de un cuadro), sino también incluso en la propia materia imaginaria, de tal manera que los significados se conviertan en significantes cuando sus estructuras se solidifican y forman un haz de rasgos capaces de oponerse a otros en un sistema. El tema sería algo del orden del significado que podemos identificar como significativo, es decir que pasa de ser restringido por los signos previos a ser capaz de restringir de un nuevo significado.

5. EL TEMA COMO HAZ DE RASGOS

“Cada tema es miembro de un mini-sistema de temas relacionados, un campo temático, y su estructura es determinada principalmente por las oposiciones existentes dentro de ese campo” (Doležel, 2003: 264). Pero los instrumentos que se han demostrado útiles y convincentes en el estudio de elementos significantes no tienen por qué serlo también en el de los significados. Los primeros son seleccionados por el usuario del código de acuerdo con una determinada economía productiva que no es la misma que la que rige la parte del significado, que puede ser exactamente inversa: se mide por una relación inversa entre el esfuerzo de producción de significantes y los significados seleccionados por aquellos. El ilimitado universo de lo imaginario no tiene por qué estar estructurado en pares mínimos. Cualquier oposición paradigmática del plano significativo lleva a una restricción del plano significado que consiente todavía infinitas restricciones posteriores.

Un determinado rasgo de una oposición binaria excluido de determinada ocurrencia sintagmática puede ser en el estudio de la fonología un rasgo despreciable, como un fonema perteneciente a una lengua extraña. La palabra escrita “mucheduinbre” incluye

las suficientes redundancias en las demás oposiciones de los paradigmas involucrados como para permiternos advertir una errata y alcanzar un sentido. Las oposiciones de los campos semánticos no parecen tan perfectas.

Sin embargo, desde el momento en que un determinado perfil dentro del significado de un texto se constituye como identidad signifiicante, pasa a ser posible encontrar y describir sus rasgos estructurales para distinguirlos de otros significantes del paradigma, del mismo modo que hacemos con los lexemas o los fonemas.

Obviamente es comprensible que lo tematizado en un texto se puede repetir en otros, como ocurre en el caso de los diversos 'Quijotes' de la historia de la novela, desde *Fray Gerundio* hasta *Madame Bovary*, o con las sucesoras de esta novela que a partir del modelo quijotesco inaugura a su vez una nueva identidad, la de la adúltera burguesa. Hay grupos de textos que tematizan un mismo problema, y en la medida en que tal entidad se repite será posible analizar sus rasgos constituyentes entre los rasgos ajenos a las oposiciones del paradigma. Aunque los nombres, los tiempos, los lugares o las anécdotas sean diferentes, *La Regenta* presenta cierta comunidad de rasgos con *Madame Bovary*, aunque Clarín ha renunciado en gran parte a la influencia de lo novelesco en el carácter de su personaje, desplazándolo hasta su marido, que es el que confunde realidad y ficción.

Como puede seguirse del estudio de Naupert (2001) sobre el complejo temático del adulterio en la novela decimonónica, varios son los rasgos que definen el tema, que se ordenan en torno a cuatro fases: el cuadro familiar que describe la desigual vida de familia en que la mujer está atrapada por su deber en una cotidianeidad insatisfactoria; la aparición del seductor, con la lucha interna de la protagonista; la relación clandestina; el descubrimiento de la relación ilícita y la reacción del marido y de la sociedad (Naupert, 2001: 188-192). Más obvio es el haz de rasgos que recoge Montes Doncel (2006: 145) para el complejo temático del aristócrata decadente, en que señala cuatro 'invariantes': "1) la contraposición del pasado y del presente, 2) la decadencia pecuniaria y la decadencia moral y física, 3) la soledad del aristócrata decadente, y 4) la identificación entre el aristócrata y la casa".

Ninguna de estas autoras pretende definir sus invariantes en un sistema de oposiciones, pero podemos sustituir algunos de esos rasgos para comprobar cómo un complejo se transforma en otro. *Fortunata y Jacinta* presenta los rasgos comunes del asedio del seductor, la lucha interna y la relación clandestina, pero no la cotidianeidad inicial ni el resultado propio del modelo flaubertiano. A su vez, Tolstói le añade otros rasgos en *Anna Karénina*, donde a ese haz de rasgos se le contraponen otras tramas capaces de aportar nuevos significados: Karenin le es infiel a su mujer sin consecuencias; Levin y Kitty encuentran la felicidad en la fidelidad de un matrimonio perfecto. Indudablemente, Tolstói no se conforma con la propuesta flaubertiana, sino que articula su novela en un

poliedro de identidades temáticas que dan a entender un mundo algo más complejo. Por su parte, la estrella del cine mudo venida a menos en *Sunset Boulevard*, de Wilder, comparte las tres primeras invariantes del complejo temático del aristócrata decadente, e incluso la casa cobra cierta importancia como reducto donde la aclama su último admirador, pero los tiempos que se contraponen no son los de las generaciones, sino que se limita a las edades de una vida; en lugar de la vieja nobleza, la aristocracia de la fama: rasgos paradigmáticos que se combinan en el sintagma de la obra de ficción.

Otro ejemplo: los rasgos del motivo de Don Juan resurgen en *Las galas del difunto*, de Valle-Inclán, manteniéndose como contrapunto heroico constante frente a la grotesca realidad del presente. Aparte del nombre del protagonista, la muerte del padre de la deshonrada y el desafío macabro del final con venganza del muerto convergen en la codificación de un sentido que remite indudablemente al del mito imaginado por Tirso. La ausencia de cualquiera de estos rasgos o la presencia de otros habrían podido escamotear la referencia o haberla transformado en otra. Una invocación satánica, por ejemplo, lo habría llevado hacia Fausto, despertando un diferente universo de significados; la mediación de una alcahueta entre la Daifa y Juanito Ventolera habría desplazado la trama hacia el motivo celestinesco. Por todo ello, podemos decir que la unidad de sentido de los significantes empleados por Valle-Inclán deviene significativa a su vez al permitir la identificación del motivo de Don Juan, que abre la puerta a nuevas expectativas.

Es en este sentido en el que se vuelve aceptable hablar de “haces de rasgos” como definidores de un tema. Porque es posible describir y estructurar los argumentos, con sus contrastes y oposiciones binarias formando sintagmas. Sin pretensiones estructurales, tanto Frenzel (1976) como Balló y Pérez (1997) logran enfrenar las siluetas temáticas de las ficciones, ordenarlas en torno a familias que se distinguen por la presencia o ausencia de determinados rasgos.

Porciones de significado delimitadas por los textos transitan de obra en obra, como comprueba el espectador de *West Side story* que evoca *Romeo y Julieta*, o el de *Interstellar*, que puede identificar el complejo de ‘la búsqueda de una nueva patria’ si conoce la *Eneida* y *Horizontes lejanos*. Efectivamente, el lector puede realizar las operaciones de acotación del sentido que le propone la obra y llegar entonces a identificar una forma que ya le era conocida, aunque como resultado de otras operaciones (en otro texto): el autor que recurre a un tema previo supone que reconoceremos un ámbito de significado, y acaso pretende subvertir algunos de sus aspectos y otorgarle un nuevo sentido.

Puede que el mensaje de alguna de estas ficciones compuestas pase desapercibido a algunos receptores (cosa posible en todos los sistemas semióticos). A quien tenga un buen conocimiento de las obras de determinado género le llamarán la atención los

elementos similares de cualquier obra nueva, que serán otros que los que condicionen a otro receptor más versado en otro género. En eso fundan su éxito algunas ficciones-pastiche como *Lolita* o *El nombre de la rosa*, *Starwars* o *Piratas del Caribe*, que manipulan elementos de diversas procedencias para dirigir las expectativas de varios tipos de lectores. Un lector de novela policial sabrá sospechar por ciertos giros de la trama que el asesino anda cerca, etc., cosa que no percibe un lector de novela histórica o erótica. Obviamente, la historia de *Romeo y Julieta* asoma tras la trama de *West side story* solo para aquellos espectadores familiarizados con Shakespeare. Para los demás, los espectadores ingenuos, esa será una trama nueva, en la que no hay nada que reconocer.

6. APLICACIÓN A LOS EJEMPLOS GRIEGOS

Volviendo a los ejemplos de enamoramiento en la literatura griega, todos los fragmentos recortan un ámbito temático que es común dentro del infinito interno del tema del enamoramiento. A su vez, podemos clasificarlos de acuerdo con su inclusión en regiones gradualmente menores: generados por una fuerza natural, un dios de rasgos humanos, un instrumento mágico, la belleza de la persona amada, o su voz, o su conversación, etc.

El nivel de detalle que los autores otorgan a los contornos del ámbito del sentido en sus fragmentos no es el mismo, aunque hemos elegido ejemplos breves por razones de espacio, de modo que es posible imaginar otros mucho más internamente explicados y desarrollados. Por otro lado, las regiones de sentido pueden parecer excluyentes entre sí: todos los casos en que el sujeto de hacer sea un dios se pueden considerar circunscritos a una única región diferente de aquellos otros casos en que el sujeto de hacer sea una persona ayudada por un filtro amoroso.

Ninguno de los ejemplos es irrepetible. Es posible imaginar textos similares que compartan todos los rasgos descritos con cada uno de los pasajes apuntados: son solo especímenes representativos de cada uno de los infinitos internos. Pero también cada uno de ellos establece un perfil que será repetible. Cuando leamos a Roxane enamorarse por la belleza de una voz en *Cyrano de Bergerac*, podremos recordar el caso de Crinógoras y Aristo; a Calístenes cuando sepamos del trovador Jaufré Rudel, que se enamoró de la condesa de Trípoli por lo que oyó decir de ella a los peregrinos que volvían de Antioquía. Tendremos que entender que un determinado perfil puede haberse convertido en un elemento significativo a partir del momento en el que forma parte de lo "ya leído", aunque un nuevo texto siempre supondrá matices nuevos.

7. POSIBLE ALCANCE DE LA PROPUESTA

Existe la tendencia generalizada a considerar que los signos relacionan unidades significantes con unidades de significado, un supuesto que, con matices varios, sugiere dos mundos perfectamente simétricos, el de lo real y el de su reflejo imaginario. Gran parte de la bibliografía semiótica acepta que deben de existir unidades mínimas de significado que corresponden a las significantes.

Pero la realidad de los sistemas semióticos es evidentemente más compleja: hay algo en ellos que permite sobrepasar el ámbito de ese supuesto sentido original (el del espejo) con entera libertad, de tal manera que una palabra como ‘casa’ puede usarse sin problemas para significar un edificio de viviendas pero también el palacio de Versalles o incluso una nave espacial, un ámbito espiritual, una posición determinada en un juego, etc. Evidentemente, el término se abre para admitir estos nuevos sentidos que parecían dormir en él. Pustejovsky (1996) sostiene que la creatividad de los hablantes es capaz de hacer permeables los sentidos.

La pregunta debería ser cuál puede ser el límite para tales desgarros de los signos, o cuáles son los límites reales de los signos, hasta dónde puede alcanzar su significado sin que podamos decir que está mal empleado. Por supuesto, no basta con decir que los sistemas de signos son muy complejos, ni basta con recurrir a la pragmática para que nos diga que la situación también participa en la formación de significados. Creemos que hay que encontrar otro modelo para explicar el fenómeno por el cual “algo está en lugar de otra cosa”.

Entender los temas como identidades reconocibles a partir de las restricciones semánticas codificadas por otros signos explicaría las facilidades que ofrece una obra literaria para una provocar una cantidad ilimitada de interpretaciones pertinentes, situadas dentro de uno de esos “infinitos interiores”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCIFRÓN (2000). *Cartas de pescadores, campesinos, parásitos y cortesanas*. En Teofrasto, *Caracteres*; Alcifrón, *Cartas*, E. Ruiz García (trad.), 125-324. Madrid: Gredos.
- AQUILES TACIO (1982). *Leucipa y Clitofonte*. En Longo de Lesbos, *Dafnis y Cloe*; Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*; Jámblico: *Babiloníacas*, M. Brioso Sánchez y E. Crespo Güemes (trads.), 383-445. Madrid: Gredos.
- ATENEO DE NÁUCRATIS (1994). *Sobre las mujeres*, J. L. Sanchís Llopis (trad.). Madrid: Akal.
- BALLÓ, J. y PÉREZ, X. (1997). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- BARTHES, R. (1999). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI.

- BREMOND, C. (2003). "Concepto y tema". En *Tematología y comparatismo literario*, C. Naupert (ed.), 167-180. Madrid: Arco / Libros.
- BRINKER, M. (1993). "Theme and interpretation". En *The return of thematic criticism*, W. Sollors (ed.), 21-37. Cambridge: Harvard University Press.
- BRUNEL, P. (1992). *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris: Presses Universitaires de France.
- CARITÓN DE AFRODISIAS (1979). *Quéreas y Calírooe*. En Caritón de Afrodísias, *Quéreas y Calírooe*; Jenofonte de Éfeso. *Efesíacas*; *Fragmentos novelescos*, J. Mendoza (trad.), 35-205. Madrid: Gredos.
- DOLEŽEL, L. (2003). "Una semántica para la temática: el caso del doble". En *Tematología y comparatismo literario*, C. Naupert (ed.), 257-275. Madrid: Arco / Libros.
- DRABKIN, W. (1986a). "Motif". En *The new Grove Dictionary of music and musicians*, 12, S. Sadie (ed.), 648. Hong Kong: Macmillian Publishers.
- (1986b). "Theme". En *The new Grove Dictionary of music and musicians*, 18, S. Sadie (ed.), 736. Hong Kong: Macmillian Publishers.
- DUCROT, O. y TODOROV, T. (1983). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid: Siglo XXI.
- ECO, U. (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- ESPINAL, M. T. (coord.); MACIÀ, J.; MATEU, J. y QUER, J. (2014). *Semántica*. Madrid: Akal.
- EURÍPIDES (1986). *Tragedias troyanas*, M. Fernández-Galiano (trad.). Barcelona: Planeta.
- FILÓSTRATO (2010). *Cartas de amor*. En Filóstrato, *Cartas de amor*. Aristéneto, *Cartas*, R. J. Gallé Cejudo (trad.), 117-194. Madrid: Gredos.
- FRENZEL, E. (1976). *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- HESÍODO (2000). *Obras y fragmentos. Teogonía, Trabajos y días, Escudo, Fragmentos, Certamen*, A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez (trads.). Madrid: Gredos.
- HJELMSLEV, L. (1984). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- JÁMBLICO (1982). *Babiloniácas*. En Longo de Lesbos, *Dafnis y Cloe*; Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*; Jámblico, *Babiloniácas*, M. Brioso Sánchez y E. Crespo Güemes (trads.), 383-445. Madrid: Gredos.
- JENOFONTE DE ÉFESO (1979). *Efesíacas*. En Caritón de Afrodísias: *Quéreas y Calírooe*; Jenofonte de Éfeso: *Efesíacas*; *Fragmentos novelescos*. J. Mendoza (trad.), 215-311. Madrid: Gredos.
- KAYSER, W. (1972). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- LUCIANO DE SAMÓSATA (1995). *Diálogos. Relatos verídicos*, J. L. Navarro González y A. Espinosa Alarcón (trad.). Madrid: Gredos.

- MANDELBROT, B. (1996). *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*. Barcelona: Tusquets.
- MONTES DONCEL, R. E. (2006). *La tematología comparatista en la literatura y el cine. El aristócrata en su decadencia*. Madrid: Pliegos.
- NAUPERT, C. (2001). *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*. Madrid: Arco.
- PUSTEJOVSKY, J (1996). *The generative lexicon*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- ROUSSET, J. (1981). *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*. Limoges: Librairie José Corti.
- SOLLORS, W. (2003). "La tematología hoy". En *Tematología y comparatismo literario*, C. Naupert (ed.), 53-84. Madrid: Arco / Libros.
- TEÓCRITO (1986). En *Bucólicos griegos*. M. García Teijeiro y M.^a T. Molinos Tejada (trads.), 9-250. Madrid: Gredos.
- TROCCHI, A. (2002). "Temas y mitos literarios". En *Introducción a la literatura comparada*, A. Gnisci (ed.), 129-169. Barcelona: Crítica.
- TROUSSON, R. (2003). "Los estudios de temas: cuestiones de método". En *Tematología y comparatismo literario*, C. Naupert (ed.), 87-100. Madrid: Arco / Libros.
- VV. AA. (1978). *Antología palatina i (Corona de Meleagro)*, M. Fernández-Galiano (trad.). Madrid: Gredos.
- (2001). *Lírica griega arcaica (Poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*. F. Rodríguez Adrados (trad.). Madrid: Gredos.
- (2004). *Antología palatina ii (Guirnalda de Filipo)*, G. Galán Vioque (trad.). Madrid: Gredos.

Recibido el 25 de abril de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

PARA UNA NUEVA LECTURA DE LOS TEXTOS VANGUARDISTAS

FOR A NEW READING OF THE AVANT-GARDE TEXTS

Eva María MARTÍNEZ MORENO

Universidad de Córdoba

eva.martinex@gmail.com

Resumen: Este trabajo propone una nueva lectura, activa y constructora de los textos vanguardistas a partir del concepto de *fenoimagen*, cuya teoría y terminología desarrollamos primero (regiones, *ciclo fenoimaginativo*, doble vía visual-intelectiva de recepción y función *imagográfica*) y luego aplicamos a las *fenoimágenes* concretas del poema "Miró" de Rafael Alberti.

Abstract: This paper proposes a new reading, active and builder of the avant-garde texts from the concept of *fenoimagen*, whose theory and terminology developed first (regions, *fenoimaginativo cycle*, two-way visual-intellectual reception and *imagográfica function*) and then apply to the specific *fenoimágenes* the poem "Miró" by Rafael Alberti.

Palabras clave: *Fenoimagen*. *Ciclo fenoimaginativo*. Lectura visual-intelectiva. Función *imagográfica*. Rafael Alberti. Poema "Miró".

Key Words: *Fenoimagen*. *Fenoimaginativo cycle*. Reading visual-intellectual. *Imagográfica function*. Rafael Alberti. Poem "Miró".

1. INTRODUCCIÓN

Este estudio propone una lectura renovada de las obras literarias de la vanguardia histórica, ampliamente abordada por Weisgerber (1984), a partir de las posibilidades de interpretación que ofrece la concepción de la imagen, cuya teoría traza Villafañe (1985; 2000) y compila García Varas (2011) desde una perspectiva filosófica, tanto desde lo *visual-perceptivo* como desde lo *inteligible-racional*, relación desarrollada por Hermosilla Álvarez (2011) para la hermenéutica de Iser.

Utilizamos el término *imagen* en el sentido de fenómenos encadenados de la conciencia que surgen desde lo legible a lo perceptible, y viceversa. Por eso, la denominamos específicamente *fenóimagen*.

No nos limitamos, pues, a la imagen verbal o retórica ya ampliamente clasificada por Senabre (1964) y Martínez García (1975) desde el funcionalismo¹ ni a su ligazón con otros conceptos, que recogen Estébanez Calderón (1996: 552-554, 661-664) y Lázaro Carreter (1971: 229, 275), ni a los significativos equívocos desentrañados por García Arance (1983)², sino que, superando el enfoque inmanentista³, seguimos la senda de la hermenéutica iniciada por Ricoeur, quien la dota de un punto de vista vivencial, de ahí su nomenclatura *metáfora viva*. Según Ricoeur (1975: 94-137), la relación metafórica progresa de la palabra (teoría aristotélica) a la frase y de ésta al discurso, el cual contiene elementos visibles puesto que la metáfora implica un *parecido a*, lo que conduce a una percepción menos ambigua que las imágenes en la Psicología de la forma (Gestalt). Por eso, el lector debe introducirse en el texto, reelaborarlo, encontrar su ser y aplicar el significado a su vida. Dependerá de su subjetividad que llegue a unas interpretaciones u otras.

En esta misma dirección, las palabras del teórico de la Estética de la recepción, Iser (1970: 133-134), desde una hermenéutica derivada de la fenomenología husserliana, son aún más reveladoras: “un texto se abre a la vida sólo cuando es leído [...] las significaciones de los textos literarios sólo se generan en el proceso de lectura; constituyen el producto de una interacción entre texto y lector”. Explica que durante la lectura, el receptor examina con su imaginación formulando inferencias y conjeturas hasta propiciar una *vivencia* que da paso a la representación, es decir, a imágenes mentales. Literalmente dice: “la

1 Senabre (1964: 132) sitúa la metáfora en el terreno de la gramática en virtud de una relación sintagmática, mientras que considera la imagen un procedimiento estilístico que proporciona estatuto estético a la relación metafórica.

2 Además de aclarar la confusión imagen - metáfora - comparación, García Arance añade el estudio en metonimias y sinédoques.

3 Martínez García (1975: 295) observa en la imagen un campo mucho más amplio de aplicación en tanto creación semántica *in actu*, unicontextual, provocada por la superposición de rasgos y relacionada ya con la *desviación* en general. Lo que también permite afirmar a García Arance (1983: 83-84) que: “por ser atributo de la desviación, puede aparecer tanto en textos metonímicos como metafóricos”.

dialéctica de previsión y retroacción produce la síntesis de representación. Es un hecho de experiencia que en la lectura [...] circula una constante corriente de imágenes en la conciencia [...]. Al leer un texto literario debemos formar siempre imágenes mentales o representaciones, porque los "aspectos esquemáticos" del texto se limitan a hacernos saber en qué condiciones debe ser constituido el objeto imaginario" (1972: 154-155).

Por tanto, Iser rechaza, por un lado, la exclusiva identificación con las fronteras del texto de los estructuralistas y, por otro, la subjetividad del lector, foco de las doctrinas psicologistas. Defiende la unión dinámica y relación dialéctica de receptor y texto (1976: 193), que anteriormente Gadamer (1960: 217-222), a partir del concepto de *vivencia* de Dilthey y Husserl, había sugerido al describir la *integración* de sujeto y objeto de raíz hegeliana. Por otra parte, la fenomenología del acto de leer de Iser se asienta en las premisas del polaco Ingarden y sus conceptos de *objeto estético* y *concretización* (1936: 71-86, 217-263). Los receptores activamos nuestra imagen del mundo durante la experiencia estética - *aesthenomai* etimológicamente significa *recibo, percibo* -, es decir, que lo cognitivo y lo sensible se complementan en la lectura. Toda recepción es una *vivencia*, entendida como el conjunto de operaciones para comprender, *Erlebnis* (*reproducción de la vivencia* en Dilthey, *vivencia intencional* en Husserl y *vivencia estética* en Gadamer), en la cual construimos la verdad de la obra y, en consecuencia, de sus imágenes, (*fenoimágenes* para nosotros).

Además, Caner (2005: 223) sitúa el término de Dilthey formando parte de la tríada: *vivencia misma, expresión y comprensión*, ya que considera que la comprensión de la vivencia, siguiendo a Dilthey, es indirecta, o sea, siempre a partir de los signos o símbolos. Esto quiere decir que el lector va de la expresión a la vivencia. Así, lo exterior e interior se unen.

Nosotros creemos que la imagen de la Primera Vanguardia (*fenoimagen*) posee una gran complejidad significativa que reside, en buena medida, en sus contenidos visuales, porque en un primer momento las obras impactan formalmente. Pero que nos reframamos a la visión para aclarar la hermenéutica de la imagen vanguardista no obliga a apoyarnos en su concepto más fácil: representación directa y mimética de la realidad externa, acepción válida hasta el Romanticismo⁴. Aceptamos que los creadores de vanguardia supieron ver adelantadamente que la cultura se estaba decantando hacia lo visual. En "Situación surrealista del objeto (1935)", Breton recuerda que Hegel previó esta dirección de la poesía de su tiempo cuando manifestó la creciente necesidad de alcanzar: "1. ° por sus propios medios, y 2. ° por nuevos medios, la precisión propia de las formas sensibles

4 Hay muestras a lo largo de la historia que ponen de manifiesto la expresión de la subjetividad, e incluso cierta irracionalidad en la pintura anterior a las vanguardias. Cf. el catálogo de VV.AA (2013).

[...] parece que sea en la pintura donde la poesía haya hallado un más amplio campo de influencia [...]” (González García, 1979: 411).

Ahora bien, estos artistas forjaron una imagen compleja con la imbricación de lo interno y lo externo, la temporalidad y la espacialidad, lo móvil y lo estático, la subjetividad y la objetividad, lo sensible y lo cognitivo. Huidobro sostiene en “La creación pura” (Schwartz, 1991: 84): “El hombre empieza por ver, luego oye, después habla y por último piensa”⁵. Por esto precisamente creemos que la interrelación de las diversas disciplinas fue posible, en especial la de literatura y pintura, de la que tenemos estudios imprescindibles de correspondencia (Praz, 1981; Prudon, 1996; Bonet, 1996; Diego, 1927) frente al clásico de deslinde de Lessing (1766).

En “El arte como artificio”, Shklovski (1917: 65) asentó la idea de la imagen como procedimiento retador de la concepción del mundo del receptor pues “se presenta frecuentemente como una cosa jamás vista”. La imagen vanguardista, con esa construcción compleja, que nos retrotrae diacrónicamente a la época de los problemas de interpretación de los enigmas literarios (Cózar, 1992), continúa la brecha del receptor activo (opuesta al meramente contemplativo de antaño⁶) que previamente abrió la imagen simbolista, como demostró Eco (1979). Igualmente Lotman (1985) subrayó esta complejidad cuando redefinió la ontología del signo como unidad compleja que forma parte de un *continuum semiótico* o *semiosfera* donde cobra sentido.

Así pues, si el objeto de estudio es complejo, el enfoque metodológico debe basarse en una mirada equivalente. Pensemos esa imagen vanguardista de forma distinta a lo hecho hasta el momento con el fin de dominarla, aunque no obviamos las importantes aportaciones en España de determinadas obras clásicas (Bousoño, 1970; 1977; 1979). Así conseguiremos acortar la enorme distancia que nos separa de las construcciones de la Vanguardia histórica, como se hizo con éxito para la poesía visual, cuya forma oscurecida aumenta la dificultad y tiempo de recepción (Muriel, 2000; 2004).

Paradójicamente, las obras vanguardistas nos comprometen a *penetrar* en ellas con el protagonismo que sus imágenes otorgan al receptor, lo que podemos constatar al rememorar alguna de nuestras vivencias ante cualquier obra. Por tanto, nuestro propósito es considerar lo visual, pero sin incurrir en el error de los análisis que atienden sólo a la superficie, a lo aparente. ¿Acaso la imagen vanguardista nos está pidiendo cambiar nuestra forma de mirar y de pensar? Si lo hiciéramos, ¿podríamos explicar más fácilmente el carácter revolucionario de la vanguardia y sus aspiraciones éticas hasta ahora subrayados por pocos, entre ellos Bürger (1997); Cózar (2005); Geist (2005) o Jiménez

5 Vid. también para esta conexión el trabajo de Hermosilla Álvarez (2013).

6 Por eso, Puelles Romero (2011) confronta ambos papeles.

Millán (1999)?⁷. En el fondo, pensamos que la resistencia de la imagen vanguardista es un problema de mirada.

En este trabajo, queremos demostrar que esa nueva mirada estará bien orientada si asumimos que la imagen vanguardista es el resultado de superponer, de mezclar o de unir, tan indivisiblemente como en un átomo, una parte visual-perceptiva y otra inteligible-racional y que, además, esta estructura queda inquebrantablemente soldada por valoraciones tanto del autor como del receptor perpetuamente sometidas a distintas temporalidades (históricas, sociales, culturales, ideológicas, experienciales)⁸.

El efecto lógico es la *con-fusión* sufrida tantas veces. Los componentes, visual e intelectual, se retroalimentan en la construcción de la imagen vanguardista. Por lo que, al final, "texto visual y verbal se rigen por reglas hermenéuticas similares" (Hermosilla, 2011: 22). De esto debieron de percatarse los poetas y pintores, porque los primeros resaltaron las calidades plásticas de sus versos y los segundos persiguieron la letra⁹ y la poesía para sus cuadros (cf. Carmona, en Wentzlaff-Eggebert, 1999: 563-577). Incluso Gasch bautiza como *plástico-poética* una nueva tendencia pictórica en la cual las imágenes tenían que surgir sin premeditación, con "espontaneidad", "inmediatez", exaltación del "instinto" y sobre todo "lirismo" (Carmona, en Wentzlaff-Eggebert, 1999: 571-574).

¿Y por qué los vanguardistas insistieron tanto en la forma? Sencillamente, porque la *expresión*¹⁰ nos hablará de los componentes con que fabrican esas imágenes: unas veces espaciales, otras temporales; unas móviles, otras fijas; unas objetivos, otras subjetivos; unas interiores y otras exteriores. No en vano su procedencia es la realidad. Es decir, las distintas soluciones de la imagen vanguardista son complejas y múltiples. Y es así fundamentalmente por dos motivos: la vasta diversidad de elementos interrelacionados¹¹ y la rica variedad de productos artísticos nacidos de la "imaginación, intuición, disciplina o

7 Es Jiménez Millán (1999: 610) quien alude a la "función liberadora, profundamente vital, que los surrealistas le atribuían en relación al individuo" y remite a la edición de la obra literaria de Buñuel realizada por Sánchez Vidal (1982).

8 El factor del contexto es fundamental a pesar de que los vanguardistas quisieron eliminarlo. Vid. el catálogo preparado por Arnaldo (2008).

9 A este respecto, Blesa (2011: 17-18) declara: "[...] para la etapa moderna el momento decisivo sería, creo, aquellos trabajos de René Magritte en los que las cosas representadas, heterogéneas como corresponde a la poética surrealista, comparten el espacio con una leyenda, [...] la relación que se da entre los objetos y la(s) palabra(s) no es la de la ilustración ni la de la glosa –no hay, dicho de un modo general, redundancia".

10 Según Breton, el surrealismo se ha impuesto el deber de poner de relieve "la expresión humana en todas sus formas". Cf. "Segundo manifiesto del surrealismo (1930)" en Breton (2002: 133-134). También en el *Manifiesto del ultra* de Jacobo Sureda y otros, se confronta la poesía ultraísta con la secular en estos términos: "Tiene tanta visualidad, y tiene más imaginación. Pero lo que sí modifica es la modalidad estructural [...] Lo que renovamos son los medios de expresión" (Brihuega, 1979: 105).

11 La interminable cadena de términos acuñados por los teóricos para nombrar todos los tipos de imágenes así lo demuestra.

espiritualidad" de sus creadores, como explicó el propio Lorca (1997)¹². En *Proselitisme, no* (1928), Montanyá utiliza justamente estas palabras para definir el arte: "L'art és intuïció, imaginació, fantasia, representació poètica" (Brihuega, 1979: 153).

Pero también los factores socioantropológicos determinan los productos artísticos, por tanto habrá que *saber ver* la imagen en su contexto, como síntoma de una cultura. Según Catalá Doménech (2008: 60): "[...] sabemos que una imagen no sólo expone los cambios estilísticos de lo visual, sino también los cambios más drásticos y profundos de lo visible [...]".

Esta riqueza y multiplicidad expresivas de la nueva imagen amplían el campo de interpretación.

Como la imagen de la Vanguardia histórica es compleja, aceptemos sus *transformaciones* y, proporcionalmente, transformemos nuestra mirada.

Pues entendemos esta imagen como un acto creador visual-inteligible, los receptores realicemos también nuestro particular acto hermenéutico visual-inteligible, esto es, *nuestros movimientos de lectura y de visión*, para aprehenderla. Es decir que, en la lectura, entendimiento y visión no se oponen sino que nuestras visiones (físicas o mentales) desencadenan una serie de operaciones de desvelamiento con las que intelegimos a través de lo sensible, y viceversa: podemos ir desde la sensación visual a la palabra (Hermosilla, 2011: 22) y desde lo verbal a lo visual (Hermosilla, 2011: 26).

Por tanto, la Vanguardia invita a *pensar visualmente* (Arnheim, 1969) o a *ver inteligiblemente* un mundo codificado en imágenes. Shklovski (1917: 57, 65) se adelantó al psicólogo berlinés al enunciar que la finalidad de la imagen es crear una percepción, una visión, y por tanto su carácter estético depende de nuestro modo de percibir. Así el imaginario de las obras vanguardistas conviene abordarlo combinando las acciones de ver y leer, puesto que no son ni mucho menos contrarias; ni el pensamiento se expresa sólo textualmente como se ha sostenido hasta ahora¹³.

2. LA FENOIMAGEN Y SUS REGIONES

Hemos afirmado que los creadores de las corrientes de Vanguardia transforman la entidad de la imagen. Consideramos que captan *fenómenos*, esto es, manifestaciones de

12 Él emplea el término *inspiración* por el de *intuición*. También Breton (2002: 141) reconoce esta presencia de la *inspiración* en los cortocircuitos entre una idea dada y su correspondiente escrita que el surrealismo intenta multiplicar en poesía y en pintura: "El surrealismo se ocupa y se ocupará constantemente, ante todo, de reproducir artificialmente este momento ideal en que el hombre, presa de una emoción particular, queda súbitamente a la merced de algo *más fuerte que él* que le lanza, pese a las protestas de su realidad física, hacia los ámbitos de los inmortales".

13 Por el contrario, las características de las obras de la Vanguardia histórica nos permiten catalogar de superado el principio que establecía una frontera entre pensamiento e imagen.

su conciencia¹⁴, en su apuesta por una imagen evolucionada, lo que viene avalado por la opinión de Arnheim para quien todo arte se origina en la mente humana en nuestras reacciones ante el mundo (Gombrich, 1997: 108). Por eso, llamamos *fenoiimagen*¹⁵ a la expresión de la imagen vanguardista. Nos referimos con este concepto a la estilización tanto de las características físicas o visibles de la imagen como de su comportamiento, o sea, de sus acciones.

Decimos que estos artistas se centran en sus vivencias¹⁶ y las presentan como se les aparecen de entre lo oculto y las experimentan material y espiritualmente. Se valen de su intuición¹⁷ y dibujan las partes, cualidades o circunstancias de esas realidades de la conciencia por medio del lenguaje. Gracias a éste, todas las *fenoiimágenes* son observables externamente: su forma, desarrollo, propiedades y funciones. Estas percepciones cobran en ellos existencia íntimamente y de modo instantáneo (sin raciocinio) como si las tuvieran a la vista. Por tanto, su hermenéutica debe fundarse en una comprensión intuitiva en la que el receptor aúne conocimiento y sensación en su interior.

Ahora bien, esa *fenoiimagen* no se da aislada, sino que se interrelaciona con otras muchas, las *fenoiimágenes derivadas*, en virtud de asociaciones que aprecian durante su experiencia. Por medio de esas conexiones, todas las *fenoiimágenes* se extienden

14 Adoptamos la primera acepción del vocablo *fenómeno* recogida en la vigésima segunda edición del DRAE.

15 Existe un uso anterior de este término, pero con el significado de "construcción de la máscara", en el estudio sobre fotografía "L'image blanche" de Gontier (1990).

16 Aquí debemos detenernos a explicar que el expresionismo lleva a cabo una nueva definición de la experiencia creativa como *Erlebnis* (vivencia total) basándose en un intercambio más activo entre el arte y la vida. Cf. González García (1979: 88). Para el concepto de *Erlebnis*, Vid. Husserl (1997). Anticipándose a la fenomenología husserliana, el filósofo alemán Dilthey (1945) a finales del siglo XIX defendió la necesaria implicación del sujeto y su experiencia interna en la comprensión de las obras objeto de estudio de las *ciencias del espíritu o humanas* (que él distinguía epistemológicamente de las *ciencias de la naturaleza*). En palabras de Bobes Naves (2008: 137-144): "Dilthey fundamenta la autonomía de las ciencias del espíritu en el nexo entre vivir (*erleben*) y entender (*verstehen*) que constituye la especificidad de lo humano; [...] La literatura, como objeto cultural, [...] puede ser comprendida, mediante la recreación de la vivencia que le dio origen [...] La comprensión [...] intenta penetrar psíquicamente en el objeto cultural, apoyándose en que el lector tiene la misma disposición vivencial que el autor de la obra y es capaz de vivir las mismas experiencias (*Erlebnis*)". Por tanto, se puede decir que las investigaciones de Dilthey son un antecedente de la Estética de la Recepción y un cimiento de la hermenéutica moderna, aunque él situara su principio en la nueva *técnica de interpretación* (de dos métodos, el comparativo y el adivinatorio), en el *análisis del comprender* y en el *círculo hermenéutico* de su compatriota Schleiermacher. Vid. Wahnón (2009: 29-75). A partir del concepto diltheyano, Gadamer (1960: 107) habla de *vivencia estética* como aquella que "representa la forma esencial de la vivencia en general. [...]". La obra de arte "se entiende como realización plena de la representación simbólica de la vida, hacia la cual toda vivencia se encuentra siempre en camino".

17 En la descripción de su hermenéutica literaria, Dilthey sustituye el concepto de *adivinación* de Schleiermacher por el de *intuición* que promovía Dámaso Alonso (1952) para referirse a la parte más irracional y menos lógica de la interpretación. Cf. Wahnón (2009: 62).

configurando una superficie externa o visual a la que nombramos como *imagosfera*¹⁸, ámbito superficial que las *fenoimágenes* hacen visible en sus relaciones de proximidad, igualdad, simetría, dirección, contraste...¹⁹. En definitiva, para nosotros, la *imagosfera* está constituida por las distintas *fenoimágenes* o fenómenos de la conciencia captados por los creadores. La cantidad de *fenoimágenes* puede variar según el número de cambios de estado que nazcan de la *primera fenoimagen*, a la que llamamos *fenoimagen madre* o *inaugural*.

Asimismo, toda imagen vanguardista tiene su *endoimago*²⁰, una parte interna que queda oculta al receptor; una parcela que no es directamente visible, y a la que sólo se puede llegar intelectivamente ensayando intuiciones. En esta parte interna está la esencia de la imagen. La *endoimago* es la porción que añade un mayor componente de sobrenaturalidad, aunque los elementos que aparezcan estén tomados del mundo real. La *endoimago* acrecienta, pues, la incomprensibilidad de la obra ya de por sí enmarañada por las metamorfosis de las *fenoimágenes*.

En conclusión, a nuestro juicio, la imagen de la Vanguardia o *fenoimagen* presenta dos regiones principales: la *endoimago* (parte interna) y la *imagosfera* (parte externa). Ambas son regiones integrantes y necesarias porque participan en la creación de la totalidad de la imagen. La *endoimago* aporta el ingrediente de lo maravilloso, de la fantasía, y la *imagosfera*, el de la visibilidad. Para recorrer la primera región, el receptor debe usar la intelección y para la segunda, la visión; no obstante, se moverá por las dos en una constante alternancia, cuyo orden la lectura le irá marcando. Esto evoca el vaivén entre figura y fondo (lo que está en el foco de atención del receptor (la figura) pasa a ser fondo, y viceversa) señalado por la *Gestalt*, del que la copa de Rubin es imagen paradigmática.

18 Otras acepciones de este vocablo pueden verse en: <http://www.escepticemia.com/2008/08/01/imagosfera/>; <http://estudiosvisuales.net/CONGRESO2004/informes/informe6.html>; <https://prezi.com/lgh-bdm3acr-/imagosfera/>; <http://www.criticarte.com/Page/file/art2003/ArteValidoInvalidoFS.html?ArteValidoInvalido.html>.

19 En este punto se pueden observar conexiones evidentes con las leyes de la *Gestalt*. Su teoría se puede consultar en Wertheimer (1991); Kohler (1972) y Katz (1945). También López García (1989) la toma como base de su *gramática liminar*. Ahora bien, la imagen vanguardista rechaza la parte de esas leyes que permite un mínimo esfuerzo perceptivo, psicológico e intelectual al receptor. La novedad de la imagen que nosotros estudiamos reside en emplear unos instrumentos estéticos que descartan ese hedonismo del receptor: formas imperfectas, abiertas y heterogéneas y una atmósfera confusa y ambigua. En definitiva, los creadores de la imagen de la Vanguardia histórica eligen un universo expresivo que complica la recepción estética de acuerdo con las leyes de la *Gestalt*. En García Gil y Peña Méndez (coords.) (2006: 14-16), leemos que los psicólogos alemanes de esta corriente psicológica intuyeron la preferencia humana por la simplicidad.

20 Según nuestro conocimiento, artistas alemanes actuales designan con este término imágenes diseñadas para estados de ánimo: <http://www.urlstat.de/www.fengshui-symbolkunst.de>.

Básicamente, el receptor de la imagen vanguardista se mueve también en un continuo vaivén durante su lectura; leer la *fenoimagen* es un ir y venir de una región a otra²¹.

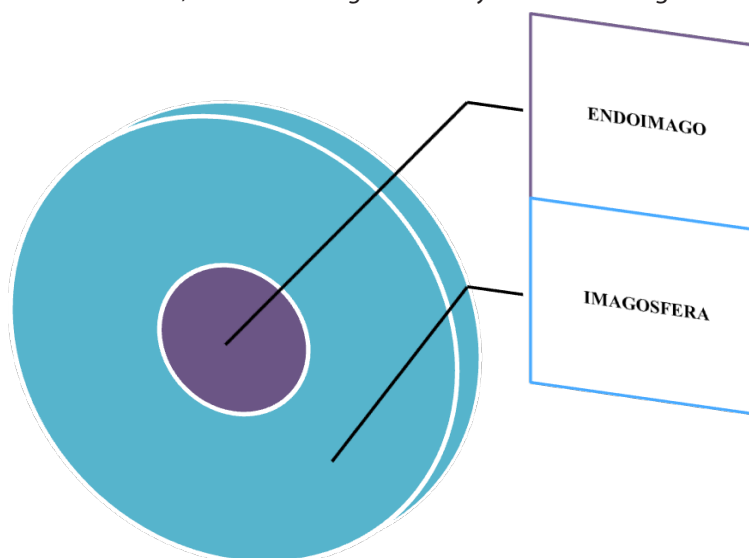


Gráfico 1. Universo de la *fenoimagen*

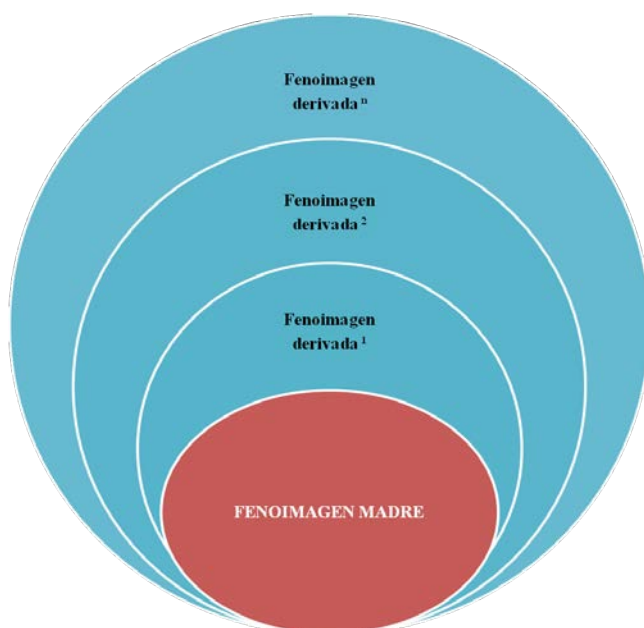


Gráfico 2. Configuración de la *imagosfera*

21 Para los textos literarios, también Schleiermacher explicaba la circularidad del comprender aludiendo directamente a un ir y venir desde lo desconocido y su método (adivinatorio) a lo conocido y su método (el comparativo), o al contrario, desde lo gramatical a lo psicológico. Cf. Wahnón (2009: 44).

Este sistema material de *fenomágenes* ocupa prácticamente todas las obras de la Vanguardia histórica, de ahí que los receptores se tropiecen con él en cualquier *acto lector*. Además, un rasgo principal de estas *fenomágenes* es su movilidad, la cual les lleva a instalarse en distintos espacios de la imagen mediante múltiples transformaciones en su naturaleza o disposición. A esta facultad de la imagen vanguardista de realizar movimientos complejos y coordinados la llamamos *imagotricidad*.

Esos cambios dan lugar a sucesivas maneras de ser y estar de las *fenomágenes* creando *imagotopos*, que son aquellos lugares que los diferentes aspectos o situaciones de las *fenomágenes* van configurando cuando éstas mutan.



Gráfico 3. Creación de *imagotopos*

De este modo, la suma de todas las fases por las que pasa cada *fenomagen* produce un ciclo, el *ciclo fenomenaginativo*, cuyo orden habrá que descubrir para lograr una lectura eficaz de la imagen. Por tanto, concluimos que, en su inicio, la génesis de la imagen vanguardista parte de una *fenomagen madre*, que es la primera en originarse y a su vez, la responsable de formar las *fenomágenes derivadas* que circulan por la *imagosfera*. Partiendo de esta constatación, afirmamos el ser *imagógeno* de la conciencia, es decir, su propiedad de engendrar y propagar imágenes.

En un segundo tiempo, asistimos a un proceso tan instantáneo como inapreciable a la vista, pero no al intelecto puesto que éste sí es capaz de percibirlo gracias a la potencia cognoscitiva que detecta esas variaciones: la *fenomagen* se desprende de sus rasgos para adquirir otros y mostrarnos otra condición. A este proceso específico lo llamamos *imagolisis* o *imagodescomposición*, ya que en él se destruye la forma anterior de una *fenomagen*.

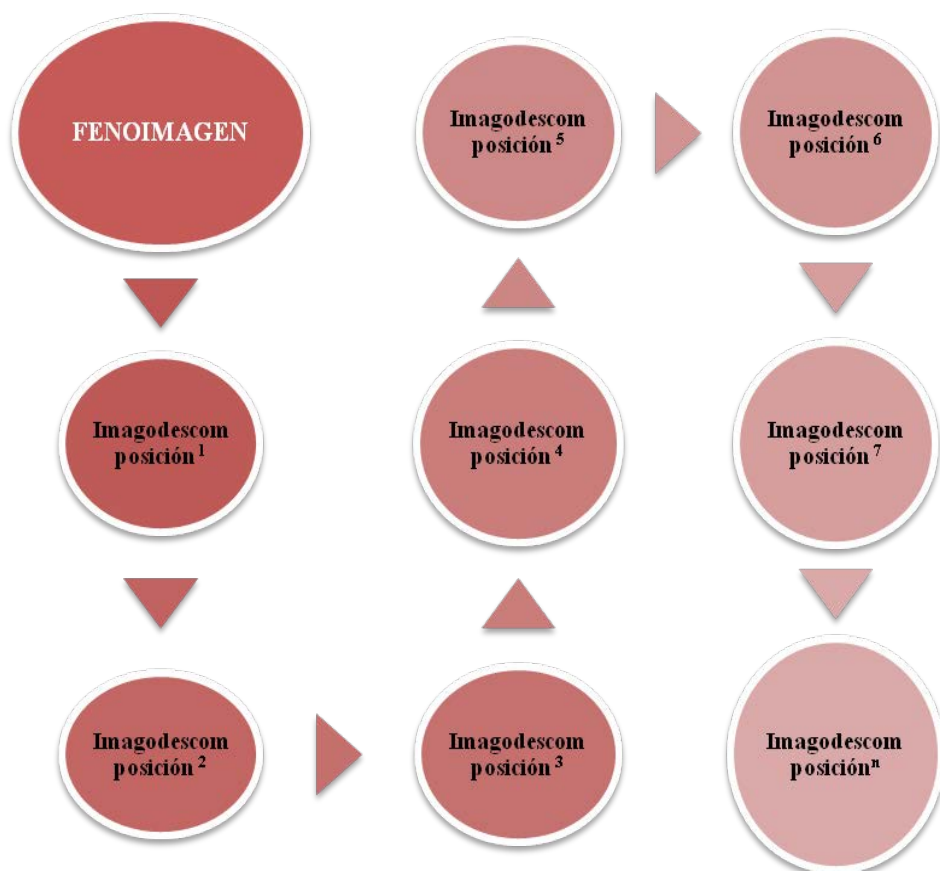


Gráfico 4. *Imagolisis o imagodescomposición*

Al proceso inverso y consecutivo en el que se reúnen las partes separadas para constituir otro todo²², es decir, otra *fenoimagen*, lo denominamos *imagosíntesis* o *imagerrecomposición*. En este último momento, la imagen se ordena y se hace orgánica.

Finalmente, este mismo concepto lo utilizamos también para definir la interacción entre las *fenoimágenes* que se van hilvanando durante la producción de la imagen, es decir, durante la *imagopoiesis*. Cuando aquella finaliza, la fenoimagen adquiere su ser definitivo.

22 Uno de los pilares principales sobre el que se construye la teoría psicológica de la Gestalt, corriente que postulamos para entender la imagen vanguardista, es el axioma: *El todo es mayor que la suma de las partes*. A este respecto, Sultana Wahnón (2009: 45) recuerda los orígenes antiguos del principio hermenéutico de la mutua relación entre las partes y el todo, que Schleiermacher tomó de la obra del filólogo-filósofo F.A.G. Ast.

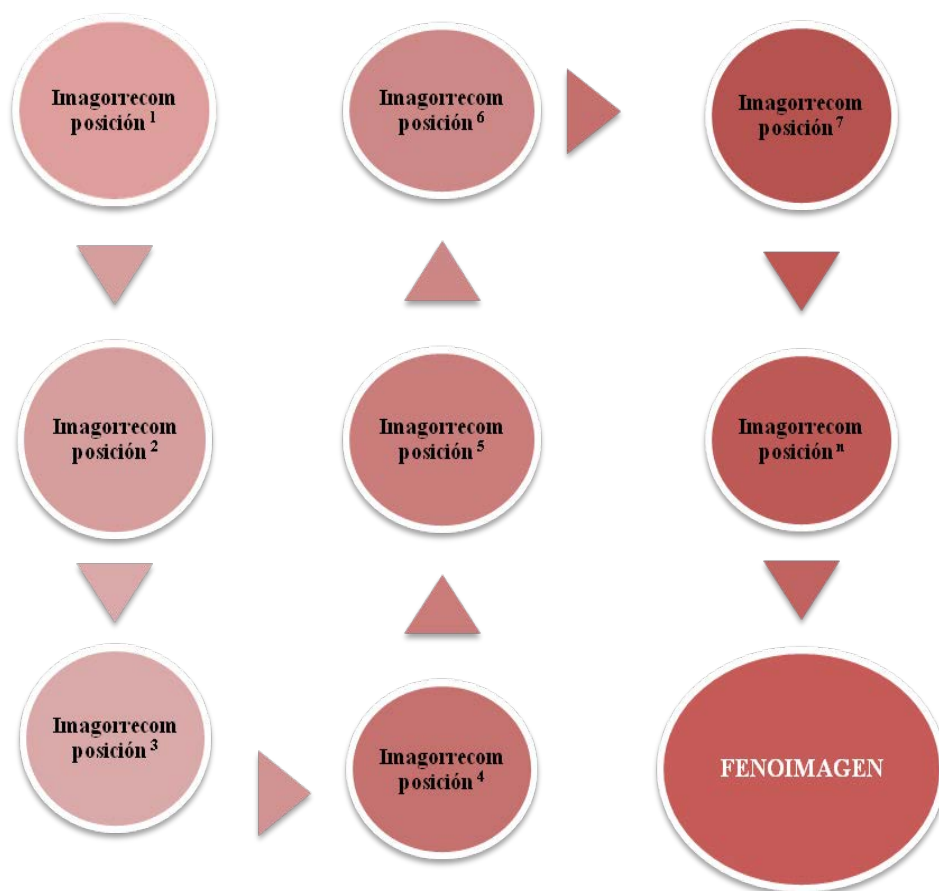


Gráfico 5. Imagosíntesis o imagorrecomposición

3. CICLO FENOIMAGINATIVO: LAS FASES POIÉTICAS DE LA FENOIMAGEN

Siguiendo lo dicho, distinguimos tres fases en el proceso de formación, desarrollo y fijación de la imagen vanguardista o *fenoimagen*:

1. *Fase fenoménica o inicial*, en la que los artistas se percatan de lo que aparece o se manifiesta a su conciencia. Es la fase de la experiencia. Los artistas construyen la *fenoimagen madre* para capturar esa primera realidad subjetiva con la que entran en contacto de manera inmediata. Por eso, esta imagen no se corresponde con la realidad conocida. En esta primera fase, la imagen adopta una forma simple o básica, esquemática. La *fenoimagen inaugural* contiene sensaciones de colores, sonidos, deseos, emociones, etc., es decir, en ella están involucrados los sentidos, lo que la hace

perceptible e introduce el componente de movilidad que se activa en la segunda fase.

2. *Fase trófica o de desarrollo*, en la que una *fenóimagen* sucede a otra de modo continuado, en cadena, formando el circuito de *fenóimágenes derivadas*. El cambio de una provoca el surgimiento de otra. Las distintas soluciones provenientes de la *fenóimagen primera* están unidas entre sí, aunque se muevan libremente. Esta organización busca dotar a la obra de coherencia interna porque superficialmente las *fenóimágenes derivadas* se muestran inconexas²³ lo que obstaculiza el avance del receptor. En esta segunda fase, las *fenóimágenes* funcionan de forma enlazada para asegurar la continuidad de los elementos. Cada *fenóimagen* conserva algo de lo transmitido por la anterior y se lo hace llegar a la siguiente, de forma que todas están relacionadas entre sí. Unas se alimentan de otras y además todas están enfocadas al mismo fin: definir el ser, la esencia de la imagen.

Podemos encontrarnos diversos tipos de *fenóimágenes derivadas*:

- a) *Fenóimágenes asimiladas*: son aquellas sólo alteradas porque se asemejan a otras por sustitución de algunas marcas anteriores, aunque absorben otros rasgos.
- b) *Fenóimágenes desviadas*: son aquellas bastante alejadas que apartan al receptor del camino recto provocando a veces que desista de la lectura. La separación se produce frecuentemente por dispersión y reflexión. Por ello, hablamos de *fenóimágenes desviadas dispersas* y *fenóimágenes desviadas reflexivas*.

Las primeras mantienen una mayor incomunicación con la *fenóimagen primera* porque presentan los elementos desordenados apuntando hacia lecturas distintas, lo que rompe la atención del receptor. Las segundas incorporan ingredientes cuya lectura exige regresar a puntos anteriores, volver hacia atrás para tener en cuenta de nuevo lo que se había dejado inicialmente. Es decir, detienen el esfuerzo del receptor en estadios precedentes de las *fenóimágenes derivadas*.

Por tanto, en esta segunda fase, asistimos a un movimiento constante activado por la *fenóimagen madre*. Este dinamismo (o cualidad *imagomotriz*) produce cambios graduales que transforman la forma simple de la fase inicial en la gran heterogeneidad y complejidad de esta fase intermedia. A este proceso lo denominamos *imagocatálisis*.

3. *Fase mórfica o final*, en la que la *fenóimagen* alcanza su estructura definitiva. El ciclo creativo de modificaciones concluye y ya porta una significación que se origina en ella misma (no fuera) y que procede de la imaginación del artista. Éste ha creado un mundo posible, un nuevo ser, captando fenómenos de su conciencia. Inferimos que la imagen vanguardista es introspectiva ya que el artista observa interiormente en

23 En el *Segundo Manifiesto del Surrealismo* (1930), se menciona la novela *Nadja* de Breton como ejemplo de la voluntaria incoherencia del surrealismo, lograda en esta obra a través de capítulos inconexos, con lo que se pretendía tomar el pelo al lector o *épater le bourgeois*. Cf. Breton, (2002: 108).

ella un acto de su conciencia. Esta imagen sólo habla de sí. Ella es el instrumento y el fin, pura autorreferencialidad. De ahí que su sentido no exista lógicamente en la realidad exterior.

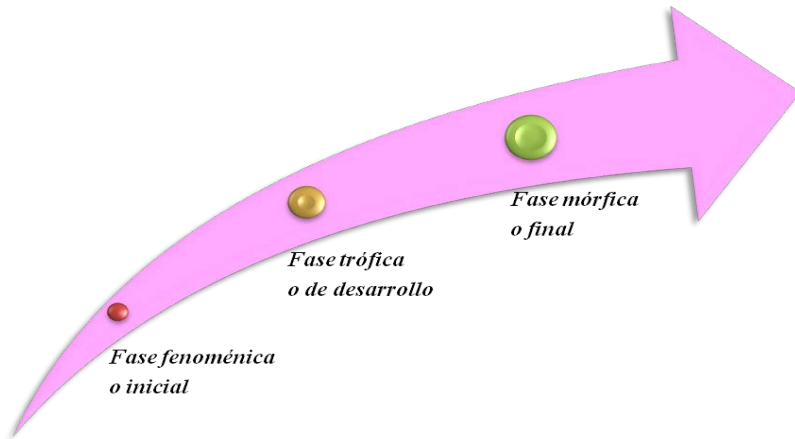


Gráfico 6. Ciclo fenoimaginativo

André Masson describe su *proceso imagopoiético* en términos coincidentes con estas fases, en el prólogo a su libro *Anatomía de mi universo* (1945):

Este mundo gráfico es un universo que yo he creado. Está compuesto por imágenes, que colman mi inquietud significada por la hoja de papel blanco. ¿De dónde proceden estas formas imaginadas? Proceden de mi apasionada meditación, actitud que propone un objeto, incluso en su primer movimiento cuando parece que está completamente inmersa en lo indeterminado. Pero casi de inmediato, como en el proceso en el que la alucinación provoca el sueño, o tras una primera fase compuesta únicamente de esquemas, en torbellino, aparecen formas ya plásticas como sueños y esa disposición meditativa extrae sensaciones olvidadas, sueños sepultados. Tal es el juego polimorfo que trato de orquestar en su devenir (González García, 1979: 438).

Así pues, la *fenoimagen* en su génesis va mostrando distintas formas hasta su concreción final, por tanto es una realidad que hay que mostrar por medio de la lectura. En ella podemos distinguir sus partes, examinar sus componentes, atributos y funciones y, por último, determinar la importancia de estos en cada fenómeno o acto de manifestación a la conciencia.

4. LA DOBLE VÍA VISUAL-INTELECTIVA DE RECEPCIÓN

Ya adelantamos que, según nuestro criterio, el innegable carácter ultra y plurisignificativo²⁴ de la imagen de la Vanguardia histórica se debe a la activación al unísono de dos vías en la fijación de los fenómenos de la conciencia o *fenoimágenes*: la visual-perceptiva y la inteligible-racional.

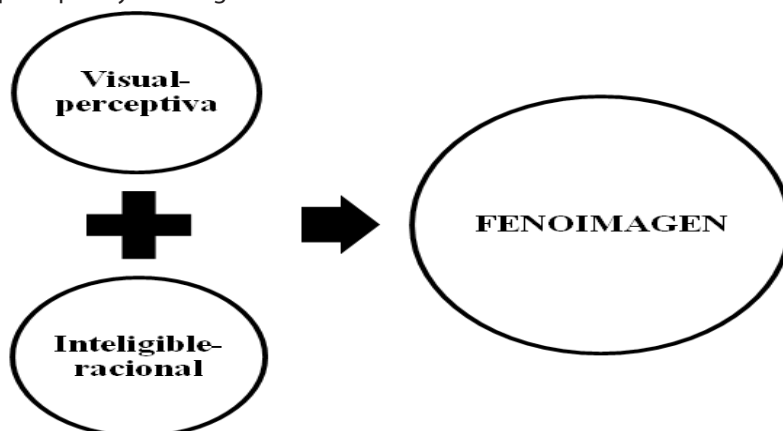


Gráfico 7. Las dos vías de la *fenoimagen*

El propósito de los artistas es claro: alcanzar un saber completo de dichos fenómenos. Esta *doble vía* es el mecanismo compositivo elegido para informar enteramente de dichos fenómenos al receptor. Para Gasch, en “El realismo de la pintura nueva (1929)”, el artista moderno tiene “un perfecto conocimiento intelectual y sensible” de la realidad (Brihuega, 1979: 246-247)²⁵.

Las imágenes resultan imperfectas (en el sentido de no acabadas) por el deseo de los creadores de dar una idea general del todo (de la esencia) a través de la referencia a cuantas más partes mejor²⁶.

En cierto modo, las *fenoimágenes* responden a un proceder idealizado: los artistas utilizan su inteligencia e imaginación para mejorar la condición de las cosas de la realidad sensible. Queremos decir que el contenido de estas imágenes parece real por su aspecto externo, pero no lo es; ni es físico ni es verdadero, sino que reside en la imaginación del creador (cf. la conferencia de García Lorca, 1928, en García-Posada, 1997). Éste recoge

24 La multiplicidad en el plano de significado se ha considerado uno de los elementos de las imágenes vanguardistas de más difícil explicación. Vid. la imagen múltiple de Diego (1919) en “Posibilidades creacionistas”, aunque se refiera al terreno verbal.

25 Según este crítico, el arte moderno es naturalista porque copia el alma inteligible del mundo, el cual se complementa con un alma intuitiva, es decir, la esencia de las cosas. El artista llega al conocimiento de la primera por vías intelectuales y al de la segunda, por la intuición.

26 Sin duda, el Cubismo es la corriente en cuyas obras los receptores logran apreciar mejor esta manera de proceder creativamente: de las partes al todo.

interiormente las impresiones de los sentidos exteriores, los efectos o alteraciones que causan en su ánimo, y de modo consecuente se propone que esas visiones admiren también al receptor haciendo que las sienta, las entienda y se forme una idea de ellas con la misma viveza que él las ve y las conoce en su mundo interior (en su conciencia). En este proceso se aprecia que razón y sensibilidad están estrechamente unidas; que conocer es también sentir y vivir experiencias producidas por hechos.

Reproducimos la voz de Breton en la “Situación surrealista del objeto (1935)” por su oportunidad:

En los presentes momentos, no hay una diferencia en los propósitos fundamentales entre un poema de Paul Eluard o de Benjamín Péret y una tela de Max Ernst, de Miró, de Tanguy. La pintura, liberada de la preocupación de reproducir básicamente formas del mundo exterior, utiliza ahora, a su vez, el único elemento exterior del que ningún arte puede prescindir, a saber, la representación interior, la imagen presente en el espíritu. La pintura confronta esta representación interior con la representación de las formas concretas del mundo real, busca, [...] aprehender el objeto en su aspecto general, y, cuando lo ha conseguido, intenta aquella tarea suprema que es la tarea poética por antonomasia: excluir (relativamente) el objeto exterior en cuanto tal, y considerar la naturaleza únicamente en su relación con el mundo interior de la conciencia. La fusión de la dos artes suele realizarse, en nuestros días, de modo tan integral que, para hombres como Arp y como Dalí, resulta indiferente, y valga la expresión, expresarse con medios poéticos o expresarse con medios plásticos [...] (González García, 1979: 411).

En 1941, Breton insiste en este punto en su escrito “El surrealismo y la pintura”. Para él, el gran error del arte ha sido dar por sentado que “el hombre no es capaz de reproducir con mayor o menor fortuna la imagen de lo que le emociona” (González García, 1979: 434); que “el modelo no podía ser extraído más que del mundo exterior, e incluso que solamente podía ser tomado de él” (González García, 1979: 435) y luego asevera: “La obra plástica, para responder a la necesidad de revisión absoluta de los valores reales sobre los que hoy concuerdan todos los espíritus, se referirá a un *modelo puramente interior* o no será nada” (González García, 1979: 435). Ya está admitiendo nítidamente la *doble vía* en la composición de las obras cuando ensalza el automatismo gráfico y verbal como “la única estructura que responde con la no-distinción, cada vez mejor establecida, de las cualidades sensibles y de las cualidades formales, con la no-distinción, cada vez mejor establecida, de las funciones sensitivas y de las funciones intelectuales [...]” (González García, 1979: 435).

Esta fraternidad entre lo visual y lo intelectual hace que estas imágenes sean fenómenos que se salen de lo ordinario, de lo que sucede habitualmente. En principio, su potencia expresiva sorprende y desborda al receptor, pero después su conocimiento puede conducirle a un saber total, profundo. No son representaciones, porque no sustituyen a nada, no imitan, no reproducen otra cosa. Por idéntica causa, tampoco son objetos, ni signos ni figuras²⁷. Son *actos fenoménicos*. Las imágenes nuevas parecen nacidas por generación espontánea, sin origen aparente en la realidad física, por impulsos interiores. En el *Primer Manifiesto del Surrealismo* (1924), Breton se refiere a la falta de premeditación de algunas imágenes surrealistas rememorando las oportunas palabras de Baudelaire:

Hay imágenes surrealistas que son como aquellas imágenes producidas por el opio, que el hombre no evoca, sino que «se le ofrecen espontáneamente, despóticamente, sin que las pueda apartar de sí, por cuanto la voluntad ha perdido su fuerza, y ha dejado de gobernar las facultades» [...] Si nos atenemos, tal como yo hago, a la definición de Reverdy, no parece que sea posible aproximar voluntariamente aquello que él denomina «dos realidades distantes». La aproximación ocurre o no ocurre, y esto es todo [...] de la aproximación fortuita de dos términos ha surgido una luz especial, la luz de la imagen, ante la que nos mostramos infinitamente sensibles (González García, 1979: 358-359).

Por último, refiriéndose a la gran variedad de medios expresivos de los surrealistas, cierra el manifiesto afirmando: "Todo medio es bueno para dar la deseable espontaneidad a ciertas asociaciones" (González García, 1979: 361). Por eso, los vanguardistas se interesan por lo primitivo, porque sus imágenes cobran existencia por primera vez. Recuerdan las imágenes de las obras que antecedieron al Renacimiento. Surgen de una percepción instantánea que el creador puede *ver* o *leer* (y por tanto *comprender*) sin aplicar la razón, sin buscarle lógica alguna, ya que proviene de una intuición suya. Ahora bien, once años después, el propio Breton da una lección de riqueza de pensamiento en la "Situación surrealista del objeto" cuando por lógica descarta la *generación espontánea* y acepta la intervención de lo visual en el dominio mental:

Las creaciones aparentemente más libres de los pintores surrealistas tan solo pueden nacer, como es natural, mediante la operación de referirse el artista a «restos visuales» provenientes de la percepción externa. Únicamente mediante la labor de reagrupación de estos elementos desorganizados, en cuanto tiene de individual y

27 Hemos descartado estas denominaciones porque ninguna incluye plenamente los rasgos de la nueva imagen.

de colectiva al mismo tiempo, se expresa la reivindicación de la personalidad de los artistas. El posible genio de estos pintores no se basa tanto en la novedad, siempre relativa, de los materiales que utilizan, como en la mayor o menor iniciativa que demuestran al sacar provecho de estos materiales (Breton, 2002: 200).

Dos décadas antes, Delaunay ya escribe en su artículo “La luz (1913)”:

- El ojo es nuestro sentido mejor educado, el que se comunica más estrechamente con nuestro cerebro, la conciencia.
- Nuestra comprensión es correlativa a nuestra percepción.
- *Intentemos ver* (González García, 1979: 70).

Ven, sienten y piensan estas nuevas imágenes, así que conocen qué hacen y cómo lo hacen. Las crean usando de una parte sus sentidos, vertiente perceptiva, y de otra, su facultad cognitiva, vertiente inteligible. Los receptores no tendrán que buscar la semejanza clásica, el parecido con algo, sino que deberán ir reuniendo los distintos seres que las constituyen estableciendo correspondencias.

En la imagen vanguardista (*fenóimagen*), estas dos vías están tan perfectamente ensambladas que para desentrañar su carga expresiva es necesario aplicar los procedimientos de la visión y de la lectura en igualdad de condiciones. El interés de los artistas por lo visual y por lo intelectual les empujó a la elección de esta nueva imagen. La vinculación de estas dos vertientes pretende explotar al máximo sus posibilidades expresivas.

5. LA FUNCIÓN IMAGOGRÁMICA

Por todo ello, afirmamos que la imagen vanguardista tiene una función propia: relacionar los elementos sensibles y cognitivos. Los artistas le asignan el papel de captar los instantes en que dichos elementos se enlazan dando a conocer por primera vez lo que estaba oculto. La *fenóimagen* es una sucesión de esos instantes (cf. Bachelard, 1987). Por tanto, no sólo hay un componente espacial sino también temporal; sin interrupciones, la *fenóimagen* logra la continuidad como lo hace una cadena de palabras. Contar por medio de la *fenóimagen* es una nueva narrativa, como en el arte medieval (escritura iluminada o retablos del gótico). La apuesta vanguardista por la simultaneidad trata de capturar la brevísima porción de tiempo que transcurre de un instante a otro, ese sin cesar.

Con este proceder, la nueva imagen alcanza la conexión de lo verbal y lo visual. Motivo más que suficiente para que los poetas y pintores de Vanguardia basaran en

ella la afinidad de sus artes²⁸. Cuando hablan de su imagen, los vanguardistas hacen hincapié en la revolución que supone. En efecto, la *fenoiimagen* trae consigo este cambio transcendental: en ella es más relevante la función que la forma (aunque ellos mismos insistieran tanto en este último polo). Esa función específica es *plástica*, ya que la *fenoiimagen* persigue *presentarnos* de forma sensible los conocimientos, las creaciones de la imaginación y los impulsos afectivos²⁹.

Por este peso de lo escrito o de lo gráfico, hablamos de *función imagográfica* (del lat. *imago*, imagen, y del gr. *-grama*, gráfico), aquella encargada de presentar de forma gráfica la actividad fenoménica de la imagen vanguardista³⁰. El artista la obtiene en el *ciclo fenoiimaginativo* con la captura de todas las *fenoiimágenes*, fenómenos que se le manifiestan o ponen a la vista sin dilación, de súbito. Esta expresividad plástica se da en la escritura (y también en la pintura).

Precisamente, la potenciación de esta función plástica (para hacernos ver el interior de la conciencia) emparenta la literatura y la pintura. Pero para entender esto, es necesario asumir que tanto las formas pictóricas como las palabras son expresiones gráficas³¹ y que ambas tienen una porción de temporalidad otorgada por la continuidad de esos instantes captados, de esas vivencias interiores.

Por ello, podemos representar gráficamente la temporalidad de cada *fenoiimagen* en un *imago cronograma* o sencilla línea de tiempo con la duración de esos instantes. Entonces hablamos de la *imago cronografía* de las imágenes de la Vanguardia clásica.

Imágenes	Tiempo de duración según nº de instantes captados																			
Fenoiimagen 1																				
Fenoiimagen 2																				
Fenoiimagen 3																				
Fenoiimagen 4																				

Tabla 1. *Imago cronograma*

28 Esto desmonta la teoría de Lessing (1766: 166), quien defiende la especificidad de cada arte distinguiendo entre artes espaciales y artes temporales: “el tiempo es el dominio del poeta, como el espacio es el dominio del pintor”.

29 Algunos estudios se han ocupado de los puntos de conexión de la mística con el arte o la creación en general por el misterio que encierra su inefabilidad. Ejemplos destacables son: Cirlot y Vega (eds.) (2006); Guillén (1961); Orozco Díaz (1977). También se plasma en poemas como “Rosa mística” de Diego. Vid. la lectura de este poema en Hermosilla Álvarez (2011).

30 En relación con esto, García Varas (ed.) (2011:134) piensa que Derrida, basándose en su idea de una *gramatología*, respondería a la pregunta “¿qué es una imagen?” del siguiente modo: “nada más que otro tipo de escritura, un tipo de signo gráfico que se oculta a sí mismo como una transcripción directa de aquello que representa, o de la forma en que las cosas aparece, o de lo que esencialmente son”.

31 John Torreano (2008: 7) afirma: “Dibujar también es la forma más directa y económica de expresar ideas. Se podría decir que en nuestra vida diaria en cierta manera estamos dibujando –incluso el acto de escribir se puede considerar una forma de dibujo-. Después de todo, la mayor parte de las formas de escritura tuvieron su origen en las secuencias pictográficas –piense en los jeroglíficos”.

6. EJEMPLO DE FENOIMAGEN: LECTURA ACTIVA Y CONSTRUCTORA

Después de la teoría expuesta, resta su verificación con ejemplos de *fenoimágenes* concretas. Elegimos el poema “Miró” del libro *A la pintura (Poemas del color y la línea)* (1945-1967) de Rafael Alberti (1988: 366-368).

MIRÓ

OH la O

de MirÓ

La línea se dispara

recta

curva

zig-zag

La mano queda

aunque se va

Punto

Todo en el cielo es punto

Oh noche puntuada

Música celestial

Signos

Persiste el OJO

Mujer

Te enamoro y escribo

con pájaros y estrellas

priapillos alados

patas de araña

duendes

rasgos de peces y centellas

TU

A E I O U

YO

A E I O U

Claro de luna

blanco

azul

verde

amarillo

malva
negro
morado

El rocío matinal no está mojado
Flor

Un fantasma cornudo
Una sirena

Canta un color que escala otro color
El hilo-de-la-virgen se entrelaza
con la baba-de-diablo
Nada está fijo
Vuela

El sueño se ha escapado del sueño
Niño

Pinta los muros al volver de la escuela
Sin edad el diseño

Ladra un perro a la luna
Sale un sol asombrado
Mira un nuevo planeta escrito
desvelado

Algo va a suceder
Oh la O
de Miró

Todo en el mundo es O
Montroig
Ver

Un cometa de un ojo acaba de aparecer.

Seguimos el *ciclo fenoimaginativo* ya descrito. En la *fase fenoménica o inicial*, Alberti construye la *fenoimagen madre* en el primer verso cuando toma conciencia de la última letra del apellido del pintor: *OH la O*. Se percata plástica y mentalmente de su correspondencia gráfica con el ojo, puntos y curvas de los cuadros de Miró. Adopta esta forma simple, esquemática, seleccionando su rasgo más distintivo. Además, destaca el sonido abierto de la O y el gesto de asombro por la emoción de sorpresa y admiración. Las sensaciones visuales y sonoras y la emoción hacen perceptible la *fenoimagen inaugural*. Suceden los cambios de estado de esta *fenoimagen* durante la *fase trófica o de desarrollo*. Nacen las *fenoimágenes derivadas* que configuran la superficie externa o visual, la *imagosfera*.

Al principio, una inconexión aparente dificulta la lectura, pero enseguida averiguamos las relaciones que unen las *fenomágenes derivadas* dotando de coherencia la imagen. En primer lugar, los huecos de la disposición tipográfica de los cuatro versos siguientes son cambios por proximidad. Este vacío conecta con el espacio libre interior de la O. También se modifica la *fenomágen inicial* por relaciones de dirección, pues las líneas versales avanzan como los disparos de un arma en cuyo espacio interior sabemos que existe además un cañón cilíndrico donde encaja el proyectil o bala: en el poema, la O y en los cuadros, el punto.

Un cambio por simetría lleva la *fenomágen* de *dispara* a *recta* y de *curva* a *zig-zag*. Por fin, se aprecia otra mutación por igualdad. Ahora vemos en la escalera versal la silueta de la empuñadura del arma³²:

La línea se dispara
 recta
 curva
 zig-zag

Aparecen más *fenomágenes derivadas*: primero, por proximidad, *La mano* es el *pincel-arma* con que Miró *pinta-dispara* su imagen: el *Punto*, el cual Alberti escribe con mayúscula inicial (curiosamente tras otro hueco en la línea) por ser una realidad única de sus cuadros, centro y acierto mayor (diana) del cielo mironiano. Enseguida captamos otras *derivadas*: una visual, por dirección, los disparos ascendentes son astros del cielo, y otra sonora, por proximidad al pentagrama:

Todo en el cielo es punto
 Oh noche puntuada
 Música celestial

Las *fenomágenes derivadas* van *in crescendo*. Por simetría a la escritura musical, Alberti habla de *Signos*, que luego zoomorfiza, cosifica (*escribo con pájaros, estrellas...*) y por fin materializa en letras *A E I O U*. Antes corporeiza la dominante inteligida en el inicio: *Persiste el OJO*. Estas primeras *fenomágenes derivadas* son del tipo *asimiladas*, pues han nacido tras adquirir otros rasgos por alteraciones de marcas previas, pero siguen asemejándose a ellas.

32 El verso libre es significativo en el Grupo del 27 por su disposición gráfica, como M.^a I. López Martínez (1988; 1989) demostró suficientemente.

La *fase trófica o de desarrollo* de la imagen continúa. Ya surgen *fenoimágenes derivadas desviadas*, es decir, alejadas de la *fenoimagen madre* bien por dispersión o por reflexión. Por relaciones de contraste, detectamos una *fenoimagen derivada por desviación dispersa* en la introducción desordenada de múltiples elementos (*mujer, pájaros, patas de araña, duendes, peces*, enamorados (*TU YO*)) y componentes de la naturaleza (*claro de luna, rocío matinal, flor*) de la tierra mironiana. Esto incomunica al receptor con la *fenoimagen primera* y le proyecta hacia lecturas hipotéticas muy diversas.

Exploramos intelectivamente la *endoimago*, parte interna, ensayando intuiciones. Percibimos componentes de sobrenaturalidad, fantasía. Otras *fenoimágenes desviadas reflexivas* contienen ingredientes cuya lectura nos exige regresar a estadios anteriores: *un fantasma cornudo* remite intelectivamente a la interjección de susto *OH* y plásticamente a los caracteres alzados de la *H*; la *Flor* a las *patas de araña* y las *estrellas*, y éstas a su vez al *cielo* y la *noche*; las *centellas* a los disparos y *una sirena canta un color que escala otro color* a la gama cuya cima es el *claro de luna*:

Claro de luna
blanco
azul
verde
amarillo
malva
negro
morado

Sin pausa y por contraste, se añaden más *fenoimágenes por dispersión*: *el hilo de la virgen, la baba del diablo, el sueño y el niño* abren nuevas hipótesis; pero no nos detenemos, se concatenan otras *fenoimágenes por desviación reflexiva*: *un perro, un sol, un nuevo planeta y un cometa*.

De modo que otra vez volvemos sobre nuestros pasos y leemos: *Ladra un perro a la luna* es una alteración del canto de la sirena; *Sale un sol asombrado* es la *O* primigenia del poema, y explica también *El rocío matinal no mojado; un nuevo planeta escrito, desvelado* es el *Punto* en el cielo, que deja *la mano* del pintor *aunque se va* y el diseño sin edad que pinta el Niño en los muros al volver de la escuela; por fin, *Un cometa de un ojo* tiene los rasgos de los *peces* y la *línea* que se dispara.

En este *continuum* lector (*Nada está fijo, Vuela* según Alberti) hemos efectuado movimientos regresivos, pero pronto hemos retomado el encadenamiento infinito de *fenoimágenes derivadas*. Esta infinitud de la vivencia creadora y lectora está en *Todo en el mundo es O* y la ausencia de puntos a lo largo de todo el poema.

Llegamos a la *fase mórfica o final*. La *fenoimagen* porta una significación originada en ella misma por la imaginación de Alberti. A partir de un fenómeno de su conciencia, ha creado una realidad orgánica, material; ser propio, imagen autorreferencial, que no existía antes exteriormente. Presenta poéticamente el sueño que Miró hizo realidad pictóricamente en su taller de Montroig, residencia familiar donde creó sus “Constelaciones”. Alberti declara: *El sueño se ha escapado del sueño, Montroig, Ver.*

Si vemos y pensamos las iglesias y paisaje de ese monte rojo y la vida de Miró allí (su infancia y matrimonio), ya cobran unidad todos los elementos dispersos: la mujer, los pájaros, las patas de araña, la virgen, el diablo, el niño (Miró), el perro, el sol (reloj de la torre), los colores y la luna. Además, se incluyen las valoraciones de la experiencia personal y literaria de Alberti, receptor y amigo de Miró: se trasluce el *beatus ille* de Fray Luis y la música estremada de Francisco Salinas, la plenitud guilleniana, los pronombres de Salinas, el *locus amoenus* garcilasiano, los peces, líneas, luna y escalas lorquianas, los cornudos y diablos barrocos y del Bosco, los fantasmas y duendes becquerianos, las sirenas clásicas, los planetas y cometas futuristas, los fonemas dadaístas, la tipografía cubista-ultraísta, la gestualidad expresionista y el sueño surrealista.

Como receptores activos y constructores, nos hemos movido alternativamente por la fantasía (*endoimagen*) y lo visible (*imagofera*). Nuestra intelección y visión han percibido la *imagoetricidad* compleja, pero coordinada, de las *fenoimágenes* ocupando distintos espacios o *imago topos*: en este poema, el cielo y la tierra mironianos. Hemos ido del fondo a las figuras y de éstas al fondo.

Durante la *imago poiesis*, las *fenoimágenes* han interactuado hilvanándose. Nuestra potencia visual-cognoscitiva ha detectado las variaciones de la *fenoimagen inicial* para adquirir otros rasgos, *imago lisis* o *imago descomposición*, y también hemos advertido el desarrollo inverso, la reunión de las partes separadas, *imago síntesis* o *imago recomposición*, para ordenarla y hacerla orgánica.

Ahora comprendemos que lo simple se muestra complejo por los cambios constantes, *imago catálisis*. Estos cambios se pueden representar gráficamente, al igual que la duración de la imagen, en un *imago cronograma*, pero no lo abordamos por falta de espacio. Gracias a esta nueva forma de leer, hemos superado la enorme distancia que antes nos separaba de las obras literarias de la Vanguardia histórica.

7. CONCLUSIÓN

En definitiva, tomando como base nuestra teoría de la *fenoimagen* y su desarrollo terminológico, es posible interpretar la imagen de los textos vanguardistas y comprenderlos. La concepción dual, inteligible y perceptiva de la *fenoimagen*, nos revela

el camino que debemos recorrer durante la vivencia lectora para desentrañar el sentido de sus infinitas e indeterminadas asociaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, R. (1988). *Obras completas*. V. 2. Madrid: Aguilar.
- ALONSO, DÁMASO (1952). *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1971.
- ARNALDO, J. (ed.) (2008). *¡1914!: la Vanguardia y la Gran Guerra: [exposición]*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza / Fundación Caja Madrid.
- ARNHEIM, R. (1969). *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós, 1998.
- BACHELARD, G. (1987). *La intuición del instante/seguido de introducción a la poética de Bachelard por Jean Lescure*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BLESA, T. (2011). *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*. Salamanca: Delirio.
- BOBES NAVES, M.^a C. (2008). *Crítica del conocimiento literario*. Madrid: Arco / Libros.
- BONET, J. M. (1996). *El Ultraísmo y las artes plásticas*. Valencia: IVAM Centre Julio González.
- BOUSOÑO, C. (1970). *Teoría de la expresión poética*, vols. 1 y 2. Madrid: Gredos.
- ____ (1977). *Irracionalismo poético (el símbolo)*. Madrid: Gredos.
- ____ (1979). *Superrealismo poético y simbolización*. Madrid: Gredos.
- BRETON, A. (2002). *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Visor.
- BRIHUEGA, J. (1979). *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. (Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931)*. Madrid: Cátedra.
- BÜRGER, P. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- CANER, R. (2005). "La interpretación de la obra literaria". En *Teoría literaria y literatura comparada*, Jordi Llovet (coord.), 205-213. Barcelona: Ariel.
- CARMONA, E. (1999). "Pintura y poesía en la generación del 27 (seis aproximaciones)". En *Las vanguardias literarias en España*, Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.), 563-577. Madrid [etc.]: Iberoamericana [etc.].
- CATALÀ DOMÉNECH, J. M. (2008). *La forma de lo real: introducción a los estudios visuales*. Barcelona: UOC.
- CIRLOT, V. y VEGA, A. (eds.) (2006). *Mística y creación en el siglo XX: tradición e innovación en la cultura europea*. Barcelona: Herder.
- CÓZAR, R. de (1992). *Poesía e imagen. Formas difíciles del ingenio literario*. Sevilla: El Carro de la Nieve.
- ____ (2005). *Vanguardia o tradición*. Sevilla: Mergablum.
- DIEGO, G. (1919). "Posibilidades creacionistas". *Cervantes* (Madrid), octubre, 23-28.
- DILTHEY, W. (1945). *Psicología y teoría del conocimiento. Obras de W. Dilthey*, vol. VI. México: Fondo de Cultura Económica, 1978 (2.^a reimpres.).

- ECO, U. (1979). *Obra abierta*, trad. de Roser Berdagué. Barcelona: Ariel.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1996). *Diccionario de términos literarios*. Alianza: Madrid.
- GADAMER, H. G. (1960). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1991, vol. 1.
- GARCÍA ARANCE, M.^a DEL R. (1983). *La imagen literaria*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- GARCÍA GIL, F. y PEÑAMÉNDEZ, M. (coords.) (2006). *Imagen/imaginario interdisciplinariedad de la imagen artística*. Granada: Universidad de Granada.
- GARCÍA LORCA, F. (1997). *Obras completas*, vol. 3, Miguel García-Posada (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg [etc.].
- GARCÍA VARAS, A. (ed.) (2011). *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GEIST, A. L. (2005). "El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica". En *Vanguardia o tradición*, Rafael de Cózar, 429-441, Sevilla: Mergablum.
- GOMBRICH, E. H. J. (1997). *Gombrich esencial: textos escogidos sobre arte y cultura*, Richard Woodfield (ed.). Madrid: Debate.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Á.; CALVO SERRALLER, F. y MARCHÁN FIZ, S. (eds.) (1979). *Escritos de arte de vanguardia: 1900-1945*. Madrid: Turner.
- GONTIER, T. (1990). "L'image blanche". *Les cahiers de la photographie* 4, 23-29.
- GUILLÉN, J. (1961). "San Juan de la Cruz o lo inefable místico". En *Lenguaje y poesía: algunos casos españoles*, Jorge Guillén, 73-109, Madrid: Alianza, 1992.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, M.^a Á. (2011). "Procedimientos visuales en la teoría hermenéutica de Wolfgang Iser". *Ámbitos. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades* (Córdoba) 25 (enero-junio), 21-31.
- ____ (2013). "La interpretación literaria como actividad cognitiva en la escuela de Costanza". En *Lenguaje, literatura y cognición*, M.^a Luisa Calero Vaquera y M.^a Ángeles Hermosilla Álvarez (eds.), 61-75, Córdoba: Universidad de Córdoba.
- HUIDOBRO, V. (1991). "Manifiestos". En *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, Jorge Schwartz, 100-124. Madrid: Cátedra.
- HUSSERL, E. (1997). *La idea de la fenomenología: cinco lecciones*. México [etc.]: FCE.
- INGARDEN, R. (1936). *La comprensión de la obra de arte literaria*. México: Universidad Iberoamericana, 2005.
- ISER, W. (1970). "La estructura apelativa de los textos". En *Estética de la recepción*, Rainer Warning (ed.), 133-164. Madrid: Visor, 1989.
- ____ (1972). "El proceso de lectura". En *Estética de la recepción*, Rainer Warning (ed.), 149-164. Madrid: Visor, 1989.
- ____ (1976). *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987.

- JIMÉNEZ MILLÁN, A. (1999). "De la vanguardia al nuevo romanticismo: la crisis de una ideología literaria". En *Las vanguardias literarias en España*, Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.), 607-633, Madrid [etc.]: Iberoamericana [etc.].
- KATZ, D. (1945). *Psicología de la forma*. Madrid: Espasa Calpe.
- KOHLER, W. (1972). *Psicología de la forma: su tarea y sus últimas experiencias*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- LÁZARO CARRETER, F. (1971). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos.
- LESSING, G. E. (1766). *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y poesía*. Barcelona: Orbis, 1985.
- LÓPEZ GARCÍA, Á. (1989). *Fundamentos de Lingüística perceptiva*. Madrid: Gredos.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M.^a I. (1988). "Valores gráficos del verso libre en el grupo del 27". I. *Anuario de Estudios Filológicos* XI, 231-252.
- ____ (1989). "Valores gráficos del verso libre en el grupo del 27". II. *Anuario de Estudios Filológicos* XII, 145-170.
- LOTMAN, I. (1985). *La semiosfera*. Madrid: Cátedra, 1996-2000.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J.A. (1975). *Propiedades del lenguaje poético*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- MURIEL, F. (2000). *La poesía visual en España (S.X-XX)*. Salamanca: Almar.
- ____ (2004). *Hermetismo y visualidad. La poesía gráfica de Eduardo Scala*. Madrid: Visor.
- OROZCO DÍAZ, E. (1977). *Mística, plástica y Barroco*. Madrid: Cupsa.
- PRAZ, M. (1981). *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus.
- PRUDON, M. (ed.) (1996). *Peinture et écriture*. Paris: Différence.
- PUELLES ROMERO, L. (2011). *Mirar al que mira: teoría estética y sujeto espectador*. Madrid: Abada.
- RICOEUR, P. (1975). *La metáfora viva*. Madrid: Cristiandad: Trotta, 2001.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (1982). *Luis Buñuel, obra literaria*. Zaragoza: Herald de Aragón.
- SENABRE, R. (1964). "Lengua y estilo de Ortega y Gasset". *Acta Salmanticensia, Filosofía y Letras* (Salamanca), tomo XVIII. 3, 125-161.
- SHKLOVSKI, V. (1917). "El arte como artificio". En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (ed.), 55-70, Buenos Aires: Signos, 1976.
- TORREANO, J. (2008). *Dibujar lo que vemos. La percepción de la Gestalt aplicada al dibujo*. Barcelona: Blume.
- VILLAFÁÑE, J. (1985). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.
- ____ (2000). *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Pirámide.
- VV. AA. (2013). *Surrealistas antes del Surrealismo. La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía [exposición]*. Madrid: La Fábrica.

- WAHNÓN, S. (ed.) (2009). *El problema de la interpretación literaria. Fuentes y bases teóricas para una hermenéutica constructiva*. Pontevedra: Academia del Hispanismo.
- WEISGERBER, J. (ed.) (1984). *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, 2 vols. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- WERTHEIMER, M. (1991). *El pensamiento productivo*. Barcelona: Paidós.

Recibido el 23 de mayo de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

WALKER PERCY Y EL MISTERIO DEL LENGUAJE: EL FACTOR DELTA

WALKER PERCY AND THE MYSTERY OF LANGUAGE:
THE DELTA FACTOR

Jesús MONTIEL LÓPEZ

Universidad de Granada

montiel.lopez.jesus@gmail.com

Resumen: El presente artículo pretende ser un acercamiento a la visión que Walker Percy tiene del lenguaje humano. El novelista, relegado al olvido en el ámbito hispánico, aporta una original y profunda reflexión sobre la relación denotativa y la simbolización, con el fin de dilucidar la peculiaridad del ser humano en nuestra época relativista.

Abstract: The present paper intends to approach Walker Percy's view of human language. This novelist, consigned to oblivion in the Hispanic realm, provides a deep original reflection on the denotative relations and the symbolization process in order to elucidate the features of human being in our relativistic time.

Palabras clave: Walker Percy. Literatura. Semiótica. Simbolización. Lenguaje.

Key Words: Walker Percy. Literature. Semiotic. Symbolization. Language.

1. SITUACIÓN DEL HOMBRE CONTEMPORÁNEO

Los interrogantes que figuran al comienzo de *The Message in the Bottle* expresan de manera elocuente la problemática que aborda la literatura de Walker Percy: “¿Por qué el hombre del siglo XX se siente tan triste?”, “¿por qué se siente mal en la misma era en la que, más que en ninguna otra, ha conseguido satisfacer sus necesidades y utilizar el mundo en su provecho?”, o “¿por qué, en el mismo tiempo en el que esperaba ver la paz universal y la fraternidad, ha entrado en una orgía de guerras, asesinatos, torturas y autodestrucción incomparables?” (Percy, 1995: 3-4). Toda su obra se asienta sobre esta misma observación: el hombre contemporáneo sufre y no sabe por qué.

La narrativa del siglo pasado confirma esta rara circunstancia de la que habla el escritor: novelistas como Sartre, Camus o Kafka, entre otros, idearon personajes desorientados y ebrios de extrañeza, sin un rumbo existencial definido, que reflejan el derrumbe metafísico. El escritor, de este modo, se convierte en un patólogo del alma; y la novela en una suerte de microscopio que detecta los síntomas de la extraña dolencia a la que todavía no se le ha puesto ningún nombre. Y es que los artistas, dice Percy, vienen advirtiéndolo que algo falla en el hombre, pues “en una era en la que más que en ninguna otra debiera sentirse como en casa, se siente más desamparado que nunca” (Percy, 1995: 25).

Ahora bien, ¿qué es lo que ha sucedido para que la perplejidad se adueñe del ser humano? Según Percy, nos encontramos en un cambio de época, un punto crucial de la historia donde el antiguo consenso —el acuerdo entre los hombres a la hora de comprenderse a sí mismos y de encarar la realidad circuncidante— se ha desmoronado. Hubo un tiempo en el que la literatura expresaba dicho consenso y donde el lector, comulgando el código del novelista, se identificaba con el personaje literario y con el contexto en el que éste se desenvolvía:

La literatura en los primeros tiempos puede entenderse como un intento por dramatizar conflictos y resoluciones, por articular y confirmar los valores en una sociedad en la que todavía existía un consenso sobre el significado de la vida y el mundo y el lugar que ocupaba en éste el ser humano. Dado este consenso, era posible para el novelista o el poeta crear un mundo ficticio en el que el comportamiento de los personajes era comprendido, aprobado o rechazado y el lector entretenido, edificado y, en el caso de la gran literatura, su mismo ser y su mundo confirmados e iluminados gracias al trabajo del novelista (Percy, 2000a: 207)¹.

¹ Al no haber todavía una traducción al español de *The Message in the Bottle*, los fragmentos citados en el trabajo son traducciones mías (lo mismo ocurre con *Signspots in a Strange Land* o el artículo de Julia Lavid, titulado “Semiotic and Epistemology: some aspects of Walker Percy’s Theory of Language”).

La situación ahora, sin embargo, es radicalmente distinta. Con palabras de M. Kundera, hace tiempo que la única verdad «se ha descompuesto en cientos de verdades relativas» (Kundera, 2012: 17), hecho que ha tenido incuestionables consecuencias en la literatura (pensemos, por ejemplo, en la desaparición del narrador omnisciente o la emancipación del personaje literario, además de otros cambios estructurales que han dado lugar a la novela moderna que Cervantes inició con su famoso hidalgo)².

Precisamente los personajes de las novelas de Walker Percy son este hombre atribulado que bracea en las sombras en busca de significado³. Todos ellos son ciudadanos que gozan de una buena situación económica, y que sin embargo sufren desórdenes psicológicos que manifiestan, a lo largo de la trama, que algo malo les sucede: el doctor Tomas More, por ejemplo, es alcohólico y sufre terrores matutinos; el joven Will Barrett, amnésico, padece una profunda despersonalización y vive traumatizado por el suicidio de su padre; y Lancelot Lamar se encuentra preso en un Centro de Comportamientos Aberrantes tras haber quemado su hogar con su mujer y su hija dentro. Los personajes de Percy, en definitiva, son el hombre incomunicado, incapaz de escapar de su ensimismamiento, que vive angustiado en el mejor de los mundos posibles.

Abolidas las antiguas creencias, no obstante, el hombre tiene la posibilidad de partir desde cero para redescubrir su verdadera naturaleza. En esta circunstancia dramática en la que no existe ninguna teoría que lo explique en el mundo, urge descubrir la singularidad del ser humano, su rasgo distintivo, y el lenguaje será precisamente el punto de partida que escoge Walker Percy con este cometido:

Solo hay un lugar donde empezar: allí donde la singularidad del hombre está puesta para que todos la vean y no se pueda cuestionarla, incluso en una nueva era en la que todo lo demás se pone en tela de juicio. Esta singularidad es el lenguaje (Percy, 1995: 7).

2. CIENCIA Y CIENTIFICISMO

Para comprender la posición de Walker Percy respecto al lenguaje humano, es necesario distinguir primero “ciencia” de “cientificismo”. El autor deja claro una y otra vez que no tiene nada en contra de la ciencia siempre que ésta sea entendida en su acepción

2 Ernesto Sabato, reflexionando en *El escritor y sus fantasmas* (Sabato, 2004: 20) dice lo siguiente sobre la novela moderna: “La novela de hoy se propone fundamentalmente una indagación del hombre, y para lograrlo el escritor debe recurrir a todos los instrumentos que se lo permitan, sin que le preocupen la coherencia y la unicidad, empleando a veces un microscopio y otras veces un aeroplano”.

3 Véase, por ejemplo, mis trabajos: *Los personajes de Walker Percy: peregrinaje o viaje existencial* (Montiel, 2013a: 72-74) y Montiel (2013b).

original, esto es, conocer algo que puede ser demostrado y verificado dentro de una comunidad.

La ciencia, por lo tanto, es una herramienta válida a la hora de explicar fenómenos físicos como un amanecer o el comportamiento de las ratas; pero en cuanto intenta explicar al hombre en su totalidad, al *hombre qua hombre*, fracasa escandalosamente y acaba reduciéndolo a una ameba o a un primate evolucionado. Esto es precisamente el cientificismo: la pretensión de explicarlo todo —incluido al ser humano— mediante el modelo experimental. Y es que en los últimos tiempos, dice Percy, los científicos, en nombre de la ciencia, intentan abarcar la totalidad del hombre. Así, en este nuevo contexto en el que no existe una teoría válida acerca de la naturaleza humana, el cientificismo irrumpe con fuerza impregnando nuestra visión del hombre y del mundo. Esta visión, no obstante, es radicalmente incoherente. La ciencia triunfa mientras intenta explicar los organismos infrahumanos o los fenómenos cósmicos, pero fracasa en cuanto intenta comprender al ser humano. Las palabras de Joseph Pearce en su libro sobre Schumacher expresan el mismo planteamiento:

Puesto que la ciencia solo puede proporcionar conocimiento y no sabiduría, no puede producir ideas o valores con los que vivir. No puede encontrar la causa de este sentimiento de extrañeza, el sentimiento de que la vida es algo vacío, insignificante y carente de sentido. Solo puede enseñarnos cómo funcionan las cosas, no por qué están o por qué son así (Pearce, 2001: 226).

El mismo Percy, durante sus años como estudiante de medicina, confiesa que era un devoto de la ciencia que leía entusiasmado a H. G. Wells y que pensaba que “todos los acontecimientos del cosmos, incluso de la historia humana, podían explicarse mediante las ciencias naturales” (Percy, 2000a: 191). No obstante, durante su convalecencia en un sanatorio de Nueva York, cuando enferma de tuberculosis, explica Percy, experimenta personalmente el fracaso de la ciencia a la hora de abordar el sufrimiento humano. Cae en la cuenta de que la ciencia no tiene explicaciones para cuestiones más perentorias como la alienación del hombre contemporáneo:

Después de doce años de educación científica, sentí algo parecido a lo que sintió el filósofo danés Kierkegaard cuando terminó de leer a Hegel. Hegel, dijo Kierkegaard, explicó todo lo que hay bajo el sol excepto un pequeño detalle: lo que significa ser un hombre que vive en el mundo y que debe morir (Percy, 2000a: 188).

Y es que el hombre, dice Percy, al contrario de lo que predica el cientificismo, no es un organismo cualquiera. Un gato es cien por cien gato siempre que tenga todas sus necesidades satisfechas, pero un ciudadano bien posicionado, ¿por qué se siente incompleto en el mundo del bienestar?

3. EL FACTOR DELTA O EL HOMBRE COMO CRIATURA SIMBÓLICA

Esta misma perspectiva científicista, insuficiente según Percy para explicar al hombre, es la que predomina en el estudio del lenguaje. Disciplinas que se originan a partir de F. de Saussure —lingüística, semiótica, semántica, entre otras— encaran el fenómeno del lenguaje desde una perspectiva puramente mecanicista o descriptiva. Así, dice Percy, si le preguntásemos a cualquier estudioso qué sucede durante el habla, respondería más o menos del modo siguiente:

Cuando digo una palabra o una frase y tú me entiendes, emito una serie de sonidos particulares con la esperanza de transmitirte lo que estoy pensando. Los sonidos abandonan mi boca y viajan por el aire en forma de ondas. Estas ondas golpean la membrana del tímpano de tu oído externo y el movimiento de la membrana llega hasta tu oído interno, donde se transforma en impulsos eléctricos en el nervio auditivo. Este impulso nervioso es transmitido a tu cerebro, donde tienen lugar una serie de complejos fenómenos cuyo resultado es que tú comprendas las palabras, es decir, que respondas del modo en que espero o bien que despierten en ti la misma idea o expectación o miedo que tengo en mente. Tu comprensión de mis sonidos depende, por una parte, de que me hayas escuchado antes; y por otra, de que usemos el mismo lenguaje. Como resultado de haber escuchado la palabra pelota en asociación con el objeto pelota, ocurre un cambio en tu cerebro de modo que cuando digo pelota tú comprendes que digo pelota (Percy, 1995: 150-151).

Esta explicación, sin embargo, no logra captar la esencia del lenguaje humano. El modelo diádico estímulo-respuesta puede explicar una puesta de sol, la colisión entre galaxias, el impacto de las bolas de billar, el comportamiento animal o el pánico frente a un peligro concreto; pero el lenguaje no puede comprenderse de la misma manera. Para llegar a su esencia, dice Percy, ha de emplearse una nueva terminología que no sea la del lenguaje científico, atrapado en el dualismo que domina la esfera intelectual desde el filósofo Descartes:

El hombre cartesiano consiste en una mente habitando un cuerpo, sin que ninguno de los dos componentes sepa qué hacer con el otro. El dualismo cartesiano dice que el hombre es en parte bestia, en parte ángel, abriendo el camino para que los científicos piensen el hombre no como un todo sagrado, sino como una entidad divina que puede explicarse de la misma forma que el mundo físico (Sitman y Smith, 2007: 18).

El mundo occidental, desde la escisión cartesiana, afronta la problemática del hombre partiendo de un dualismo fatal que engendra, según Percy, los males que asolan nuestra visión fragmentada de la realidad. Dicho de otro modo:

El hombre, partiendo del dualismo iniciado por Descartes, ha asumido la escisión cuerpo y alma, carne y espíritu, mente y materia, física y psicología. El científico pensará al hombre como una rata o un chimpancé, como un organismo, como un sistema biológico, si ha dedicado su vida intelectual a la tradición científica (Percy, 2000: 111).

Para Percy, finalmente, este planteamiento científicista —aun reconociendo sus logros y aciertos— es insuficiente a la hora de encarar el lenguaje. Por ello, partiendo de Charles Peirce, padre de la semiótica, nuestro autor afronta el lenguaje no desde una perspectiva estrictamente lingüística o conductista; porque el lenguaje, dice, no es fin en sí mismo, sino un medio para redescubrir al hombre en una época en la que no existe ninguna teoría que lo explique.

En “The Delta Factor”, Walker Percy se mete en la piel de un marciano que visita la Tierra por primera vez. “Solo un marciano —dice— puede observar al hombre, porque el hombre es demasiado cercano a sí mismo y su visión es parcial” (Percy, 1995: 11). El extraterrestre, tras un exhaustivo escrutinio, cae en la cuenta de que lo que de verdad distingue al ser humano del resto de organismos terrestres es que no para de hablar; trafica continuamente con significados mientras ve la tele, lee o escribe o conversa; de ahí que afirme en uno de sus artículos que más que *homo sapiens*, debiera llamarse *homo loquens*.

El lenguaje humano, además, es distinto de las otras formas de comunicación animales. Si bien es cierto que las abejas, por ejemplo, comunican la distancia del alimento mediante la danza, su comunicación es radicalmente distinta a la del ser humano. Para comprender esta diferencia entre el lenguaje animal y el del ser humano hay que distinguir primero el *signo* del *símbolo*, esto es, el fenómeno diádico (estímulo-respuesta), con el que se puede explicar la totalidad del cosmos, y el triádico, algo totalmente nuevo en la historia del planeta:

La palabra pelota es un signo para mi perro y un símbolo para ti. Si a mi perro le digo pelota responderá como un buen organismo y la buscará bajo el sofá para traérmela; pero si te lo digo a ti me mirarás y, si eres paciente, finalmente dirás: ¿qué pasa con la pelota? El perro responde a la palabra buscando la cosa, tú concibes la cosa a través de la pelota (Percy, 1995: 154).

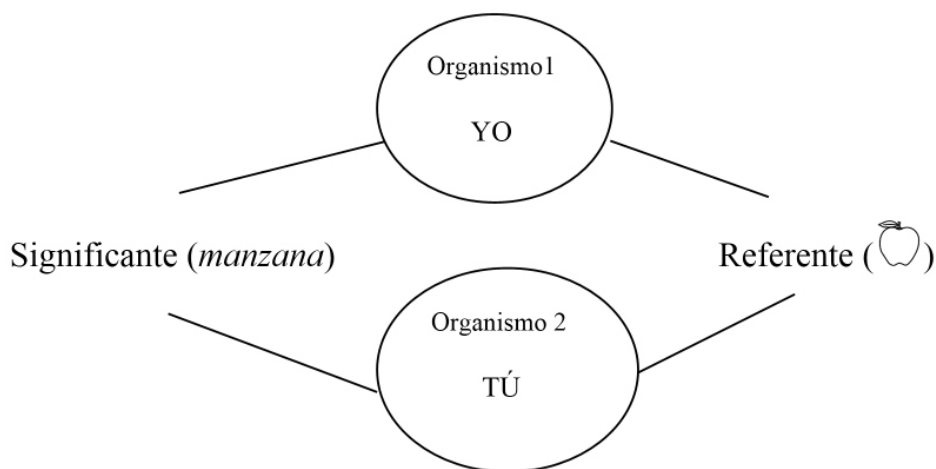
Tomando como punto de partida a Peirce, entonces, Percy distingue dos tipos de sucesos naturales: los diádicos y los triádicos. “Los diádicos son el tradicional objeto de estudio de las ciencias físicas y biológicas: A interactuando con B; A, B, C, D interactuando entre sí” (Baños y Lotsao, 1996: 1145). No obstante, el lenguaje humano es algo distinto que no puede explicarse mediante dicho modelo. Su singularidad puede observarse en el simple hecho de nombrar. Nombrar es un suceso totalmente nuevo, sin precedentes, que no puede comprenderse mediante la interacción diádica.

Un símbolo, para Percy, no es una clase de signo. Cuando un interlocutor B comprende las palabras de A, no solo sucede lo que afirman los lingüistas (esto es, que se producen una serie de sucesos espacio-temporales: cuerdas vocales vibrando, sonidos que viajan por el aire en forma de ondas sonoras e impulsos nerviosos). Con el símbolo, argumenta Percy, sucede algo más: la palabra se transforma en aquello que significa (*in alio esse*, decían ya los escolásticos). De hecho, la palabra griega *symbollein* significa “lanzar juntos” (la palabra y la cosa). Para Percy, además, el problema que Platón plantea en *Crátilo* (la relación entre las dos caras del signo lingüístico: significante y significado) se resuelve del mismo modo que para Saussure: la relación, según él, es convencional y arbitraria. Lo que ocurre es que cuando simbolizamos, el símbolo se apropia de lo que significa, de ahí la sensación de semejanza, que “se debe al proceso de interpretación de ambos constituyentes del signo lingüístico, de tal forma que el significante se convierte en el significado” (Lavid, 1987: 349).

La relación denotativa, por tanto, es diferente a la que se da entre el signo y su respuesta. Los tres elementos del triángulo semiótico –significado, significante e interpretante– se funden, son irreductibles, y este hecho tan familiar tiene enormes repercusiones en nuestra visión del hombre. Un niño, cuando dice *mesa*, consigue saldar la brecha cartesiana (Descartes, con la famosa dicotomía *res cogitans-res extensa*, divide el mundo en materia y pensamiento, división que según el escritor norteamericano ha tenido consecuencias desastrosas en el pensamiento occidental), porque al decir *mesa* consigue unir la cosa material con la idea; de ahí que Percy lo llame *emparejador*. El lenguaje, por tanto, no es solo la adaptación del hombre al entorno. La cópula *es*, dice Percy, es la minúscula palanca que pone el mundo entero a nuestro alcance. “Así, contra la marea de la psicología conductista, Percy insiste en que esta tríada del organismo es irreductible; el lenguaje humano es simplemente una clase de fenómeno diferente” (Sitman y Smith, 2007: 19).

Pero esta propiedad del lenguaje humano tiene más consecuencias. El suceso triádico es además social en su origen. Para explicar la relación que se establece entre el emisor, el receptor, y la cosa nombrada, Percy recurre a los términos *intersubjetividad* (yo-tú) y *despersonalización* (yo-ello), tomados del filósofo G. Marcel⁴:

4 Según Marcel, la *intersubjetividad* puede entenderse como la relación íntima y subjetiva entre dos personas (Marcel, 1965: 191). Para este filósofo el hombre es un ser dependiente de los otros. el amor tiene así una dimensión escatológica, transcendental. Además de S. Kierkegaard, G. Marcel ejerció una



Esta es, según Percy, la estructura del proceso simbólico, una estructura distinta del triángulo semiótico, donde eran tres los elementos participantes y la relación entre ellos respondía al modelo estímulo-respuesta. No obstante, cuando el signo se convierte en símbolo ocurre algo distinto. El proceso simbólico añade un cuarto elemento, un segundo organismo (el que nombra o *nombrador*) y crea una serie de relaciones en las que hay un Tú, una segunda persona que se requiere “no solo como elemento genético del aprendizaje de una lengua, sino también como un elemento indispensable y fijo en el comportamiento simbólico” (Percy, 1995: 200). Aparece, de este modo, dos tríadas unidas. Incluso Robinson Crusoe en su isla, afirma Percy, está realizando un acto intersubjetivo escribiendo su diario. Con esta nueva relación ya no hay dos organismos que responden el uno al otro, sino alguien que nombra y alguien que escucha, un Yo y un Tú que nombran el mundo para que exista creando la comunión:

Toda simbolización –nombrar, formular una hipótesis, crear un verso, incluso pensar, implica al otro como cocelebrante, un cocelebrante de la cosa simbolizada. La simbolización es un ejercicio de intersubjetividad (Percy, 1995: 257).

¿Cómo llamar a este fenómeno sin precedentes en la Historia?, se pregunta Percy. ¿Tríada? ¿Triángulo?

influencia notable en Walker Percy, sobre todo en su visión del hombre como *Homo Viator* o peregrino, ser en movimiento hacia el Tú.

Tal vez, puesto que la letra grieta DELTA significa irreductibilidad, "Fenómeno Delta". Alfa era el comienzo, omega el final, pero hay algo en medio, unos cinco millones antes del Alfa y x antes de Omega, que ocurrió por primera vez: Delta (Percy, 1995: 46).

4. CONCLUSIONES

Para Walker Percy, finalmente, nombrar es un acontecimiento nuevo, un hecho sin precedentes en la historia que puede servir como punto de partida para una nueva teoría del hombre en una era en la que —fracasados los antiguos consensos— no existe ninguna. El hombre, esa extraña criatura que no deja de hablar, no solo es un organismo en un ambiente, como las demás criaturas. "Tiene un mundo. Su mundo es la totalidad de aquello que nombra, y eso es diferente de un ambiente" (Percy, 2000b: 96). Nombrar es un acontecimiento nuevo imposible de explicarse mediante el modelo estímulo-respuesta.

La singularidad del lenguaje humano, finalmente, nos enfrenta a la naturaleza del hombre. Lo que le interesa a Percy, por tanto, no es la descripción de cómo se produce el habla (los estudiosos del lenguaje desatienden así su verdadera esencia); sino que afirma que un estudio serio sobre el mismo nos ayudará a comprender al ser humano en una época en la que estamos perdidos:

La importancia que tiene el estudio del lenguaje, como opuesto al estudio científico de un accidente espacio-temporal como puede ser un eclipse solar o el comportamiento de una rata, es que tan pronto como uno rasca la superficie de lo familiar y se enfrenta a la naturaleza del lenguaje, uno también se enfrenta a la naturaleza del hombre (Percy, 1995: 150).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- KUNDERA, M. (2012). *El arte de la novela*. Madrid: Tusquets.
- LAVID, J. (1987). "Semiotic and Epistemology: some aspects of Walker Percy's Theory of Language". *Atlantis* 9 (1-2), 137-142.
- _____. (1988). "La metáfora como error: un aspecto cognitivo de la Teoría Semiótica de Walker Percy". *Revista Española de Lingüística* 18 (2), 347-356.
- MARCEL, G. (1965). *Mystery of Being*, vol. II. Chicago: Henry Regener & Co.
- MONTIEL, J. (2013a). *Los personajes de Walker Percy: peregrinaje o viaje existencial*, Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Ciencias de la Información, Tesis Doctoral, Departamento de Filología Española III, leída el 09-07-2013.

- _____. (2013b). "La novela como diagnóstico", Pablo Luque Pinilla (dir.). *Ibi Occulus* 6 (<http://www.ediciones-encuentro.es/ibioculus2/numero-06/el-banquete>).
- PEARCE, J. (2001). *Small is Still Beautiful*. London: HaperCollins Publishers.
- PERCY, W. (1995). *The Message in the Bottle*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- _____. (1996). "La criatura dividida" (traducción de María José Baños y Eduardo Lotsao). *Anuario Filosófico* 29, 1135-1157
- _____. (2000a). *Signposts in a Strange Land*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- _____. (2000b). *Lost in the Cosmos*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- SÁBATO, E. (2004). *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral.
- SITMAN M. & SMITH B. (2007). "The Rift in the Modern Mind: Tocqueville and Percy on the Rise of the Cartesian Self". *Perspectives on Political Science* 36, 1 (winter 2007), 15-21.

Recibido el 8 de enero de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

TEATRO DESDE LA POSTMODERNIDAD. CONSTRUCCIÓN E INTERPRETACIÓN DEL PERSONAJE DE LA *DRAMATURGIA CUÁNTICA*

DRAMA FROM POSTMODERNITY.
CONSTRUCTION AND PERFORMANCE OF CHARACTER IN QUANTUM
DRAMATURGY

Antonio César MORÓN

Universidad de Granada

acemores@gmail.com

Resumen: El presente artículo indaga en la influencia decisiva que ha tenido la física cuántica en el cambio de paradigma de la modernidad a la postmodernidad; y de qué manera funcionan los postulados de esta física en la denominada *dramaturgia cuántica*.

Abstract: This paper explores the decisive influence that Quantum Mechanics has meant in the shift of paradigm from Modernity to Postmodernity; and how it works in the postulates of this physics inside the so called Quantum Dramaturgy.

Palabras clave: Modernidad. Postmodernidad. Física cuántica. Dramaturgia cuántica. Personaje.

Key Words: Modernity. Postmodernity. Quantum Mechanics. Quantum Dramaturgy. Character.

1. PERSONAJE DRAMÁTICO, POSTMODERNIDAD Y DRAMATURGIA CUÁNTICA

La historia de la literatura es la historia de sus personajes: Ulises, Celestina, Hamlet, Don Quijote, Nora Helmer, Max Estrella, Bernarda Alba, Stanley Kowalski... y tantos, tantos otros, más o menos conocidos por el gran público, siempre sustentando las bases de cualquier obra literaria. Se puede argumentar que la construcción del personaje es el paso previo y fundamental para la composición técnica de una obra, constituyendo el "elemento esencial para que puedan existir las acciones en el teatro" (Alonso de Santos, 2007: 113). En el género dramático esta idea se hace mucho más patente que en cualquier otro, dado que la obra dramática se sustenta de eso, de personajes. Ahora bien, conviene replantearse algo esencial en lo que habitualmente el investigador no repara jamás porque se da por harto conocido: ¿qué es un personaje?

1.1. EL PERSONAJE EN LA MODERNIDAD: ANÁLISIS DESDE LA FÍSICA NEWTONIANA

Atendiendo al DRAE se aprecia la siguiente definición dentro de su segunda acepción de la palabra: "Cada uno de los seres humanos, sobrenaturales, simbólicos, etc., que intervienen en una obra literaria, teatral o cinematográfica". Se observa en esta sencilla definición una premisa básica que está ampliamente extendida: la consideración de que los personajes son *seres humanos, sobrenaturales, simbólicos, etc.*, en definitiva, la consideración de que el personaje es un ser. Concebir el personaje como *un ser* conlleva una visión determinada de la literatura, al considerar que el personaje es una individualidad, una única esencia; se puede expresar esta premisa en términos, incluso, matemáticos: el personaje es un $1=1$. Esta es, por supuesto, la consideración tradicional del personaje que desde la invención del teatro en Grecia ha prevalecido y prevalece hasta hoy. El Realismo literario, movimiento que sigue dirigiendo un amplio porcentaje de las obras dramáticas que se componen hoy en día, naturalizó, con respecto a la técnica de construcción dramática, algo que en principio parece muy evidente: 1 personaje = 1 individuo = 1 psicología. Quiere esto decir que un personaje tiene una psicología determinada y solo una. El cómo se comporte el personaje, cómo actúe desde el punto de vista psicológico, es, sin embargo, otra cosa. Pero los realistas aportaron algo más: un mismo personaje puede tener comportamientos diferentes e inesperados. Ahora bien, ¿cómo presentar comportamientos diferentes e inesperados de un personaje cuando se supone que 1 personaje que es igual a 1 individuo que es igual a 1 psicología es siempre el mismo? Si esto es así, ese personaje tendría que actuar igual en todo momento, su comportamiento debería ser predecible dentro de unas reglas, tal y como se observa,

por ejemplo, en los personajes de los cantares de gesta¹. Es a través de un invento muy sencillo como el personaje puede tener comportamientos diferentes e inesperados: las circunstancias; y la idea de que las circunstancias son las que moldean la psicología y rigen el comportamiento del personaje. Por eso, se podrán apreciar comportamientos sorprendentes en los personajes contruidos con los criterios del realismo literario, dado que se puede conocer a un personaje, pero nunca se tendrá certeza de su comportamiento, porque las circunstancias multiplican el orden de sus variables de actuación. Siguiendo con la formulación matemática, se podría expresar, entonces, lo siguiente: 1 personaje = 1 individuo = 1 psicología + ∞ circunstancias = ∞ comportamientos. Según esta ley hay una tendencia a infinito de las circunstancias que marca la tendencia a infinito de los comportamientos. Si bien, por otro lado, se debe tener en cuenta que esa tendencia a infinito no es real, sino que está marcada por unos límites algo nebulosos y muy difíciles de definir: los límites de la lógica. ¿Qué ocurre cuando unas determinadas circunstancias generan un comportamiento o una acción que salen de los límites de la lógica? Que se provoca risa, o bien, desatención por parte del lector, dado que ese comportamiento no sería verosímil. ¿Qué ocurre cuando son las propias circunstancias establecidas las que salen de los límites de la lógica? En este caso se pueden analizar dos vías dependientes del pacto de verosimilitud con el lector: si, por un lado, se respeta ese pacto: se genera la constitución de un mundo maravilloso, mágico, en el que las circunstancias pueden ser realmente infinitas. Si, por otro lado, se rompe ese pacto: se genera la constitución de un mundo absurdo. Este mundo absurdo puede ser aceptado si la ruptura de la verosimilitud es aceptada (como puede ocurrir en el denominado 'teatro del absurdo');

1 La teoría literaria a partir del realismo afirma que aquellos personajes de los cantares de gesta "no tenían psicología". ¿Por qué? Porque obedecían siempre a un mismo patrón, se comportaban siempre de la misma manera. Detengámonos un momento en esta última afirmación. Decir que los personajes que proceden de la literatura medieval de los cantares de gesta no tenían psicología es algo así como pretender analizar la estructura de cualquier sociedad con un microscopio. Quiero decir con esto que un microscopio no sería el instrumento adecuado para observar los patrones de comportamiento de una estructura social, así como las reglas de la psicología establecidas a partir del realismo resultan infructuosas a la hora de observar el comportamiento de los "personajes" - actantes medievales. Los personajes medievales no actúan como individuos porque no son individuos, sino seres humanos que responden a la lógica teocéntrica de los autores que los crearon: el status y el comportamiento están determinados por origen divino y obedecen a un 'lugar natural' que no ha sido dispuesto en ningún modo por otros seres humanos. La polémica De Axiliis que se originó en torno al libre albedrío, y que marca obras tan relevantes como *La vida es sueño*, no es más que la evidencia del cambio del mundo antiguo al moderno, la evidencia de una etapa de contradicción que según la dialéctica hegeliana adaptada por Marx nos lleva de la sociedad teocéntrica a la humanística y con ella al nacimiento de las incipientes formaciones de la ideología burguesa. El Realismo es la culminación de ese proceso en literatura, pues a partir de él, como dije antes, se imponen todas las reglas de constitución de un personaje que permanecen hasta hoy.

pero si la ruptura de esa verosimilitud no es aceptada, se puede caer en el mismo caso que ha quedado definido al principio, es decir, la desatención por parte del lector².

Sea cual sea la salida, cada una de ellas está controlada, vigilada muy de cerca, por los límites de esa nebulosa que se denomina la *lógica*. La lógica consiste en la sustentación de una serie de leyes que articulan la técnica dramática: un drama responde a tal o cual lógica textual. También significa el conjunto de leyes y reglas culturales que subyacen en un escritor, las cuales este acaba articulando dentro de su texto: tal o cual drama responde a la lógica de su tiempo. La palabra 'lógica' puede ser bien un sustantivo procedente del latín *logica*: "Ciencia que expone las leyes, modos y formas del conocimiento científico" (DRAE), bien un adjetivo (en femenino) procedente del latín *logicus*, cuya acepción cuarta está referida a: "Dicho de una consecuencia: Natural y legítima" (DRAE). Es muy interesante para este artículo esta última acepción procedente del adjetivo. Y, dentro de la misma, es fundamental destacar tres palabras puestas en relación: *consecuencia*, *natural* y *legítima*. Porque la nebulosa de la lógica está realmente ahí, en la consideración de que existen consecuencias naturales y legítimas en los personajes, o, mejor dicho, en la acción que desarrollan o que envuelve a los personajes en el texto. Según esto, habría también consecuencias no naturales ni legítimas, es decir, no lógicas; pero estas funcionarían dentro de un texto mal escrito y el escritor se vería obligado a solucionarlas. Por ejemplo, si un personaje muere en un momento dado, no puede aparecer en un tiempo posterior a su muerte, a no ser que el pacto lógico del texto sea el de lo maravilloso, en términos de Todorov (1970)³.

Pensar que lo natural es lo legítimo porque es consecuente es un esquema que funciona dentro de un orden que responde a la física moderna del mundo⁴. Hablar de lo consecuente responde a una ley causa-efecto que, dentro de la física moderna, queda establecida prototípicamente en Newton. La física newtoniana habla de un mundo que funciona con leyes causa-efecto que el ser humano puede descubrir a base de observación y experimentación científicas. El funcionamiento físico de la realidad

2 También hay que tener en cuenta que las diferentes sociedades establecen pactos diferentes con lo literario, de modo que lo que funciona en una puede no funcionar en la otra. Incluso pueden producirse tensiones sociales en torno a grupos diferentes que establecen pactos diferentes con la literatura. Pensemos así en los hombres de la ilustración y su ruptura del pacto con las comedias de magia de su tiempo.

3 Pensemos en la aparición del padre de Hamlet en la obra shakespeariana: es un elemento sobrenatural que necesita que el lector / espectador acepte como posibilidad. La técnica de Shakespeare es reconocida por el espectador occidental y no plantea ningún problema esta aparición de un espectro. Ahora bien, un espectador occidental tendría problemas en reconocer los espectros que aparecen en el teatro japonés, dado que están presentados con una técnica diferente. Esto puede hacer que ese texto fracase porque se rompa el pacto de aceptación de la verosimilitud.

4 En una sociedad teocéntrica lo natural es lo legítimo, pero no por ser consecuente, sino porque así ha sido impuesto por la divinidad.

y el ser humano son entidades distintas y este último no participa en ningún caso del funcionamiento de esa realidad, sino como un cuerpo más, un trozo de materia sometido a esas mismas leyes físicas. Las leyes newtonianas son lógicas, precisas, exactas, evidentes. Así funciona la naturaleza. El intento del Realismo a la hora de construir un personaje es hacer que obedezca a esa precisión de la física newtoniana; de manera que el personaje queda sometido a una serie de leyes causa-efecto en su manera de actuar y comportarse que podrían estudiarse de manera casi científica. Se podría expresar siguiendo el siguiente esquema: el comportamiento a se correspondería con el impulso b y si no hay una correspondencia natural entre a y b es porque no conocemos alguna variable de las circunstancias. Una vez conocida esa variable, la correspondencia entre comportamiento e impulso se restablece y todo vuelve a configurarse dentro del mundo lógico⁵. Todo personaje que no obedezca a ese esquema supone una censura literaria, es decir, la falta de respeto a esta ley supone que el texto está, definitivamente, mal escrito.

Dentro de la teoría teatral, el paradigma teórico de todo este proceso es Konstantin Stanislavski (2003) y, con él, toda la escuela naturalista posterior: desde Lee Strasberg (1990) hasta Michael Chejov (2006) o William Layton (1990). La consideración fundamental de esta escuela es que el personaje responde a unas pautas de comportamiento que el actor tiene que conocer e interiorizar *como si fuera una segunda piel*, que diría el director ruso. Una de las preguntas fundamentales a las que tiene que responder el actor en el momento de interpretación de su personaje es: *¿por qué?*. Plantear esta pregunta conlleva una premisa: el actor debe ser consecuente en todo momento con su interpretación, ya que se considera que el personaje está escrito de manera lógica. De hecho, uno de los grandes focos de atención de Stanislavski son las que él denomina como *circunstancias dadas*. El actor, previamente a interpretar su personaje, tiene que conocer todas las variables circunstanciales que determinan su comportamiento, porque cuanto mejor conozca esas variables, mucho mejor comprenderá a su personaje y el comportamiento del mismo. Por supuesto, la mayor originalidad de este teórico consiste en plantear que el comportamiento humano puede ser comprendido a través de la propia vivencia del actor, es decir, que el actor podrá indagar dentro de su propia vida psicológica las mismas sensaciones, emociones, etc., que están impulsando al personaje a actuar de una forma determinada. Solo después de este proceso de interiorización del personaje se podrá producir *verdad* sobre la escena, que es el fin último de todos los teóricos de esta escuela⁶.

5 Si tomamos como ejemplo a Hamlet veremos cómo el personaje va actuando en todo momento a partir de la información que conoce, porque esa información va generando a cada paso una reformulación de sus propias circunstancias.

6 De hecho, la manera de acceder a esa *verdad*, el proceso por el cual se llega hasta ella, es lo que diferencia a unos teóricos de otros dentro de esta escuela. Por ejemplo, la gran diferencia entre Stanislavski y Strasberg está en el papel que se le confiere a la imaginación por parte del actor a la hora de producir

El concepto de *verdad* se corresponde con el de *lo natural*. La mentira, lo no natural, lo no lógico, en definitiva, no produce emoción, porque deja ver una artificialidad que distancia al personaje del ser humano real, provocando que el personaje no resulte *creíble* o, dicho en términos aristotélicos, *verosímil*. El personaje (y el actor que interpreta a ese personaje) debe estar construido de manera que la técnica que lo sustenta no sea vista. Se entiende así por qué los máximos logros de los montajes realizados a partir del sistema de Stanislavski son las obras de autores realistas: Henri Ibsen, Anton Chejov, Tennessee Williams o Arthur Miller.

1.2. DE LA DEFINICIÓN CLÁSICA DE POSTMODERNIDAD A SU VINCULACIÓN CON LA FÍSICA CUÁNTICA

Hasta aquí ha quedado establecido el conjunto de reglas que articulan al personaje dentro de la tradición; mejor dicho, hasta este momento se ha venido planteando cuál es la lógica de la modernidad en torno a la articulación del personaje. Ahora bien, ¿qué ocurre en la época denominada postmoderna? Antes de responder a esta cuestión, sería conveniente enfrentarse a una cuestión anterior: ¿qué es la postmodernidad?

Desde mi punto de vista, la postmodernidad es la desconfianza en los grandes sistemas heredados de la modernidad. Por grandes sistemas se deben entender, fundamentalmente, aquellos que engloban cuestiones relativas a organización política y social, económica, filosófica y, centrándose ya en la tesis de este artículo, el sistema de la física, que implica la manera del ser humano de acercarse, conocer y mirar la realidad, además de mirarse en esa realidad.

La modernidad había prometido el mejor de los mundos posibles. Pero después de la Segunda Guerra Mundial, esa promesa se siente como algo inútil⁷. ¿Existe un corte radical entre la etapa moderna y la postmoderna? ¿Es la postmodernidad otro momento diferente al de la modernidad? Desde mi punto de vista, no. La postmodernidad no es una etapa distinta, si bien podría llegar a ser vista como una etapa de contradicción, inexorable fruto de la idea, anteriormente expresada, de desconfianza en los grandes sistemas o,

verdad. Strasberg requiere por parte del actor una inserción de su vivencia dentro de la realidad, cosa que Stanislavski solucionaba a partir de la imaginación del actor.

7 El sistema económico capitalista intenta mantenerse a toda costa. Ahora bien, el capitalismo a modo de padre autoritario, como sistema último de organización social, como necesario fin de la historia, fue cuestionado y obligado a readaptarse. El capitalismo es obligado a legitimarse de nuevo ante la sociedad. Es así como se va convirtiendo poco a poco en una 'aldea global'. Si analizamos este concepto veremos que a través del mismo estamos vinculando la constitución social más pequeña con la más grande, la más concreta con la más abstracta, con la finalidad de hacernos sentir que solo hay un mundo en el que todos somos vecinos. La aldea implica la solidaridad en estado puro, la confianza, el bienestar, la tranquilidad de que todo tu mundo está controlado. Al haber sido cuestionado, el capitalismo se acaba presentando como una especie de hermano mayor con el que puedes dialogar e influir en su comportamiento.

diciéndolo con García Barrientos (2014: 37): “la ruptura de la alianza entre la palabra y el mundo”. Así, podríamos afirmar con Lyotard (2000), que dentro de la modernidad existe una actitud que denominamos postmoderna. El filósofo francés incluía en el título de su famoso ensayo inicial de toda esta filosofía la palabra *condición*, de manera que habría que matizar diciendo que la postmodernidad no es una época, sino una *condición* dentro de la época moderna. Esa *condición* no surge por generación espontánea; esa *condición* puede ser concebida como la suma de una serie de contradicciones dentro de los diferentes sistemas y ámbitos de conocimiento. Como se ha anunciado en el párrafo anterior, destaca entre todos ellos el sistema de la física, dado que este da cuenta de la realidad en la que se desenvuelve el ser humano.

A partir de 1900, Max Planck se da cuenta de algo que marcará la trayectoria de la física durante todo el siglo xx: la emisión o absorción de energía no sucede de manera continua sino que lo hace a modo de múltiplos de un número entero, que él denominó: *cuanto de energía*; y que equivale a $6.6 \cdot 10^{-34}$ julios/segundo (Sánchez Ron, 2005). ¿Qué existe entonces entre un cuanto y otro? Ese es el inicio del misterio de la física cuántica y su ruptura con la física tradicional. Con lo que se está rompiendo, en definitiva, es con la idea de continuidad de la física tradicional, ruptura tan difícil de asimilar que el propio Planck pensaba que debía existir un error en sus mediciones, dado que escapaban a la *lógica* de la física newtoniana⁸.

Estas primeras teorías de la cuántica iniciadas por Planck influyeron de manera decisiva en la formulación más perfecta que haya existido después de la física de Newton: la Teoría de la Relatividad de Einstein. La Teoría de la Relatividad plantea un nuevo orden de la realidad, en tanto que la misma estaría articulada en torno a una constante: la velocidad de la luz. Es este elemento, la luz, el que origina las dimensiones de espacialidad y de temporalidad; dimensiones que pueden ser alteradas, simplemente, alterando nuestra velocidad (Ruiz de Elvira, 2003).

Pero si, hasta ahora, se han venido anunciando dos de los elementos fundamentales para comprender la desconfianza y la ruptura que la postmodernidad establece con respecto a los grandes sistemas procedentes de la modernidad, no puede dejarse al margen un tercer gran elemento que procede no ya de la física sino de la psicología;

8 Podríamos decir que la física es el primer sistema que comienza a desconfiar de la modernidad. Por su parte la filosofía con los pensadores denominados ‘de la sospecha’ (Marx, Nietzsche y Freud) nos ofrece también una desconfianza en la modernidad paradigmática del kantismo. De manera que esa desconfianza postmoderna se plantea ya desde el mismo siglo xix. Ahora bien, considero que el sistema filosófico sigue estando plenamente dentro de los límites de la modernidad, solo que desarticulando su visión tradicional. En cambio la física está articulando una visión completamente nueva, en el sentido de que la cuántica abre un campo en el que la realidad escapa por completo al establecimiento de una lógica. Los tres filósofos citados, sin embargo, intentan construir un mundo lógico. Quien más podría acercarse al mundo de la cuántica es Freud que incide en el análisis de una actividad completamente contraria a la lógica como es lo onírico.

me estoy refiriendo, por supuesto, a las teorías sobre el inconsciente elaboradas por Freud. Así, se puede enlazar todo lo expresado anteriormente al cuestionamiento de la noción de sujeto, que se realiza desde los planteamientos freudianos. El sujeto como *res cogita*, tal y como lo definiera Descartes, capaz de controlar todo su mundo a través del pensamiento, cuya identidad estaría ligada a su propio pensamiento, es sobrepasado por Freud. En su indagación acerca del mundo de los sueños, el teórico austríaco demuestra que la identidad del sujeto es desconocida para el sujeto mismo. De modo que una cosa es la identidad pública, lo que el propio sujeto puede controlar que es; pero otra muy distinta es la identidad privada, lo que el sujeto realmente es. Esa identidad real es una actividad que escapa al mundo de la lógica, al mundo de los límites, perteneciendo de pleno derecho al inconsciente.

Cuántica, Relatividad e Inconsciente son las bases que desde el mundo moderno producen la condición postmoderna. Son, en definitiva, el germen del pensamiento de desconfianza en el mundo moderno que se va a producir en la postmodernidad. Porque estos tres factores conducen al ser humano a cuestionarse nuevamente qué es la realidad, qué es el yo y cuál es la relación de ese yo con la realidad; siendo consciente, además, de que en ningún momento se podrá responder a ninguna de estas preguntas con criterios de *verdad* incuestionables.

No quiere decir esto que el mundo moderno haya dejado de existir. O que el arte moderno haya dejado de existir. Porque el arte postmoderno, al igual que la postmodernidad, será una condición inserta dentro del arte moderno. Por eso, hay una generación de autores como, por ejemplo, Lorca, que destilan productos tanto dentro de la lógica moderna como de la condición postmoderna⁹ (Morón, 2010).

La condición postmoderna en el arte, a lo largo del siglo xx, está generada en algunas de las vanguardias. Llamamos así a movimientos diferentes que extrañan a los consumidores, que presentan un arte que escapa a la lógica de planteamiento del mundo moderno. Las dos grandes épocas de vanguardias son los años 20 y los años 60. Están distribuidas, como se puede apreciar, antes y después de la Segunda Guerra. De modo que se hace necesario cuestionar la idea de que la condición postmoderna ocurra como una respuesta a la crisis de la modernidad originada con la Guerra. Deberíamos hablar, entonces, de un *germen* de la condición postmoderna y de una *floración* de tal condición. En el germen estarían todas las primeras vanguardias y la filosofía y física aludidas. A la floración pertenecerían las segundas vanguardias y filósofos como Lyotard o Baudrillard, que teorizan acerca del fin de la búsqueda de identidad y, por tanto, acerca del fin del sujeto. Si la filosofía germinal de la postmodernidad seguía buscando leyes que pudieran

9 Obras como *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba*, pertenecerían a la lógica moderna de la dramaturgia. En cambio una obra como *El público* (García Lorca, 1998) pertenecería a la lógica de construcción de la postmodernidad, aunque fuera de manera incipiente.

vincularla de nuevo a la confianza moderna, la floración de esa postmodernidad se niega a buscar ese tipo de leyes, pues la desconfianza se produce desde el comienzo mismo de la creación de un posible sistema con el que penetrar en la realidad. Desde esta óptica, la realidad se ha convertido en un *simulacro* (Baudrillard, 2001) imposible de acaparar dentro de un conjunto de leyes; pues el simulacro no es único, sino múltiple; no es eterno, sino cambiante; no tiene una constitución, sino infinitas.

A partir de la postmodernidad, arte y ciencia pueden ser articulados conjuntamente, a través de una mirada cuántica que permita el entrecruzamiento de ambas (Martínez Thomas y Caffarel, 2012 y Wilson, 1999). Acercándose, pues, a las premisas fundamentales formuladas desde la cuántica, se llegarán a comprender las premisas fundamentales que configuran al personaje en la dramaturgia postmoderna y, por ende, dentro del producto denominado *dramaturgia cuántica*. Todo lo que es la configuración del personaje se verá expuesta y sometida a un nuevo paradigma de conocimiento del mundo. Por ello, para explicar la configuración del personaje en este nuevo paradigma se hará imprescindible hablar también de la configuración dramática dentro del mismo, al ser expuestos los códigos esenciales a una nueva realidad o perspectiva de la realidad o principios sobre la realidad.

1.3. PRINCIPIOS DE LA FÍSICA CUÁNTICA Y SU REPERCUSIÓN EN DRAMATURGIA

Hay tres principios que articulan la base de toda la física cuántica (Sánchez Ron, 2005) y que configuran definitivamente al personaje desde la postmodernidad hacia la *dramaturgia cuántica*: ruptura del principio de continuidad y por tanto indeterminación del espacio-tiempo; anulación de c (velocidad de la luz); dualidad onda-partícula.

Estos principios se mezclan entre sí y resulta muy complejo presentarlos por separado, es decir, explicar uno sin aludir a los otros. Intentaré realizar, a partir de este momento, una exposición lo más didáctica posible de cada uno de ellos, evitando caer en la pura abstracción teórica. Para ello, propongo la comprobación de estos principios fundamentales en torno a la construcción del personaje en la *dramaturgia cuántica*, a partir de una de las obras que puede ser denominada bajo tal etiqueta. Me estoy refiriendo a un texto publicado hace algunos años en un libro que llevaba, precisamente, el significativo título de: *La dramaturgia cuántica. Teoría y práctica* (Morón, 2009). En dicho libro existe un apartado teórico acerca de todos los principios de construcción de una dramaturgia basada en la física cuántica. Le sigue un apartado de creación literaria conformado por una obra basada exclusivamente en todos los principios que allí se exponen. Y, en tercer lugar, hay un apartado de tipo didáctico, en el que se explica cómo se vuelcan todas las teorías expuestas en el texto literario concreto. El título de tal texto

es *Dámada*. Cuenta la historia de la lucha de una mujer enferma contra el Estado para que este la someta a una eutanasia¹⁰. Los temas fundamentales de la historia son el sufrimiento y el poder. Intentaré ir mostrando a través de los ejemplos entresacados de dicho texto, lo más destacado de esta teoría en cuanto a la construcción del personaje.

1.3.1. *Ruptura del principio de continuidad*

En la dramaturgia tradicional todo personaje posee una continuidad en su acción¹¹. Se puede alterar el orden de la acción, pero no la construcción del personaje como una línea continua dentro de esa acción. De ahí que Stanislavski hablara en su teoría de una *línea de acción continua*, que el actor tiene que tener presente, controlando el espacio y el tiempo que está sucediendo en cada momento del personaje, y al propio personaje dentro de ese espacio-tiempo. Esta dinámica se concibe como la única manera de darle continuidad al personaje y no perderse en la interpretación del mismo; pues esa pérdida implicaría un fracaso, en el sentido de que no sería creíble su interpretación. Ahora bien, ¿qué pasaría si el dramaturgo, desde el momento mismo de su construcción, eliminara la continuidad clásica? Encontraríamos un personaje sometido al azar y, por tanto, integrado dentro del caos, sin posible ubicación en un espacio-tiempo y sin posible ubicación en una psicología determinada. La discontinuidad en el personaje se consigue anulando la articulación lógica del comportamiento. O bien disolviendo las fronteras que facilitan la articulación lógica del espacio-tiempo. Y ello conlleva una ruptura con la convención psicológica del personaje, que acabaría funcionando dentro de un *tránsito*¹², no como individuo, sino como acción potencial desarraigada de todo tipo de límites. Pensemos por un momento en la siguiente situación: el personaje a está desarrollando un diálogo amigable con el personaje b. De repente saca un arma y lo mata. Eso es romper la continuidad del personaje. Si esto sucede en dramaturgia clásica, dentro de la historia el autor tiene que responder *por qué* a ha actuado de ese modo, en un intento de recuperar dicha continuidad¹³. Ahora bien, supongamos que, continuando dentro de la misma acción dramática, vuelven a aparecer de nuevo, instantes después, los personajes a y b manteniendo el mismo diálogo amigable, pero, de repente, es b quien mata a a. Ahí no solo se estaría rompiendo con la continuidad del personaje, sino de la historia misma, pues ambas acciones se contradicen, de manera que el lector no podrá seguir una acción

10 La obra está basada en el caso de Chantalle Sevre.

11 Pensemos en el clásico ejemplo del burro perdido por Cervantes en el Quijote. Gran parte de la crítica se ha centrado en ese detalle destacándolo como una falta técnica en el sentido de un olvido por parte del escritor, porque rompe la continuidad de la lógica (Eissenberg, 1976).

12 Vid. 2.1. Tránsito.

13 Mucha literatura de misterio tiene un inicio en el que un personaje mata a otro de repente, sin ninguna explicación previa, para, en el resto de la novela, desarrollar y darle sentido a esa acción inicial.

lineal¹⁴. Pensemos acerca de la discontinuidad a modo de desorden espaciotemporal y analicémoslo en el siguiente ejemplo de la obra citada:

[Ejemplo 1]

FLAGELO.- En el bosque de tu cuerpo tu niño se quedó... ciego, jajajajajaja.

FUÑA.- Así es, así es, así es. Bravo Flagelo. Jijijiji.

DÁMADA.- Fuera de mi casa, malditos. Dejádme dormir.

FUÑA.- Dámada, ¿acaso no sabes que estás incubando... un cáncer?

DÁMADA.- Cómo dices aborrecido...

FUÑA.- Al mismo tiempo que un niño, un cáncer. Ese es tu precio, Dámada.

DÁMADA.- ¿Mi precio por qué?

FLAGELO.- Por que nazca éste. Míralo, Dámada, ¿qué nombre quieres ponerle?

DÁMADA.- Se llamará Tulús.

FLAGELO.- Es nombre de sargento.

FUÑA.- O igual de mantequilla. Mira qué blanco es, parece que su piel deslumbra.

Y llora el muy bribón. Mira cómo lo cojo, si le corto una pierna, ¿se quedará cojo?

DÁMADA.- ¡Nooo! ¡Nooo! ¡Nooo! Ya podéis darme la muerte a mí, pero a él no le hagáis daño.

TULÚS.- ¿Y vinieron a verte dos criaturas?

DÁMADA.- Sí.

TULÚS.- ¿Y ese es el secreto de por qué perdí una pierna en el accidente?

DÁMADA.- Sí, porque no supe qué responder a sus acertijos.

FUÑA.- Igual si dices qué viene después del bosque de tu cuerpo, lo dejo sano.

DÁMADA.- En el bosque de mi cuerpo abrigaré a mi bebé...

FUÑA.- Así le cortaré la pierna.

DÁMADA.- No, no, espera... En el bosque de mi cuerpo mi niño se queda...

CORO DE SILENCIOS.- Entero. No llores Dámada, ya todo pasó. Hemos podido salvar a tu hijo, mas no preservarte de la enfermedad. Si estás prevenida podrías incluso llegar a soportarla con dignidad.

DÁMADA.- ¿Y en qué consistirá mi enfermedad?

TULÚS.- El Coro de Silencios te engañó; no pudieron salvarme y por eso te llegó la enfermedad.

DÁMADA.- Pero nunca quedaste cojo.

TULÚS.- Pero me llegó la muerte pronto (Morón, 2009: 83-84).

14 Este tipo de construcción podemos observarla en el cine de David Lynch, especialmente en películas como *Mulholland Drive*.

Si se observa con detenimiento este primer ejemplo, se podrá apreciar que, en un espacio mínimo, se están intercalando *espacio-temporalidades* muy distanciadas entre sí. De este modo, en los primeros parlamentos del mismo, Dámada está *incubando* a su hijo que todavía no ha nacido. En una frase determinada de Flagelo observamos un cambio muy brusco, pues en la misma pasa del niño no nacido todavía al niño nacido ya: “Por que nazca éste” (aquí todavía no está nacido el hijo). “Míralo, Dámada” (a partir de aquí el hijo ya ha nacido). En el espacio de cuatro parlamentos, Tulús, el hijo, ha pasado de ser un bebé al que amenazan con hacerle daño, a ser un hombre que interroga a su madre. Por otro lado, aparte de esta ruptura con la continuidad temporal, nos encontramos con la ruptura de la continuidad en cuanto a si Tulús perdió o no una pierna; y cómo la perdió. Queda todo envuelto en una nebulosa; así se constata cómo Tulús pregunta en un momento dado “¿Y ese es el secreto de por qué perdí una pierna [...]?”, para instantes después observar cómo Dámada destaca “Pero nunca quedaste cojo”. La respuesta de Tulús, “Pero me llegó la muerte pronto”, no hace sino seguir envolviendo la situación dentro de un misterio o, dicho en términos cuánticos, una *indeterminación* constante¹⁵.

1.3.2. Anulación de *c* (velocidad de la luz) y sus consecuencias

La velocidad de la luz es quizás el último límite que establece la física moderna. Es una constante de velocidad insuperable, tal y como la presenta Einstein en la Teoría de la Relatividad¹⁶. Sin embargo, un experimento realizado en 1982, en la Universidad Sorbonne de París, por el físico francés Alain Aspect, demostró que las partículas pueden intercambiar información a velocidades superiores a la de la luz. Desde un punto de vista dramático se puede interpretar esta aporía como una ruptura, la ruptura de un límite, lo cual implicaría la ruptura de una lógica. El intercambio de información a una velocidad superior a la de la luz, y, por tanto, rompiendo con el límite y la lógica clásicos, implica que los personajes no estén obligados a responder a la pregunta del *y lo sé porque* referida al conocimiento de la información, sino que la misma se intercambia entre ellos de manera infinita. En cualquier texto de dramaturgia clásica los personajes adquieren información solo en determinados momentos y solamente dentro de unos límites que vienen marcados por la causalidad, el *y lo sé porque*. De este modo el personaje puede conocer información *porque* la ha leído, la ha observado, se la ha comentado otro personaje... Si se abandona esa lógica causal, el texto se adentra en un nuevo pacto: el de lo maravilloso (en cualquiera de sus vertientes posible), en el que, en última instancia,

15 Con lo cual el lector se verá obligado a participar de la posibilidad de sentido del texto.

16 Einstein no pierde nunca de vista la mecánica newtoniana. De hecho, no creía en las leyes que estaba formulando la cuántica porque las mismas salían del paradigma newtoniano. Einstein intentó durante los últimos años de su vida casar ambas teorías -relatividad y cuántica- sin llegar a tener éxito.

tampoco se deja de responder a un *porque*, no del personaje sino del dramaturgo; es decir, en ese tipo de pacto es el dramaturgo quien está exponiendo que el personaje sabe *porque*... tiene poderes psíquicos, por ejemplo. En la dramaturgia cuántica el personaje conocería sin más toda la información con respecto a los demás personajes, como si la información no tuviera origen. En este sentido se podría afirmar que el personaje tiene un comportamiento cercano al del Coro de la tragedia ática, pues el Coro conoce toda la información relativa a la historia y al resto de personajes y la expone sin ningún límite ni continuidad. Aunque sería legítimo destacar las siguientes cinco diferencias fundamentales en la utilización de ambos tipos de coro (el de la tragedia ática y el de la dramaturgia cuántica) que confluyen también en el resto de personajes de la cuántica a nivel individual¹⁷:

- A. El Coro clásico expresa la conciencia social desde una realidad tangible / El Coro cuántico expresa el inconsciente individual, que puede ser socializado, desde una realidad intangible.
- B. El Coro clásico conoce lo que puede ser contemplado desde la mirada lógica / El Coro cuántico conoce lo que puede ser imaginado desde el deseo o la frustración.
- C. El Coro clásico está concebido únicamente como una multiplicidad individualizada, siendo una voz múltiple / El Coro cuántico conlleva en su tránsito una individualidad multiplicada, siendo múltiples voces individuales.
- D. El Coro clásico es causal en cuanto a la acción / El Coro cuántico es a-causal en cuanto a la acción.
- E. El Coro clásico conoce la información a causa del poder / El Coro cuántico conoce la información a causa de la velocidad.

Centremos la atención en los ejemplos siguientes:

[Ejemplo 2]

CORO DE SILENCIOS.- Dámada, esta vieja viene de lejanas tierras y no conoce nuestra ley. Mejor será arrojarla al fuego para que se consuma su pasión.

DÁMADA.- No, esperad. Esta vieja oculta algo en su bolsa que quiero que veáis.

CORO DE SILENCIOS.- La piedra no tiene edad.

¹⁷ En cuanto a la preparación actoral, la problemática del Coro cuántico es la misma que la que pueda tener el Coro de la tragedia ática. Tanto uno como otro deben estar coordinados rítmicamente tanto en su gestualidad como en su enunciación del lenguaje; y la búsqueda de ese ritmo estará generada desde la musicalidad del lenguaje.

LA GARRAPATA.- *Pero esta piedra es muy especial, coro de inútiles. Fuera de aquí, venga, fuera... Esta piedra fue llamada por los antiguos "Ligereza" porque alivia la angustia* (Morón, 2009: 68).

[Ejemplo 3]

CLESTO AR.- *¿Cómo no me reconoces, Dámada, después de dar para ti poder a la piedra llamada "Ligereza"?*

DÁMADA.- *Eso fue después de morir. Ahora necesito que me ayudes a morir.*

CLESTO AR.- *¿Acaso no has dejado este mundo todavía?*

DÁMADA.- *He corrido como el galgo para venir hasta aquí. ¿Silencio dices?*

LA GARRAPATA.- *Silencio, sí, Dámada. Con este conjuro aliviarás el dolor para siempre. Si el lago de tu frente es incoloro, con esta piedra rasparé desde el cerebro hasta tus uñas. Así serás feliz, una vez que te hayas reducido a la inexistencia. No te quejes, tan sólo es un momento.*

DÁMADA.- *Morir sola sin escuchar mi música favorita.*

LA GARRAPATA.- *¿Tus oídos no escuchan el Claro de Luna?*

DÁMADA.- *Posiblemente esté sonando desde siempre. Sí, ya he dejado el mundo* (Morón, 2009: 79).

Presentar la aplicación del principio de *anulación de c* y sus consecuencias es complejo a través de un ejemplo de unas pocas líneas, pues esta característica funciona dentro del macronivel de la estructura dramática. No obstante, se puede señalar a partir de los dos ejemplos destacados cómo los personajes saben de manera infinita, sin ningún tipo de desencadenante, sin ningún tipo de *porque* para que conozcan. En el Ejemplo 2 se aprecia cómo Dámada conoce que La Garrapata porta consigo una piedra que podrá sanarla; y en el Ejemplo 3 La Garrapata conoce que la música favorita de Dámada es el *Claro de Luna*. Hay que tener en cuenta que estos diálogos se producen en el texto sin que haya existido ningún tipo de intercambio de información previa. Gracias al principio de *anulación de c*, el dramaturgo no tiene que responder acerca de la adquisición de información por parte de los personajes. En una dramaturgia clásica, sin embargo, el autor tendría que haber justificado en el texto dialogado (o por medio de una acotación) por qué los personajes conocen las distintas informaciones que aparecen.

1.3.3. Dualidad onda-partícula

Uno de los fenómenos que más sorprende a los físicos es la capacidad de comportamiento dual que tienen los elementos subatómicos para mostrarse como

ondas y como partículas. Un mismo fotón, por ejemplo, puede ser medido como una onda y llegar al receptor de medición en forma de partícula. De manera que nunca se puede evidenciar cuál es el comportamiento real de esos elementos. Plantearse por el comportamiento real de esos elementos no es más que una herencia de la física tradicional. En cuántica, sin embargo, hay que pensar en términos de probabilidad, de modo que la realidad, tal y como el ser humano está acostumbrado a percibirla, no existe¹⁸. Aplicando esta dualidad y esta probabilística a la construcción del personaje dramático, los resultados son infinitos. ¿En qué consistiría construir un personaje sin identidad, sin una psicología individual? El personaje se convertiría en un mero ente por el que pasan innumerables voces. Una construcción similar en dramaturgia clásica nos obligaría a marcar o encasillar al personaje dentro de los límites de la enfermedad mental, por ejemplo. Así, todo tendría sentido. Ahora bien, en dramaturgia cuántica esta dualidad sería la perspectiva potencial. Se rompe así con la lógica del sentido. En un mismo personaje se podrían albergar muchos discursos que podrían estar sucediendo todos a la vez. Cristina Hernández González (2011) plantea magistralmente esta característica técnica atendiendo a la misma como un estado de *superconductividad* que ocurre en la materia:

Y en cuanto al quinto estado, el verdaderamente considerado cuántico, resulta evidente en lo que en apariencia podría considerarse intercambio de roles entre personajes, pero, en verdad, se trata de una superconductividad entre los mismos, como si todos los personajes-átomos hubiesen alcanzado la misma fase o entidad. Me explico, no consiste en que todos los personajes hayan sido reunidos o solapados unos encima de otros en un mismo estadio cual torre o pilar de libros, sino que literalmente están todos a la vez y al mismo tiempo en dicho estadio, lo que denota la coincidencia y la transparencia en una especie de punto cero [...] La identidad se articula con el nominalismo para exponer que en el universo cuántico no es posible hablar de realidades identitarias concretas porque todo es fluido, todo es condensado, todo es paralelo y los roles o las existencias se entrecruzan y se intercambian o conviven irremisiblemente todas a la vez (Hernández González, 2011: 39-41).

Podría llegar a aparecer, incluso, solamente el discurso como una masa de energía, sin la indicación de ningún personaje que lo articule. Además, la imposibilidad de medición por parte de la cuántica evidencia la misma imposibilidad de determinar cada discurso en cada momento. Es entonces el observador, lector o director, quien tiene que decidir

18 Este era el planteamiento fundamental de Niels Bohr y toda a Escuela de Copenhague. Contra esta idea lanzó Einstein el concepto de *Realidad Local*.

cuál es la orientación en cada momento de las palabras del personaje. A partir de los siguientes ejemplos se analizarán tres procesos técnicos diferentes que le permiten al autor dramático romper con la identidad del personaje. El primero de ellos sucede de personaje a personaje, a partir del cual se observa cómo un personaje alberga el tránsito de otro. El segundo de ellos sucede dentro de un mismo personaje, de modo que en su intervención el personaje podría albergar varios tránsitos. En el siguiente ejemplo se pueden ver reflejados tanto uno como otro.

[Ejemplo 4]

CLESTO AR.- Tifis, quítate tu máscara y pónsela en la cabeza.

TIFIS.- ¿Y qué haré yo?

CLESTO AR.- Quedarte a mi lado para siempre.

DÁMADA.- Señor Clesto Ar, ¿no podríamos hipnotizarla?

CLESTO AR.- ¿Para qué?

DÁMADA.- Para que nos cuente su historia con poemas.

CLESTO AR.- Adelante.

TIFIS.- *Me llamo Dámada sin rostro. No he nacido todavía y ya veo qué es lo que me espera. Cuando amanezca seré feliz, pero cuando llegue la tarde me abrasará la piel del sueño. Si esto es la vida no quiero cobrar conciencia.*

CORO DE SILENCIOS.- *Será porque no luchas con todas tus fuerzas. Si el rostro es de lluvia mi espejo es de plata. Si el cuerpo es pequeño, me duermo en tu almohada. Si os piden mi nombre, diréis que soy Dámada* (Morón, 2009: 80).

Dentro del diálogo conviene señalar, en primer lugar, cómo Dámada ha adoptado el tránsito de Tifis, cuando dice: “Señor Clesto Ar, ¿no podríamos hipnotizarla?” o, más adelante: “Para que nos cuente la historia con poemas”; tras lo cual se observa cómo Tifis adopta el tránsito de Dámada, cuando dice: “Me llamo Dámada sin rostro [...]”. En segundo lugar, en el Coro de Silencios se observa cómo la primera frase pertenece a su propio tránsito: “Será porque no luchas con todas tus fuerzas”, para, a partir de ahí, adoptar el tránsito de Dámada: “[...] Si os piden mi nombre, diréis que soy Dámada”.

El tercer proceso de ruptura con la identidad del personaje sucede como una masa de palabras sin personaje alguno que la emita, otorgando y requiriendo del lector/director la capacidad y el esfuerzo de dar (o no) entidad de personaje a esas palabras. Es el siguiente caso:

[Ejemplo 5]

Una migraña enorme raja tu esperanza. Cómo le duele al que siente que no es dueño de su vida. Qué flecos de silencio y que repulsa ante las turbias horas de agonía. Rumbo al laurel lejano.

Rumbo al laurel que tengo todavía entre mis labios. Horas y no recuerdos.

Qué contagio de rutas y princesas. Me imagino volcado en una línea metálica cubierta de ranuras. Y en cada ranura un sapo venenoso. Y en cada sapo venenoso un árbol puntiagudo.

Si el silencio vuelve, retiraremos aquellos elefantes desnudos.

¿Y sus recuerdos?

Tres veces vino a buscarme, tres veces lleno de besos.

Están aquí, nunca se fueron (Morón, 2009: 95).

Esta última dinámica está muy relacionada con otro de los principios fundamentales de la cuántica: la modificación de la realidad por parte del observador. En física clásica el observador estaba distanciado de la realidad y no influía en la mecánica de la misma. En cuántica, sin embargo el observador modifica en todo momento la realidad con sus distintos instrumentos de observación. De ese modo, toda medición cuántica se sitúa dentro de la probabilística. El misterio de esa imposibilidad de medición, lo traduciría el dramaturgo eliminando una barrera más que representa los límites de la lógica: las acotaciones textuales, que limitan la acción y la comprensión del personaje. Las acotaciones limitan, en definitiva, el azar al que está sometida toda medición cuántica. Y, en última instancia, limitan la interpretación del observador (y la modificación por parte del mismo) de la realidad observada¹⁹.

La dramaturgia cuántica es un producto de la *condición* postmoderna. En su paradigma se opera una anulación de los esquemas dramatúrgicos clásicos, fundamentalmente referida al procedimiento a-causal desde el que se articulan la identidad y las circunstancias del personaje. El lector y director clásicos se convierten ahora en observadores y modificadores de una realidad ofrecida (el texto – el montaje) que es inaprensible y cambiante en cada una de sus mediciones.

19 La pregunta que permanece después de esta exposición creo que será la de cómo llevar a escena este tipo de dramaturgia. Evidentemente Stanislavski puede que no sea el referente más apropiado, porque como ya hemos apuntado antes, su sistema está basado en la continuidad y la lógica, para producir verdad. El distanciamiento de Bertolt Brecht quizás resultaría apropiado, porque le permite al actor la capacidad de salir y entrar constantemente de su personaje. Pero, ¿podría salir y entrar de los diferentes tránsitos de sus personajes? Quizás una mezcla entre las teorías de ambos permita reflejar el tránsito de los diferentes personajes. Una “memoria emocional distanciada y múltiple” podría ser la clave del actor a la hora de enfrentarse con estos personajes.

2. PREPARACIÓN DEL ACTOR PARA LA INTERPRETACIÓN DEL PERSONAJE DE LA DRAMATURGIA CUÁNTICA

Veamos las implicaciones que conlleva una metodología de interpretación del personaje generado por la dramaturgia cuántica, a través de tres conceptos básicos (alguno de los cuales han aparecido a lo largo de los puntos anteriores) en cuanto a la preparación del actor dentro de este tipo determinado de dramaturgia: concepto de *tránsito*, concepto de *memoria emocional entendida desde la imaginación* y concepto de *haz de circunstancias*.

2.1 TRÁNSITO

El primer concepto que un actor de dramaturgia cuántica debe comprender es el de tránsito. El tránsito supone una acción potencial sin límites. Esto viene a significar que el impulso del actor no tiene un rumbo fijo, pues no viene determinado por una circunstancialidad lineal. Aunque en el tránsito aparecen emociones en forma de impulsos, hay que anotar que en la mayoría de los casos esos impulsos no responden a causas y, si responden, lo hacen de manera discontinua. No se puede seguir una evolución del personaje porque no hay evolución en el personaje cuántico más que desde una concepción circular múltiple, ya que la temporalidad y el espacio han sido sometidos al caos y a la contradicción. La concepción circular del personaje de la dramaturgia cuántica es especialmente compleja a causa de su multiplicidad, dado que, el personaje en cada intervención cambia tanto sus circunstancias como su espacio-temporalidad. La gran paradoja con la que se encuentra el actor y que puede suponer, en cierto modo, un obstáculo es la de ser él mismo como actor un cuerpo dentro de la física newtoniana, a través del cual se expresa una física cuántica desde una dramaturgia. El actor debe aceptar el tránsito como tal y romper con la lógica tradicional de impulso y emoción causales. Para ello se sugiere un entrenamiento basado en tres ejercicios.

2.1.1. Doble articulación llanto-risa

En este primer ejercicio se juega con dos emociones básicas: llorar-reír; y con dos desplazamientos espaciales: la horizontalidad y el giro.

En la primera parte del ejercicio el actor debe pasear en línea recta emitiendo llanto en el primero de los pasos y risa en el segundo. El ejercicio se complica pidiéndole al actor que asocie el llanto y la risa de cada uno de los pasos con un recuerdo propio de momentos muy distintos de su vida. Por último, se le pedirá al actor que a cada llanto y risa acompañado de cada recuerdo se le añada un gesto diferente.

En la segunda parte del ejercicio el actor debe realizar giros sobre sí mismo, de manera pausada, y experimentando las emociones de risa y de llanto al menos dos veces en cada uno de los giros y evitando el ritmo marcado de, por ejemplo, reír o llorar cada cuarto de giro. Hay que intentar que la risa y el llanto sean sometidos al azar, sin que haya ningún tipo de control por parte del actor. A la risa y llanto se le puede añadir, como en la primera parte del ejercicio, emoción, primero, y gesto, después. Se observará que los cambios emocionales serán más bruscos cuanto en más corto espacio de tiempo se unan los gestos. El ejercicio se hará más complejo cuantas más emociones se sumen al mismo y más elementos se añadan a cada emoción.

2.1.2. Doble articulación canto-prosa

En este segundo ejercicio se experimenta con el nivel textual de la interpretación. El actor debe enunciar un texto memorizado previamente incluyendo canto o prosa en su recitación. Habrá que evitar, al igual que en el ejercicio anterior, que se marquen ritmos o períodos sintácticos a partir de los que articular el canto o la prosa. El ejercicio se complicará cuando se le pida al actor que añada un recuerdo determinado de momentos muy distintos de su vida y un gesto a cada intervalo de enunciación. Cuanto más rápido sea el espacio de tiempo entre un intervalo y otro, más fructífero será el ejercicio.

2.1.3. Entonación múltiple

En este tercer ejercicio se experimenta de nuevo con el nivel textual y tonal de la interpretación, haciendo hincapié en el sometimiento a la variable azar. En un primer momento se le pedirá al actor que enuncie un texto de manera totalmente distinta en cada una de las frases del mismo. En un segundo momento se le pedirá al actor que no marque un ritmo sintáctico; el ejercicio será más rico cuanto más se destroce la sintaxis desde las distintas pausas de inflexión hacia el cambio de tonalidad.

La finalidad de este ejercicio es que el actor comprenda que las voces que caben dentro de sí mismo son infinitas en tanto que su potencial imaginativo lo es; y que aprenda a extraer todas esas voces a través de la musicalidad del lenguaje.

2.2. DE LA MEMORIA EMOCIONAL ENTENDIDA DESDE LA IMAGINACIÓN

El único medio que posee el actor para superar la paradoja del encuentro entre un cuerpo sometido a la física newtoniana con un texto sometido a la física cuántica es la imaginación.

Las emociones del actor están grabadas corporalmente a modo de memoria. Es necesario tener un control preciso del espacio interiorizado al cual acudir en busca de la emoción requerida. Porque en la interpretación del actor para la dramaturgia cuántica se está eliminando algo tan fundamental como el proceso preparatorio de la emoción. No hay un origen del que partir y al que ir dándole forma *momento a momento* dentro de la interpretación, sino que tanto el requerimiento como la desaparición de una emoción determinada sobre la escena tienen un aspecto brusco.

La memoria emocional se convierte pues en imaginación emocional: el cómo podría ser más que lo que es. Así, el concepto de verdad escénica queda supeditado a una hipótesis formulada desde la propia mirada subjetiva del actor. Para él qué es llorar, qué es reír: eso es lo importante, que sea su propia imaginación la que modifique tanto la realidad como el horizonte de expectativas colectivo. No es tan primordial la vivencia como la imaginación de la vivencia. Porque la imaginación bien entrenada es más poderosa que el recuerdo emotivo.

Se propone el siguiente ejercicio donde se cruzan narrativa y corporalidad:

2.2.1. *Microrrelato emocional*

El microrrelato emocional consiste en contar la historia y la descripción de una emoción imaginada. La dificultad para el actor estará en concretar lo abstracto de la emoción en la historia. El actor tendrá que elaborar ese microrrelato desde una zona concreta de su cuerpo: desde un brazo, sus labios, uno de sus ojos... Partiendo de ahí elaborará él mismo el microrrelato, trabajando una emoción requerida por el director. Pensemos como ejemplo que el director le pide al actor algo como esto: "Trabaja la emoción de la duda a través de tus dientes". El trabajo imaginativo del actor consistiría en elaborar algo dentro de esta línea de microrrelato que se expone a modo de ejemplo:

Siendo aún mis dientes de leche se me partió una de mis paletas, lo cual me hizo llorar a causa de mi aspecto. Mi madre quiso aliviarme diciéndome que cuando se me cayera esa paleta, tendría otra nueva y entera. Yo viví durante algunos meses con la duda de si eso sería verdad y cuando se me cayó la paleta, mi duda se incrementó, pues no sabía si saldría entera o sería una imitación de la anterior. Se despejaron mis dudas al crecer el diente completo, pero nunca olvidaré esa sensación.

Como se puede apreciar, este relato está contado en primera persona, lo cual no implica necesariamente que sea verdad desde el punto de vista biográfico. Será cada actor quien decida cuánto quiere exponer de su propia biografía. En el ejemplo se trabaja un aspecto de la duda, centrado en gran parte en la confianza en una persona definitiva

en la vida de un niño como es su madre. En caso de que no sea ese el aspecto que el director desea trabajar como duda, puede pedir al actor que inicie otro microrrelato emocional. Se puede trabajar desde otra parte del cuerpo distinta de la anterior, o desde la misma. A modo de ejemplo, será interesante exponer un trabajo de la misma emoción, pero en esta ocasión desde el dedo pulgar y concebido en tercera persona:

Llegó el momento de decidir acerca de su vida. El patricio dudaba entre indicar con el dedo pulgar hacia arriba o hacia abajo, que eran la diferencia entre la vida y la muerte. La esclava había satisfecho todos los favores sexuales que el patricio había solicitado. Si la dejaba viva podría disfrutar de ella cuantas veces quisiera, pues nadie en su vida lo había satisfecho de tal forma. Pero también corría el riesgo de que la esclava hiciese correr la voz de su amancebamiento, y que llegara a oídos de su mujer, quien no solo no se lo perdonaría, sino que lo denunciaría ante el consejo de los senadores. La carrera política brillante o los orgasmos más potentes. Llegado el momento de decidir, decidió arriesgarse, entregando su vida a la lengua de una esclava.

2.3. HAZ DE CIRCUNSTANCIAS

El tránsito somete al actor a un caos espaciotemporal y una desubicación psicológica que imposibilita toda continuidad de construcción lineal de la acción del personaje y de la historia misma. De este modo la circunstancialidad se multiplica de manera envolvente. No hay una sola circunstancia, sino múltiples; no hay conjunto de circunstancias, sino haces circunstanciales expresados desde la potencialidad, dado que la dramaturgia cuántica, como se dijo anteriormente, carece de didascalias que puedan acotar el tránsito de los personajes. De este modo será el propio actor quien finalmente establezca desde sí mismo, desde su propia imaginación, el haz de circunstancias que acompaña a los diferentes personajes; teniendo en cuenta que el haz de circunstancias con el que se ha preparado al personaje a puede que no sea requerido para a en otro momento determinado de su tránsito.

El actor no podrá interiorizar el tránsito de los personajes ni el haz de circunstancias excepto desde un distanciamiento mecánico ejercido desde el propio cuerpo. Quiere esto decir que el actor debe ser consciente en todo momento de que los distintos haces circunstanciales, que el azar le lleva a experimentar durante el tránsito, se posicionan frente a él para ser atrapados, pero nunca dentro de él, acaparándolo. El haz de circunstancias es un traje múltiple que el actor utiliza para caracterizar su personaje durante un espacio de tiempo determinado dentro del tránsito. Nace del actor mismo para ser expulsado, posicionado frente a él y, más tarde, requerido.

Se propone, a continuación, un ejercicio interesante para el entrenamiento de esta técnica:

2.3.1. Tono circunstancial

El actor emitirá un número x de circunstancias que se establecerán a través de un número x de variables. Es importante que se realice este primer momento del ejercicio a modo de escritura automática. Cuando más se deje influir al azar en el lenguaje, más complejo y rico a la vez será el ejercicio. Cada actor establecerá el número de circunstancias dependiendo del tiempo de ensayo y de su capacidad imaginativa. Una vez anotada la lista de circunstancias se escogerá una frase al azar, por ejemplo, cualquier frase del texto con el que se esté trabajando en el momento. Es muy recomendable escoger la primera frase del texto que se esté trabajando, si es sintomática de toda la historia que se va a contar. Seguidamente el actor emitirá la frase escogiendo cada una de las circunstancias elaboradas por y desde sí mismo. A continuación emitirá la frase escogida con diferentes tonalidades, tantas como circunstancias se hayan elaborado. A mayor velocidad y cambio brusco de tonalidad y de circunstancia, más fructífero será el ejercicio. Se recomienda afrontar la lista estableciendo órdenes diferentes de lectura.

Un ejemplo de lista de circunstancias podría ser el siguiente:

- A. *Mujer, anémica, estresada.*
- B. *Anciano, abandonado, mendigo.*
- C. *Presidente, alcohólico, arrogante.*

El actor se enfrentará a la enunciación con tonalidad múltiple de una frase como, por ejemplo, la siguiente: "Tengo ganas de huir de esta ciudad".

Resultará muy fructífera la grabación de este ensayo para que, más tarde, el actor pueda verse a sí mismo en la experimentación tonal de cada circunstancia. Por supuesto, el ejercicio se enriquece si a la tonalidad se le añade gesto, aunque esto es algo secundario, pues el cuerpo del actor memoriza a través del recorrido musical, no del gestual.

3. RECEPCIÓN DE LA DRAMATURGIA CUÁNTICA: UN RESCATAR AZAROSO

El espectador necesita, por su propia constitución antropológica y cultural, comprender lo que está viendo sobre el escenario. Pues la formación proporcionada en nuestra particular escuela como espectadores (Ubersfeld, 1997) así nos lo impone. Ahora bien, como se ha podido observar, la dramaturgia cuántica es hermenéuticamente

inaccesible, desde el momento en que a y no a pueden ser al mismo tiempo. Esta característica deviene en una paradoja que el espectador resuelve en dos momentos sucesivos. La paradoja es la siguiente: buscar una comprensión lógica dentro una dramaturgia que está quebrantando, precisamente, los límites de la lógica. Los dos momentos que experimenta el espectador con respecto a esta paradoja se definen en relación a las dos posibles vías perceptivas desde donde señalaríamos un *momento de vía somática* y un *momento de vía racional*. El primero ocurre en tanto que el espectáculo de dramaturgia cuántica está sucediendo; el segundo ocurre en tanto que ha sucedido. Uno se ubica desde el presente con respecto al espectáculo; y el otro se ubica desde el pasado. Uno es una aceptación obligada; y el otro una búsqueda necesaria.

La hermenéutica del espectáculo de dramaturgia cuántica está supeditada al *azar* del primer momento, es decir, al azar de la vía somática de percepción; puesto que no podemos controlar como espectadores la memoria que nuestro cuerpo realiza en su percepción del mundo. Así, la hermenéutica de este tipo de espectáculos se convierte en un *rescatar*, de modo azaroso. Esto desemboca en la aceptación ineludible de una aporía: nunca podremos tener certeza, como espectadores, de la interpretación racional del espectáculo de dramaturgia cuántica, porque este tipo de espectáculo no se contempla, sino que se experimenta. El principio de incertidumbre nos acapara también a nosotros mismos como espectadores, dado que esa experiencia del espectáculo queda finalmente guardada dentro de nuestros cuerpos a modo de secreto.

4. CONCLUSIONES PARA UNA EFICAZ Y NECESARIA INTEGRACIÓN DEL PERSONAJE CUÁNTICO EN EL IMAGINARIO TEATRAL

Lo que la física newtoniana es al mundo moderno y, con ello, a la dramaturgia de tipo realista, es la física cuántica al mundo postmoderno y, con ello, a la dramaturgia postmoderna. Las conclusiones formales que se pueden lanzar a partir de lo expuesto en este artículo están referidas, fundamentalmente, a la relación que se establece entre texto y espectáculo dentro de una perspectiva tanto literaria como escénica denominada *dramaturgia cuántica*. En primer lugar cabría decir que la ruptura con el universo que estaba capacitado para proponer el personaje tradicional genera un desconcierto, en críticos y lectores, que solamente es posible salvar a partir de la entrada en una nueva perspectiva de producción dramática, condicionada por el paradigma de conocimiento del mundo que sucede dentro de la denominada condición postmoderna y que genera desde el ámbito de la ciencia teórica la física cuántica. El salto de lo literario a lo espectacular por parte de ese personaje requiere, por tanto, de un actor que logre salvar corporalmente esa distancia entre el personaje tradicional-newtoniano y el postmoderno-cuántico, del

mismo modo que el director de escena la asume intelectualmente. Como tercer punto de apoyo de este proceso de cambio hacia una nueva dimensión de construcción más cercana a la nueva dimensión epistemológica de la realidad, nos encontramos con el público, al que habría, quizás, que enseñar a percibir esta nueva escritura, intentando salvar la frustración que puede acarrear la diferencia entre asumir un tipo de personaje u otro. Una propuesta interesante para la introducción de esta dramaturgia sería la de impartir charlas con el público por parte de los actores, porque ellos son quienes contienen el tránsito físico del personaje cuántico; los actores lograrán establecerse como bisagra educacional, mediando entre la exposición teórica, la exposición práctica y el público-observador. La experiencia de los actores será decisiva a la hora de avanzar en la pedagogía teatral más adecuada para la aceptación de esta nueva dramaturgia. Así, se impone la necesidad de realizar cuestionarios a los actores, que otorguen a los futuros investigadores herramientas de experiencia práctica con las que seguir avanzando y actualizando el núcleo de esta teoría, al mismo tiempo que avanzan y se actualizan las perspectivas cuánticas de la realidad a través de las distintas soluciones recogidas en los distintos laboratorios de experimentación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO DE SANTOS, J.L. (2007). *Manual de teoría y práctica teatral*. Madrid: Castalia.
- BAUDRILLARD, J. (2001). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- CHEJOV, M. (2006). *Lecciones para el actor profesional*. Barcelona: Alba Editorial.
- EISENBERG, Daniel (1976). "El rucio de Sancho y la fecha de composición de la Segunda Parte de *Don Quijote*". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 25, 94-102.
- GARCÍA LORCA, F. (1998). *El público*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA BARRIENTOS, J.L. (2014). *La razón pertinaz. Teoría y Teatro actual en español*. Bilbao, Artezblai.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, C. (2011). "Introducción a *Estado antimateria*". En *Estado antimateria. Pentarquía de dramaturgia cuántica*, A. C. Morón, 11-43. Melilla: GEEPP.
- LAYTON, W. (1990). *¿Por qué? Trampolín del actor*. Madrid: Fundamentos.
- LYOTARD, J. F. (2000). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- MARTINEZ THOMAS, M. y CAFFAREL, M. (2013). "L'esthétique quantique: un regard croisé Arts et Sciences". En *Science, Fables and Chimera: Cultural Encounters*, L. Roussillon-Constanty y Ph. Murillo (eds.), 257-268. Cambridge: Cambridge Scholars.
- MORÓN, A. C. (2009). *La dramaturgia cuántica. Teoría y práctica*. Granada: Dauro.
- ____ (2010). "El público de Federico García Lorca: texto precedente de la dramaturgia cuántica". En *La escena y las palabras. Ensayos de teatro y dramaturgia*, A.C. Morón, 125-136. Granada: Zumaya.

- RUIZ DE ELVIRA, Antonio (2003). "Introducción". En *Cien años de relatividad. Los artículos clave de Albert Einstein de 1905 y 1906*, A. Einstein, 9-39. Madrid: Nivola.
- SÁNCHEZ RON, J. M. (2005). *Historia de la física cuántica. I. El período fundacional (1860-1926)*. Barcelona: Crítica.
- STANISLAVSKI, K. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial.
- STRASBERG, L. (1987). *Un sueño de pasión. El desarrollo del método*. Barcelona: Icaria.
- TODOROV, T. (1970). *Introduction a la litterature fantastique*. Paris: Edition de Seuil.
- UBERSFELD, A. (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- WILSON, E. O. (1999). *Consiliencia. La unidad del conocimiento*. Barcelona: Galaxia Guttemberg / Círculo de Lectores.

Recibido el 19 de abril de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

CARLOTA O'NEILL CENSURADA: LA NOVELA INÉDITA *TRES HOMBRES Y UNA MUJER* (1945)

**CENSORED CARLOTA O'NEILL:
THE UNPUBLISHED NOVEL *TRES HOMBRES Y UNA MUJER* (1945)**

Rosana MURIAS CARRACEDO

Universidad Herzen de S. Petersburgo / Grupo de investigación del SELITEN@T
rosanamurias@hotmail.com

Resumen: Tras pasar casi cinco años en la Prisión de Victoria Grande de Melilla, Carlota O'Neill vivirá en Barcelona desde 1940 a 1949, año en el partirá al exilio. Durante este periodo trabajará como escritora y periodista usando el pseudónimo de Laura de Noves. Con ese nombre firmará crónicas de sociedad en revistas de mujeres y publicará *novelas rosa*. También entonces escribe la novela *Tres hombres y una mujer* que no llegaría a ser publicada. En ella encontramos episodios autobiográficos y un modelo de mujer muy determinado. Tras su lectura resulta evidente por qué la censura la rechazó. Lo que no estaría tan claro es por qué la escribió O'Neill.

Abstract: After nearly five years spent in the Victoria Grande Prison in Melilla, Carlota O'Neill lived in Barcelona from 1940 to 1949, when she departed into exile. During this period she worked as a writer and journalist using the pseudonym of Laura de Noves. Using that name O'Neill signed gossip columns in magazines for women and published romantic novels. Also then she wrote the novel *Tres hombres y una mujer* which wouldn't become published. Autobiographical features and, over all, author's ideas about the woman's subject can be noticed. After reading it is obvious why the censorship rejected. What is not so clear is why O'Neill wrote it.

Palabras clave: Carlota O'Neill. Laura de Noves. *Tres hombres y una mujer*. Novela rosa. Censura. Dictadura.

Key Words: Carlota O'Neill. Laura de Noves. *Tres hombres y una mujer*. Romantic novel. Censorship. Dictatorship.

1. CARLOTA O'NEILL (1905-2000) ES LAURA DE NOVES (1940-1949)

A su salida de la cárcel en libertad condicional en 1940 tras haber cumplido casi cinco años de condena en la prisión de Victoria Grande de Melilla¹, Carlota O'Neill se instala en Madrid con su madre, Regina de Lamo, y su sobrina, Lidia Falcón. Su principal preocupación en esta época será conseguir la custodia de sus hijas, internas en el Colegio de Huérfanas de Oficiales de Infantería de Aranjuez a instancias de su suegro, Carlos Leret. Tras numerosas gestiones, en las que llega a solicitar la ayuda del Ministro de Justicia Esteban Bilbao, obtendrá al fin la tutela de las niñas, que no la patria potestad, bajo la estrecha vigilancia del Tribunal Tutelar de Menores². La feliz noticia le llegará el 5 de diciembre de 1941. Carlota O'Neill, consciente del poder que su suegro todavía tiene sobre su familia, decide abandonar Madrid para trasladarse a Barcelona confiando en que la distancia apacigüe los deseos de venganza de Carlos Leret, que tanto habían complicado su vida dentro y fuera de la cárcel³. El 6 de enero de 1941 llega a Barcelona acompañada de su madre, sus hijas y su sobrina. Las cinco se instalarán junto con Enriqueta O'Neill, hermana de Carlota y madre de Lidia Falcón, en un destartalado piso en el número 5 de la calle Muntaner⁴.

Establecida su residencia en Barcelona, Carlota O'Neill se ve en la necesidad de encontrar un trabajo que le permita contribuir a la maltrecha situación económica de la familia. Ella era ante todo escritora y periodista, ésta y no otra era su profesión, así que será en este campo en el que comience su nueva andadura profesional. En su libro de memorias *Los muertos también hablan* (1971) explica pormenorizadamente las condiciones en las que emprende su nueva carrera como escritora y periodista bajo el pseudónimo de Laura de Noves:

-
- 1 Este periodo de la vida de la autora está narrado en su libro de memorias *Una mujer en la guerra de España* (2003), cuya primera edición se publicó en 1964 en México con el título *Una mexicana en la guerra de España*.
 - 2 Los informes del Tribunal Tutelar de Menores de Madrid pueden consultarse en *Rasgos autobiográficos en la escritura de Carlota O'Neill*, Anexo V (Murias, 2013: 820-827).
 - 3 Para ampliar la información acerca del papel jugado por Carlos Leret en la vida de Carlota O'Neill consultar: "Los castigos a las mujeres (De la educación roja-degenerada al castigo maternal: el caso de Carlota O'Neill)" (Osborne, 2012) y *Rasgos autobiográficos en la escritura de Carlota O'Neill* (Murias, 2013: 115, 122, 142, 200-202, 255-256, 625-626, 693-694, 723).
 - 4 Los acontecimientos de la vida de Carlota O'Neill tras su salida de la cárcel en 1940 hasta su exilio a Venezuela en 1949 son el material que compone su libro de memorias *Los que no pudieron huir* (1971). Este segundo volumen de memorias se ha editado en España formando parte de *Una mujer en la guerra de España* (2003).

A la par que buscaba el colegio [para sus hijas], buscaba trabajo. ¿Y qué haría? ¿Podría como escritora? Ni rastro de mis amistades; se las llevó la guerra, la muerte, el exilio. No podía elegir; escribiría novelas de las llamadas "rosas". Haría periodismo, entrevistas. Había que trabajar. Para empezar tenía que cambiarme el nombre. El mío estaba prohibido. En rotundo. Como quedarse de pronto, así, sin personalidad. Yo tendría que ser "otra"; nunca me gustó la ocultación de seudónimo. La cosa no estaba para preferencias; el circuito se estrechaba. Había que decidir; aprisa. Tenía reminiscencias de muchacha romántica y cursilona; adopté el de "Laura de Noves", aquella del Petrarca, con la que tuvo su adulterio sentimental, y dejó la constatación en ristas de versos, que en un tiempo me encantaban. Sin dudarlo me rebauticé: "Laura de Noves". Por muchos años. Y me puse a trabajar. En una revista para mujeres me dieron la sección de sociales. Qué chistoso; de la cárcel a cronista de salones; lo ignoraban, pero me divertía muchísimo (O'Neill, 2003: 323-324).

Este forzoso cambio de identidad no será exclusivo de Carlota O'Neill, también su madre y su hermana se reinventarán para crearse una carrera literaria desvinculada de sus actividades anteriores a la Guerra Civil. Regina de Lamo adoptará el pseudónimo de Nora Avante, mientras que Enriqueta O'Neill firmará sus obras como Regina Flavio; las tres publicarán numerosos títulos de *novela rosa*. Poco más podían hacer como escritoras teniendo que empezar su carrera de cero en un ambiente hostil y con una industria editorial atenazada por la censura, que tan solo ofrecía productos mediocres que se ajustasen a la retórica imperante. Sabemos por su sobrina, Lidia Falcón, que Carlota O'Neill intentó diversificar su actividad literaria escribiendo obras teatrales, género en el que ya tenía experiencia y que adoptaría en más de una ocasión años después en México. Sin embargo, en aquella España de posguerra se encontró siempre con las puertas cerradas, no eran los años cuarenta el mejor momento para que una ex-presa política, mujer para más inri, llevase a escena sus obras⁵, tal como lo explica Lidia Falcón en *Los hijos de los vencidos* (1989: 71-72):

Durante ocho años Carlota intentó reingresar en el mundo teatral con el estreno de alguna comedia, género que mejor desarrollaba. Conoció bien por propia experiencia el coto más cerrado de la actividad literaria. No se estrenaban en España más que los autores bien clasificados por su ascendencia familiar, por su probada fidelidad a los principios del orden, por su producción anodina y sin complicaciones, por sus recomendaciones y su astucia. El teatro se poblaba de la producción de Luca

5 Para ampliar información sobre la producción teatral en la época consultar el capítulo "Escritos autobiográficos y teatro de la época (1916-1939)" del libro *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (Siglo XX)* (Romera Castillo, 2006: 59-80).

de Tena, de Torrado, de López Rubio, de las traducciones en boga y de los clásicos indiscutibles. Si algún resquicio quedaba, como demostró Buero Vallejo, ése estaba absolutamente reservado a un individuo del género masculino. Mi tía, con su sonrisa alegre, sus grandes ojos negros, su menuda figura y su pseudónimo, que alejaba afortunadamente cualquier analogía con Carlota O'Neill, solo podía ser admitida en el concierto de autorcillos de la literatura barata. ¿Quién iba a leer sus obras de teatro, quién iba a arriesgar el dinero que suponía montar una comedia, avalado únicamente por el pseudónimo de una autora desconocida?

Pocas eran las opciones con las que contaba Carlota O'Neill en el panorama literario de la época. Pese a todo, llegará a forjarse una sólida carrera como escritora y periodista. Será en su faceta de escritora de *novela rosa* en la que obtenga más renombre y a la que dedique la mayoría de sus publicaciones⁶. A este aspecto de su carrera literaria en la Barcelona de los años cuarenta se refiere Carlota O'Neill en *Los muertos también hablan*:

“Laura de Noves” comenzó a sonar en Barcelona. Hacía una novela al mes, además de mis colaboraciones periodísticas. Las novelas eran malas. Tenían que ajustarse al patrón que entonces se estilaba. El mismo argumento con ligeras variantes, sacado de idénticos clichés. Una joven soltera que se enamora; unas veces la corresponden, otras no. Durante el correr de la máquina, sufre peripecias; una calumnia que cae sobre su reputación, y el hombre que la ama la repudia... , aunque todo se aclara al final y se casa, y la amiga envidiosa se fastidia (O'Neill, 2003: 326).

Las *novelas rosa* publicadas como Laura de Noves comparten muchos de los rasgos propios del género tal como éste se desarrolló durante el Franquismo, si bien un estudio pormenorizado de la cuestión (Murias, 2015; 2013: 402-459) nos revelará interesantes datos acerca de la posición de la autora con respecto a “la mujer como imagen en la *novela rosa* que se podría sintetizar en la sumisión a un arquetipo femenino aparentemente sumiso y obediente a las normas de conducta de la sociedad patriarcal” (Núñez Puente, 2007). En este artículo nos centraremos en un texto compuesto en esta misma época pero que por su temática constituye un caso aparte. Mencionar tan solo que las *novelas rosa* de Noves no se hicieron eco en ningún momento del discurso ultracatólico, patriarcal y

6 Carlota O'Neill publica bajo el pseudónimo de Laura de Noves un total de trece novelas rosa, tal como ha quedado establecido tras un pormenorizado estudio de este periodo de la producción de la autora en la tesis doctoral *Rasgos autobiográficos en la escritura de Carlota O'Neill* (Murias, 2013: 391-397), en el que se aportan además fechas de publicación y referencias en prensa. Con este nombre publicará también biografías y manuales para señoritas.

retrógrado imperante en la España de los años cuarenta sostenido por instituciones tan poderosas en la época como la Iglesia y la Sección Femenina⁷.

2. LA NOVELA INÉDITA: TRES HOMBRES Y UNA MUJER (1945)

Entre las obras publicadas por Carlota O'Neill bajo el pseudónimo de Laura de Noves debemos resaltar un título que no llegaría a ver la luz, se trata de la novela *Tres hombres y una mujer* escrita en 1945 y a la que hemos tenido acceso por hallarse una copia mecanografiada de la misma en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares. La obra fue presentada por la editorial Ameller de Barcelona a la Vicesecretaría de Educación Popular de la Delegación Nacional de Propaganda para ser evaluada por la Sección de Censura de Publicaciones con fecha de 25 de septiembre de

1945:

Expediente n.º	4959-45
Título.-	TRES HOMBRES Y UNA MUJER
Autor.-	LAURA NOVES
Editor.-	AMELLER
Año.-	1945
Fecha entrada	28-9-45 Fecha salida

7 Para ampliar este tema consultar el excelente trabajo de Carmen Martín Gaité *Usos amorosos de la postguerra española* (2007).


VICASECRETARIA DE EDUCACION POPULAR
DELEGACION NACIONAL DE PROPAGANDA
SECCION DE CENSURA DE PUBLICACIONES

Exp. núm. _____
Registro núm. _____


 28 SEP. 1945
 P5408869

Ilmo. Sr.

El que suscribe Federico de Mendizábal Jr
 con domicilio en Madrid calle Catala núm. 4
 solicita la autorización que exige la Orden de 29 de abril de 1938, y disposiciones complementarias,
 para la edición del libro y folleto cuyas características se indican.

Autor Jaime de Noves
 Título Tres hombres y una mujer
 Editor Aneller { Domiciliado en Barcelona
 Calle Colón núm. 9
 Volumen 192 págs
 Formato 4
 Tirada 1.000 ejempl
 Precio de venta 3,00
 Colección en que se incluye ⁽¹⁾ En y 40

Madrid, 28 de setiembre de 1945
 El solicitante,
Federico de Mendizábal

(1) Si es obra para niños o para público femenino dígame expresamente.

ILMO. SR. DELEGADO NACIONAL DE PROPAGANDA

Emitiendo dicho órgano una resolución negativa a la solicitud el 23 de octubre de ese mismo año.

A través del análisis del texto daremos las claves que motivarían dicha decisión, pues en los documentos que acompañan al mismo no aparece informe alguno sobre este punto. Procederemos, en primer lugar, a resumir el argumento de la novela para, a continuación, examinar aquellos aspectos que consideramos relevantes para la suspensión de su publicación, así como los rasgos autobiográficos presentes en el texto.

La novela se estructura como relato retrospectivo de la vida de una mujer, Carola, narrado en primera persona; es decir, se trata de una novela autobiográfica. El argumento

se centra en la trayectoria sentimental de la protagonista, que rememora los hechos en 1964, años después de que éstos hubiesen tenido lugar. La obra arranca con un breve capítulo introductorio que aparece encabezado por esa fecha. Los tres hombres a los que alude el título son los tres amores de Carola: "El primero, Arturo. Fue mi gran amor. El segundo, Jaime. Mi gran ilusión. El tercero, Mariano. Mi gran desencanto" (1945: 1). Tal como comprobaremos a través de un análisis pormenorizado del texto, el relato está en gran medida inspirado en personas y acontecimientos de carácter autobiográfico. Tanto es así que podríamos llegar a considerar esta novela casi como una obra de carácter autoficcional. Debemos, sin embargo, desechar tal clasificación puesto que no cabe duda de que el pacto de lectura que se establece es el novelesco, por más que a un lector que posea ciertos datos sobre la biografía de O'Neill le llamen la atención determinados episodios que entroncan directamente con experiencias y personas reales, así como las claras similitudes entre el nombre de la protagonista, Carola, con el de la autora, Carlota. Todo ello no llega a afectar al pacto de lectura, ya que, pese a que detectemos una serie de hechos y elementos claramente autobiográficos que se entremezclan con otros ficticios o de difícil atribución, tanto el paratexto de la obra como la ausencia de referencia del nombre propio, que resulta determinante ya que "sin la referencia al nombre propio la autoficción no podría ser percibida como tal, ni distinguirse de una novela en primera persona, autobiográfica o no" (Alberca, 1999: 66), nos invitan a leerla en clave novelesca. La presencia de rasgos autobiográficos es tal que crea cierta ambigüedad genérica, pero sin llegar a afectar al pacto, por lo que no podemos por más que considerar el texto como novela.

Tanto la protagonista de la obra como los tres hombres sobre los que se construye el relato están basados en personas con existencia extratextual. Carola posee ciertos rasgos de personalidad que resultan inequívocamente autobiográficos, si bien los acontecimientos vitales del personaje de ficción no se corresponden con la biografía de O'Neill. Carola es una mujer independiente, autónoma, intelectual y moderna. Al arranque de la obra es una joven estudiante universitaria que vive en Madrid, a medida que avanza el relato veremos cómo esa muchacha se convierte en una profesional de éxito; una científica que imparte conferencias, da clases en la universidad y dirige un centro docente:

Seguía entregada a mi trabajo, cada vez con mayor entusiasmo., era ya la directora del centro docente donde comencé como simple profesora y antes de que estallara la guerra europea de 1939 había viajado bastante por el extranjero unas veces como turista, otras llevando la representación de mi academia en Congresos y Asambleas. Mi nombre era acogido con aplauso y respeto (1945: 109).

Su carrera profesional aparece en un segundo plano, pues es su vida amorosa la que constituye el eje central de la novela, pero resulta determinante para entender el personaje y la relación que establece con sus distintas parejas. Desde luego, el perfil trazado por O'Neill para su protagonista dista mucho de la realidad que vivían sus potenciales lectoras, las mujeres de la posguerra española. Carola es una mujer del siglo XXI, cosecha éxitos en su carrera profesional, establece diversas relaciones sentimentales sin llegar a casarse, habla sin tapujos de cuestiones sexuales y se expresa con una sinceridad sobre sus sentimientos absolutamente impensable en la época en que escribe la novela, 1945. El *truco* de situar el presente de la escritura en 1964 no atenúa en absoluto la sensación de que tanto lo relatado como el tono chocan frontalmente con el discurso imperante en la gris España de los años cuarenta que sostenía que:

La mujer, y sobre todo la mujer cristiana, [...], debe ser mujer, en toda la acepción de la palabra; es decir, debe ser recatada, dulce, afable, delicada, humilde; de espíritu fuerte solo para la abnegación y el sacrificio, que para estas dos virtudes cristianas y femeninas tiene buen temple el corazón de la mujer (Gomá y Tomás, 1938: 186).

Existen en la novela otros personajes femeninos que resultan tan interesantes como Carola, pues presentan modelos de mujer que nada tienen que ver con los propugnados por el aparato propagandístico e ideológico del franquismo. Mujeres liberadas que viven su sexualidad de modo natural y buscan en la vida su propia realización personal; se equivocan, fracasan y sufren, pero siempre se muestran dueñas de sí mismas y su destino, sin supeditarse en modo alguno al hombre. Se trata de dos de las amigas de la protagonista: Elisa y Ernestina. Elisa es artista, pintora, una mujer divorciada (algo impensable en la España de posguerra), alocada, extravagante, que fuma y bebe y trata a los hombres con una displicencia reservada por aquel entonces única y exclusivamente a ellos:

[...] era una mujer de excelente disposición espiritual para haber sido una inmejorable madre de familia, y una buena esposa. Este fracaso la desorientó. Además poseía un temperamento ardiente, pletórico de vitalidad que no se avenía con el obligado celibato al que, al menos por el momento, la habían constreñido las circunstancias. Necesitaba imperiosa y perentoriamente el amor para vivir. ¿Qué podía hacer para lograrlo? Muchas locuras. Comenzó a seguir aventurillas fáciles, que tan solo le dejaban en el recuerdo un amargo dulzor. Esto no la satisfacía, Elisa apetecía el amor. Creía encontrarlo con unos y otros hombres. Quedaba asqueada. Entonces se hizo un poco cínica. "A los hombres hay que tomarlos ni más ni menos como nos toman ellos a nosotras"-, decía con frecuencia (1945: 13).

Por su parte, Ernestina es doctora, ginecóloga, una mujer seria y que ha vivido un doloroso desengaño amoroso. Casada con un hombre que le confiesa casi en el altar ser drogadicto, éste acaba viviendo a su costa sin dedicarse a nada más que a holgazanear. Infeliz en su matrimonio, la llegada de un hijo la colmará de alegría; sin embargo, el niño morirá con tan solo tres años. Tras su muerte el marido la abandona, ella se refugiará en su trabajo, a través del cual obtendrá un importante reconocimiento social. En conversación con Carlota Leret O'Neill, hija de la autora, ésta nos ha confirmado que su madre tenía una amiga que responde a las características del personaje de Ernestina. Por otra parte, el relato de las circunstancias del matrimonio descrito en esta novela aparecen asimismo referidas en el capítulo VI de la segunda parte de *Chiquita se casa* (1947: 123-131), por lo que consideramos que es posible que este episodio esté basado en una historia real. Sea como fuere, el personaje de Ernestina presenta, como el de Carola y el de Elisa, una serie de rasgos que resultan absolutamente transgresores para la moral de la época. Como ginecóloga se expresa acerca de cuestiones sexuales desde un punto de vista que resultaba inadmisibles en el discurso público de 1945, y menos en boca de una mujer por muy doctora que fuese:

-¡Es terrible que esté tan unida el alma al cuerpo! A este despacho me llegan continuamente mujeres enfermas por falta de un amor del espíritu y de la carne que las normalice, que las sostenga... Y es que la naturaleza tiene sus exigencias, como las tiene el espíritu.

Estimaba perfectamente interesantes aquellas apreciaciones de una mujer austera, de conducta ejemplar, que sin embargo, desde el plano científico en que trabajaba, apreciaba mejor que nadie, el íntimo drama que cada mujer, -en su mayoría al menos-, arrastra, muchas veces por culpa de los hombres que no llegan a interpretarla (1945: 118).

Los tres personajes femeninos que nos presenta Carlota O'Neill en *Tres hombres y una mujer* son mujeres autónomas, profesionales de éxito, liberadas sexualmente. Mujeres en las antípodas de la diseñada por el franquismo y enaltecidas hasta la saciedad por la Iglesia y la Sección Femenina, la esposa y madre sumisa, obediente, abnegada; en una palabra, esclava. No es que Carola, Elisa y Ernestina sean mujeres demasiado modernas para su tiempo, es que hoy mismo, en 2015, siguen pareciéndonoslo.

Nos centraremos ahora en el personaje de Carola, evidente trasunto de la autora, en su relación con los tres hombres que dan título a la novela. El primero de ellos es Arturo. La protagonista le conoce en 1928, fecha que se indica al inicio del capítulo II. Ella es una joven estudiante universitaria, él un hombre experimentado con el que entabla una

compleja relación que se prolongará durante años y pasará por muy diferentes fases. Intentaremos resumir el argumento brevemente.

Arturo es un hombre hecho a sí mismo, una especie de aventurero con amplia experiencia en el terreno sexual. Vive solo en un apartamento al que suele invitar a Carola. Ambos se enamoran; él la admira y ella se siente impresionada por ese hombre mucho mayor que ella. Pero el descubrimiento de sus infidelidades hará que ella le abandone y se traslade a Barcelona. Sorprende el modo explícito en que se habla de cuestiones de carácter sexual, haciendo manifiesto el hecho de que ambos mantienen relaciones íntimas aunque no estén casados:

... “¡Y allí... en aquella misma casa... en aquel mismo lecho él recibe a la otra... cuando aún no se ha extinguido el calor y el aroma de mi cuerpo... Allí, él ama a la otra!”. Lo encontraba monstruoso (1945: 31).

Los años pasan y se pierde cualquier contacto entre ellos, hasta que un día él se presenta en su casa de Barcelona. Carola es por aquel entonces una profesional respetada, él ha pasado unos duros años en los que la penuria económica y la enfermedad le han llevado a trabajar como mozo de almacén y a vivir de nuevo con la mujer con la que la había engañado, una muchacha de clase baja prácticamente analfabeta. Carola aún le ama y retoman su relación. Pero Arturo sufre de una grave enfermedad de estómago, un cáncer. Estando en su lecho de muerte pide que acuda su esposa. Carola descubre de este modo que, de hecho, él estaba casado con aquella joven, lo cual le supone un duro golpe.

El personaje de Arturo está basado en Arturo Núñez, amigo de la autora que aparece tanto en *Una mujer en la guerra de España* como en *Los muertos también hablan*:

Arturo Núñez, aquel señor que encontré en la cárcel de Melilla. Aquel idealista hombre de cultura, perteneciente a gran familia, que resistió cárceles y más cárceles; que sufrió vejaciones, torturas y hambre en el Marruecos con otros intelectuales (2003: 265).

Esta identidad entre el personaje de ficción y el de la vida real no se establece únicamente a través del nombre, sino que existen otros rasgos que la refuerzan. Ambos son hombres de valía que acaban teniendo que realizar duros trabajos físicos para sobrevivir y sufren la misma enfermedad estomacal. Veamos las similitudes en la descripción que O'Neill ofrece de cada uno de ellos en su libro de memorias, por un lado, y en la novela que nos ocupa, por otro:

Un compañero de la pobre pensión donde vivía, consiguió sindicarlo con argucias, como trabajador “manual”. Y me dijo:

- ¡Ya tengo trabajo, voy a dedicarme a... "la arquitectura", desde mañana seré peón de albañil, con nueve pesetas diarias! [...]

Al regreso del andamio se le hacía más palidez; vuelta a apoyar la mano en el estómago.

-¡Como si tuviera un perro agarrado aquí!... ¡Me clava los dientes!..., ¡son aquellas patadas!..., ¡aquí mismo!... (2003: 265-266).

Salí de su casa y me coloqué de mozo de almacén. Tenía que transportar cajones y paquetes enormes a las estaciones. Entonces experimenté los primeros síntomas de mi enfermedad, sí, de esta nueva enfermedad que ahora padezco y que me amarga la vida todo lo que puede. No sé realmente si es el estómago o el hígado, pero me pincha continuamente en el lado izquierdo. Pero no tenía más remedio que trabajar sin descanso porque de lo contrario era hombre perdido (1945: 54).

Ambos hombres, Arturo Núñez y el Arturo de la ficción novelesca, morirán a causa de esa enfermedad. Los textos autobiográficos de O'Neill nos permiten establecer las citadas semejanzas entre ambos personajes; si existen otros hechos de carácter autobiográfico narrados en la novela su atribución resulta imposible a partir de los datos que poseemos.

El segundo hombre en la vida de Carola es Jaime. Su historia aparece fechada en la novela en 1939. Se trata de un alumno que asiste a las clases que imparte la protagonista. Ésta se siente atraída por él, pese a que es mucho más joven que ella, y decide tomar la iniciativa para seducirle. La atracción que experimenta aparece en la novela descrita de modo llamativamente explícito: "Lo miré con cierto detenimiento y sin poder evitar me lo imaginé desnudo, ágil, flexible, fuerte y joven tal un dios mitológico" (1945: 85). No debemos olvidar que la novela está escrita en 1945, por ello el modo directo y sincero en el que la protagonista expresa su deseo y la actitud desenvuelta con la que se apresta a conseguirlo serían para la época directamente escandalosos. Una profesora de treinta y cuatro años que seduce a un joven pupilo no era el tipo de historia que se publicaba por aquel entonces. Pasajes como el que citamos a continuación eran impensables en las novelas orientadas al público femenino:

Y me dispuse a efectuar la conquista con todas mis malas y buenas artes de mujer.

Para llevarla a buen fin, tenía vencido el primer obstáculo. Jaime me admiraba. Admiraba mi talento, mi belleza de mujer "mayor". Tenía por descontados los prolegómenos. -Bueno, esto me figuré yo-.

Inmediatamente me dispuse a la conquista. Me sentí alegre. Me traía alegría al corazón (1945: 86-87).

La estrategia de seducción de Carola dará sus frutos y pronto se convertirán en amantes. Es en esta historia en la que aflora de modo más evidente el componente sensual en las relaciones sentimentales de la protagonista. Jaime aparece descrito como un joven apuesto y muy atractivo; Carola siente por él un amor carnal y apasionado. Las escenas en las que se describen sus encuentros resultan sugestivas e insinuantes. Nos gustaría citar aquí un pasaje relativamente largo que ilustre lo dicho, pues consideramos que de las situaciones que nos plantea O'Neill emanan una libertad creativa y una osadía tales que deben ser tenidas en cuenta para evaluar posteriormente tanto la intencionalidad del texto como la respuesta que los órganos censores dan a la solicitud de su publicación:

Jaime me estrechó entre sus brazos. Después, con un gesto cansado, reclinó su cabeza sobre mis hombros. Parecía aquel dios Adonis, que por su belleza hizo estremecer el corazón de Afrodita. Me pidió un cigarrillo de los que tenía en una caja, en la mesilla inmediata. Se lo di. Se lo encendí con languidez. Comenzó a fumar. Me ofreció que compartiera su propio cigarrillo. Encontré graciosa la ocurrencia. Cada uno dábamos unas chupadas. No hablábamos. La habitación, solo iluminada por una lámpara de pie, de luz azulada, lo envolvía todo de un halo submarino. Parecía que nos hallábamos en una gruta debajo del mar. Esta ocurrencia se la comuniqué. Sonrió a aquella idea...

... "Tú eres una sirena y yo un náufrago... ¡pobre de mí!"...

... ¿Y si fuera yo el náufrago?, -le pregunté irónica.

Se incorporó un poco y me miró con curiosidad

-¿Por qué dices eso?...

-¡Es una idea sin importancia!...

Mi Adonis tornó a su lánguida postura. Yo acariciaba su cabello rizado. Él besaba mi mano. Continuábamos fumando. Apenas hablábamos (1945: 104-105).

Lo que para Carola comienza como simple atracción física se va convirtiendo en algo más. Aunque ella no conciba la relación como algo serio, poco a poco se siente más unida a él. Sin embargo, sin ella esperarlo, él le anuncia que va a contraer matrimonio con una chica de su edad a la que ha conocido durante las vacaciones. Para Carola supone una desilusión pues esperaba "un porvenir largo y simpático en aquellas relaciones nuestras tan especiales. Nunca se me había ocurrido pensar que él fuera mi marido" (1945: 90-91). Jaime le da la noticia como si ésta en nada pudiese afectarle, como si hablase con una simple amiga; ella la recibe adoptando ese mismo papel, aunque se sienta herida y abandonada.

El personaje de Jaime es el menos vinculado a hechos de carácter autobiográfico. Si bien se perciben en él, en el modo en que aparece descrito, ciertos rasgos tanto físicos

como de carácter que nos recuerdan al joven Virgilio Leret. Los hechos narrados nada tienen que ver con las vivencias de la autora junto a su marido, pero consideramos que éste subyace de un modo sutil en la construcción del personaje.

El tercero de los hombres que jalonan la vida sentimental de Carola es Mariano. La relación con él se sitúa temporalmente cinco años después de la ruptura con Jaime. El ascendente autobiográfico del personaje resulta claramente reconocible para cualquier lector del libro de memorias *Los muertos también hablan*; se trata de Mario Arnold. Ambos están en la cárcel, Mario preso político en una cárcel de Madrid y Mariano prisionero de guerra de los alemanes en Francia; ambos se ponen en contacto, con Carlota uno y Carola el otro, por vía postal estableciéndose entre ellos una relación epistolar; ambos piden ayuda a la amiga para recobrar la libertad; ambas, Carlota y Carola, se la dan. La identidad entre Mario Arnold y Mariano es tan evidente que en diversas ocasiones podemos encontrar el nombre de Mario en lugar del de Mariano en el texto mecanografiado, sin duda lapsus de la autora que confunde fuente y recreación artística.

Los rasgos reconocibles a través del texto autobiográfico de la autora son suficientes para establecer la identificación entre los personajes; sin embargo, existen otros episodios descritos en la novela que, si bien no aparecen en las memorias, hemos podido reconocer como referenciales gracias a la ayuda de Carlota Leret O'Neill. Mario Arnold era periodista y un hombre culto y refinado, pero sus orígenes eran muy humildes. Sin padre, con una madre alcohólica que apenas se preocupó de su educación obligándole a trabajar desde muy niño, su tenacidad le haría ascender socialmente desde las capas más bajas de la sociedad hasta los círculos de la burguesía. En la novela Mariano lo consigue como pintor; Mario Arnold, en la vida real, como periodista. Como hemos dicho, esta información nos la ha proporcionado la hija de la autora que nos ha certificado asimismo la veracidad de un episodio concreto narrado en *Tres hombres y una mujer*. Al relatar la infancia de Mariano, la narradora nos refiere un sórdido recuerdo. Eran tan miserables las condiciones en las que éste vivía con su madre y una hermana que apenas gateaba, que un día la niña fue atacada por las ratas que compartían con ellos una inmundicia chabola, repitiéndose la agresión días después:

Hasta que otra noche los gritos de la niña volvieron a ser agudos. La rata, atraída por la carne fresca que tenía propicia, tornó a cebarse en ella, y le devoró la otra oreja y parte de la nariz. La madre entre tanto murmuraba en su modorra perturbada por los gritos, "no callarás, perra" (1945: 122).

En resumen, la identificación entre el personaje de la novela y Mario Arnold resulta inequívoca y se sustenta no solo en la evidente similitud entre la relación descrita en la ficción y aquella que se nos narra como autobiográfica en las memorias, sino que hemos

podido constatar que también los episodios en lo que se describe el pasado de Mariano en *Tres hombres y una mujer* están referidos a hechos reales. Todo ello nos lleva a suponer que otros episodios relatados en la novela sean asimismo autobiográficos. Carola ayuda en todo lo que puede a su amigo encarcelado; aunque éste no le atrae demasiado, él se muestra tan agradecido y le expresa de modo tan apasionado su amor que ella, sola y desencantada por sus experiencias amorosas previas, fantasea con la idea de comenzar una relación con él y quizás encontrar en este hombre a un compañero. Sin embargo, a su salida de la cárcel él le escribirá para contarle que se ha casado con su antigua novia, una mujer que no le había ofrecido apoyo alguno mientras estuvo en prisión. No sabemos si esto se corresponde con la realidad, pero tenemos motivos para aventurar que sí.

Cuando O'Neill escribe su libro de memorias *Los muertos también hablan* en 1971, su relación con Mario Arnold pertenecía ya al pasado y su papel en su vida había cambiado sustancialmente, pues a él debía su salida de la España franquista y posterior establecimiento en Venezuela, para lo cual su ayuda había resultado determinante. No existe en las memorias el más mínimo reproche o rasgo negativo en lo referente a Arnold. Sin embargo, en la novela que nos ocupa sí aflora cierta crítica a la postura ideológica de Mariano que resulta identificable como referida asimismo a Mario Arnold. Se dice en las memorias acerca de este último:

Su profesión: periodista y poeta [...] Era conocido en el ambiente con el seudónimo de Mario Arnold, durante parte de la monarquía y la República, jamás se había metido en política ni le importaba. Su proyección: reportajes periodísticos, poesías, cuentos. ¡Tuvo mala suerte! Durante la guerra conoció al director de El Heraldo, de Madrid, quien lo invitó a hacer crónicas de la guerra, ateniéndose a los datos que le daba el Estado Mayor –como todos los comentaristas de todas partes-. Aceptó “inocentemente”, porque pensó que ganaba la República, ¡y qué chasco! De todos modos rebosaba optimismo y, me decía, que aún no lo habían juzgado, y estaba “seguro” de que sobreeserían su causa, de acuerdo con las palabras que Franco pronunció al entrar en Madrid triunfante: “No han de temer quienes no tengan manchadas las manos de sangre...”. ¡Y él las tenía impolutas, virginales!... ¡Si no sabía más que escribir! (2003: 273).

No existe en el relato autobiográfico, tal como ya hemos dicho, crítica alguna a Mario Arnold; sin embargo, en la novela encontramos que la misma actitud apolítica mostrada por Mariano sí suscita recelo en la protagonista. Un recelo que probablemente sintiese Carlota O'Neill por su amigo en aquella época, pero que quiso obviar cuando muchos años después le recuerda en sus memorias, pues para entonces él se había convertido ya en el amigo que le había abierto las puertas a una nueva vida. Reproducimos a continuación

un diálogo que a tenor de lo dicho podemos considerar como autobiográfico y, en gran medida, más veraz y sincero que lo dicho en las memorias:

-Yo no me he metido en nada, -me decía,- todo ha sido un malentendido. Un malentendido. Solo necesito que una persona bien relacionada y situada me avale... ¿Querrás hacerlo, Carola?

No supe ni quise negarme, aunque realmente no acababa de satisfacer la poca actitud patriótica de Mariano. Sin embargo, pensé que él se hacía el "niño bueno" para despistar, argucia comprensible (1945: 122).

El Mariano de *Tres hombres y una mujer* es un retratista al que gusta codearse con las capas altas de la sociedad; un tanto afectado y poco comprometido ideológicamente, se nos describe con ciertos tintes levemente negativos que aparecen atenuados por la terrible historia de su infancia. Comentando con Carlota Leret este retrato del personaje, lo ha reconocido como trasunto de Mario Arnold en todos sus matices, certificando, como ya hemos dicho, la veracidad de todo lo narrado. A Carlota O'Neill debió impresionarle la historia personal de su amigo, pues no solo le servirá para crear al Mariano de la novela que nos ocupa, sino que nos resulta asimismo reconocible como referente del protagonista de la pieza teatral *Dentro de una hora... ¿Será mañana!* incluida en *Cinco maneras de morir* (1982: 85-149).

A estos tres personajes masculinos nos gustaría añadir otro que, pese a ser secundario en el relato, presenta ciertas características que consideramos dignas de ser mencionadas. Se trata de un hombre con el que establece una relación sentimental el personaje de Elisa y que encarna los atributos del hombre machista y misógino abiertamente propugnado por el franquismo:

Un hombre sin ensoñaciones sentimentaloides, sin morbosidades complicadas. Un hombre que cuando supo que yo era pintora, me puso verde. Casi me insultó... A mí esto me hizo mucha gracia. Otra se habría indignado con él, pero yo me reía de oírle desbarrar. Dijo poco más o menos, "que las mujeres que se dedican a trabajar fuera de las labores de su casa, que salen a codearse con los hombre, son... cualquier cosa". Y me advirtió extemporáneamente "que él no era un intelectual o un artista sinvergüenza de los que yo trataba y que, como hombre de bien, llamaba al pan, pan. Y al vino, vino"... (1945: 19).

A él se refieren en la novela tanto Carola como Elisa con el apelativo de *el Orangután*; lo que nos da una idea de la consideración que les merece. El retrato que de él se hace es en todo momento negativo. Se trata de un hombre violento, agresivo e irracional,

que desprecia abiertamente a Elisa por ser artista y la tortura con sus celos, llevando la relación a un punto insostenible. El maltrato psicológico al que la somete provocará la ruptura. Lo interesante del personaje es la abierta crítica de la autora a un modelo masculino extendido y aceptado casi como ideal en la época en que se escribe la novela. La postura desde la cual se le juzga es despectiva y demuestra un abierto rechazo a los valores que representa.

A través del análisis de los diferentes personajes que pueblan la obra *Tres hombres y una mujer* hemos podido entrever el discurso ideológico subyacente y que desafía de manera patente los principios básicos propugnados por la moral fascista imperante en la España de los años cuarenta. El modelo de mujer propuesto en la novela a través de los personajes femeninos creados por O'Neill, y en especial su protagonista Carola, se opone frontalmente al diseñado por la dictadura. El modo en que se conducen las mujeres en este relato resultaba sencillamente impensable en aquella España dominada por el nacionalcatolicismo en la que cualquier asunto relacionado con el sexo estaba estrictamente censurado. De ahí que no pueda dejar de llamarnos la atención la libertad con la que la autora aborda el tema y la manera completamente natural en la que sus personajes tratan esta cuestión. Ya hemos aportado pruebas de ello, pero nos gustaría añadir apenas un par de fragmentos que muestren lo dicho. El primero es una reflexión de Carola:

Tenía la absurda ocurrencia de que al acto sexual había que llegar primeramente por la compenetración del espíritu. No entendía, como mi amiga Elisa por ejemplo, el trato amoroso sin poner en él un poco de ilusión. Creía en el amor. Y buscaba el amor en los hombres, aunque ellos solo me ofrecían su materia (1945: 85).

El segundo un diálogo de la protagonista con su amiga Elisa a propósito de la atracción que la primera siente por su alumno Jaime:

-Pero si el chico te gusta, aprovecha la ocasión. Tómalo ni más ni menos como ellos nos toman a nosotras. Por pasar el rato...

-Es que tendré que poner un poco de ilusión...

-Que sea la menos posible (1945: 97).

Hemos mencionado en más de una ocasión en nuestro estudio las limitaciones a las que estaban sometidas las mujeres durante el franquismo, no quisiéramos aquí redundar en lo dicho, tan solo indicar lo revolucionario tanto de los asuntos abordados por O'Neill en la novela así como el tono desenfadado con que lo hace. Las mujeres que pueblan *Tres hombres y una mujer* viven y hablan abiertamente de su sexualidad; aunque sin entrar en

detalles, resulta patente que el sexo forma parte de las diferentes relaciones que estas mujeres entablan con sus parejas sin que exista entre ellos el vínculo del matrimonio. Tal actitud frente a una cuestión tan censurada en la época no puede por menos que sorprendernos. Al leer el texto nos asalta la duda de si realmente Carlota O'Neill y la editorial que la avala pudieron realmente albergar la esperanza de que llegara a ver la luz. Existen tantos puntos de confrontación con los preceptos de la censura de la época que en nada nos extraña que ésta suspendiese su publicación, pues:

cuando el discurso de autora se aleja de la novela rosa y se acerca al realismo, a la expresión de experiencias personales de carácter fictivo pero vinculadas a su realidad social y cultural, los censores no solo les aplican las mismas restricciones que a los varones, sino que en los informes se refleja un mayor castigo cuando juzgan las opiniones morales que ellas vierten, cuando describen con la crudeza necesaria una situación, cuando se refieren a la situación confinada y silenciada de la mujer, cuando utilizan un lenguaje ajustado, que pronto tachan de poco conveniente (Montejo Gurruchaga, 2006: 118).

Todo ello nos lleva a cuestionarnos la verdadera intencionalidad del texto y las motivaciones que llevaron a su autora a escribirlo. Carlota O'Neill llevaba apenas cinco años en libertad tras su condena, escribía por aquel entonces bajo el pseudónimo de Laura de Noves tan solo como un medio de ganarse la vida, tal como se explica en sus memorias; en este contexto la novela *Tres hombres y una mujer* parece no tener razón de ser, pues se trata de un texto crítico y provocador que contraviene todas las directrices referentes a la edición de textos de la época y muy especialmente a los orientados a un público femenino. Creemos que lo comentado hasta el momento nos da una idea clara de los motivos que impidieron su publicación, pero quedaría por dilucidar qué movió a su autora a escribirla. En este sentido, no podemos ir más allá de la mera especulación, pues no contamos con material documental al respecto. Pese a todo nos gustaría proponer una teoría basada en nuestro conocimiento de la postura vital, artística e ideológica de O'Neill a lo largo de toda su carrera literaria.

Lo que primero salta a la vista en la lectura de *Tres hombres y una mujer* es que la autora aborda en este texto cuestiones de carácter personal que apenas tenían cabida en el resto de novelas escritas bajo el pseudónimo de Laura de Noves. Como hemos podido comprobar en nuestro análisis, el componente autobiográfico juega un importantísimo papel en la novela; lo cual revela que O'Neill sentía la necesidad creativa de consignar por escrito ciertas experiencias de su vida. Este *impulso autobiográfico* estará presente a lo largo de toda su producción, tal como se puede comprobar en el trabajo *Rasgos autobiográficos de la escritura de Carlota O'Neill* (Murias, 2013). Como escritora, Carlota

O'Neill recurre de manera constante a experiencias de su propia vida en la creación de personajes de ficción. Durante su etapa como Laura de Noves, tal impulso aparece atenuado por el contexto en el que escribe así como por las exigencias editoriales imperantes en ese momento; pese a todo hemos podido constatar que también en esta clase de textos el componente autobiográfico juega un importante papel (Murias, 2013: 386-534). El corsé que le impone su situación debía ser demasiado estrecho para O'Neill, lo cual queda evidenciado en esta novela. Escritora de vocación, debió ser muy duro para ella escribir simples folletines que ahogaban su talento creativo. *Tres hombres y una mujer* no es más que un intento por trascender el papel le habían asignado las circunstancias para imponer un punto de vista más personal a sus textos. Quizás albergase la esperanza de que la censura pasase por alto sus transgresiones o puede ser también que escribiese esta obra por el simple placer de hacerlo, por una necesidad de hacerlo. Sea como fuere, demuestra una valentía rayana en la temeridad, pues no debemos olvidar que por aquel entonces se encontraba en libertad condicional y que la custodia de sus hijas dependía en buena medida de la honorabilidad de su labor profesional.

En última instancia lo que se propone en esta novela es una visión alternativa de España. Pese a que la acción se desarrolla en la misma época en la que tuvo lugar la guerra civil, pues la novela abarca el periodo comprendido entre 1928 y 1964, no existe en el texto mención alguna al conflicto bélico ni a la posterior dictadura; aunque sí se hace referencia a la Segunda Guerra Mundial ("Era el año de 1940, cuando la humanidad se debatía en aquella guerra, que todavía hoy, veinte años después de terminada, tiene al mundo sumido en la desolación" (1945: 119)). La novela nos plantea una España sin guerra, la España que pudo ser y no fue; un país donde las mujeres son libres de hacer y decir lo que quieran, un país que se rige por los ideales republicanos anteriores a 1936. Toda la propuesta aparece disfrazada de simple novela romántica, pero más allá de los conflictos sentimentales que se esbozan en la obra subyace un contexto social tan alejado de la realidad franquista que no podemos dejar de considerarlo como un desafío a la moral impuesta. No podemos saber si O'Neill preveía o no la prohibición de publicar la novela, aunque resulta más que plausible que lo intuyera. En todo caso, eso no le impidió escribirla, intentar exponer su punto de vista acerca de cómo podrían haber sido las cosas, qué tipo de mujer podría haber evolucionado en España si el fascismo no lo hubiese impedido. Lo que las páginas de su novela nos dejan entrever es a una mujer comprometida con sus ideales, con toda la energía de sus convicciones intacta pese a la cárcel, la represión y la dictadura. Su compromiso está una vez más con el feminismo, pues no se doblega ante ese modelo de mujer sumisa y esclava que propugna el nuevo régimen, sino que siente la necesidad de contraponer otra visión de las cosas, por más que la realidad del contexto social le sea tan poco propicia.

Tres hombres y una mujer tiene una calidad literaria muy superior a la de las demás novelas escritas y publicadas bajo el pseudónimo de Laura de Noves. En ella vertió O'Neill parte de su personalidad, de sus vivencias, en un intento por trasgredir los límites que se le imponían como escritora. La obra no llegaría a publicarse y es probable que ella contase con eso, pero pese a todo la escribió y consiguió que su editorial la presentase a los órganos de la censura para su evaluación. Alguien la leyó, alguien suspendió su publicación, alguien supo que en los terribles años de posguerra aún había mujeres que soñaban con una España diferente. Es evidente que O'Neill corrió ciertos riesgos al escribir esta obra y dedicó un tiempo valioso a hacerlo; consideramos que lo hizo movida por la necesidad tanto ideológica como creativa de hacerlo. La palabra escrita pervive en el tiempo y tal vez la autora esperase que en algún momento su novela viera la luz en otras circunstancias más propicias para ello. Ese momento aún no ha llegado, pero su texto existe y nos da una prueba valiosa del compromiso de O'Neill para con su vocación y sus ideas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERCA, M. (1999). "En las fronteras de la autobiografía". En *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, M. Ledesma Pedraz (ed.), 53-75. Jaén: Universidad de Jaén.
- FALCÓN, L. (1989). *Los hijos de los vencidos*. Madrid: Vindicación Feminista.
- GOMÁ Y TOMÁ, I. (1938). *A las señoras y señoritas: las modas y el lujo ante la ley cristiana, la sociedad y el arte*. Toledo: Editorial Católica Toledana.
- MARTÍN GAITE, C. (2007). *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- MONTEJO GURRUCHAGA, L. (2006). "La censura de género en la narrativa de autora durante las dos primeras décadas del Franquismo". *Voz y Letra* vol.17, n.2, 107-123.
- MURIAS, R. (2013). *Rasgos autobiográficos en la escritura de Carlota O'Neill*. En <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/RosanaMuria.pdf>.
- ____ (2015). "La imagen de la mujer española a través de la novela rosa de posguerra". En *Actas del I Coloquio Hispano-Ruso sobre Mujer y Literatura*, Rosana Murias (ed.), 27-40. San Petersburgo: Universidad Herzen.
- NOVES, L. (1945). *Tres hombres y una mujer*. Inédita.
- ____ (1947). *Chiquita se casa*. Barcelona: Ameller.
- NÚÑEZ PUENTE, S. (2007). "Novela rosa y cultura popular: Carmen Icaza y Concha Linares Becerra". *Sincronía*, n.47
- En <http://sincronia.cucsh.udg.mx/nunezspring07.htm>
- O'NEILL, C. (1964). *Una mexicana en la guerra de España*. México: Populibros-La Prensa.
- ____ (1971). *Los muertos también hablan*. México: Populibros- La Prensa.
- ____ (1982). *Cinco maneras de morir*. México: Costa-Amic.

- ____ (2003). *Una mujer en la guerra de España*. Madrid: Oberón.
- OSBORNE, R. (2012). "Los castigos a las mujeres. (De la educación roja-degenerada al castigo maternal: el caso de Carlota O'Neill)". En *Mujeres bajo sospecha: memoria y sexualidad (1930-1980)*, Raquel Osborne, 123-141. Madrid: Fundamentos.
- ROMERA CASTILLO, J. (2006). *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (Siglo XX)*. Madrid: Visor Libros.

Recibido el 16 de mayo de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

INTRODUCCIÓN AL CINE DE FICCIÓN SOBRE LA GUERRA CIVIL COMO GÉNERO CINEMATOGRAFICO. TERROR, HISTORIA Y MELODRAMA

INTRODUCTION TO THE SPANISH CIVIL WAR FILMS AS FILM GENRE. HORROR, HISTORY, AND MELODRAMA

Jorge NIETO FERRANDO

Universitat de Lleida

nietojordi@gmail.com

Resumen: Desde la Transición democrática existe una producción regular de películas sobre la Guerra Civil y sus consecuencias. El presente artículo pretende aproximarse a la condición genérica de estas películas. Se parte del análisis de un amplio corpus cuyo tema son ambos acontecimientos para filtrar aquellas películas en las que puede apreciarse una estructura narrativa recurrente y unos contenidos redundantes. Para ello el artículo aborda las particularidades de otros géneros, como el fantástico, el histórico, el melodrama o la tragedia, que pueden rastrearse en el género “guerra civil”.

Abstract: In Spain, since the Democratic Transition, there has been a regular production of movies about the Spanish Civil War and its consequences, and this article intends to approach the generic nature of these movies. As a basis we take the analysis of an important corpus of films that deal with both the Civil War and the transition to democracy in order to omit those movies where there is a recurring narrative structure and redundant content. To do so, the article addresses the particularities of other genres, such as fantasy, melodrama and tragedies that can be traced back to the ‘civil war’ genre.

Palabras clave: Guerra Civil. Géneros cinematográficos. Cine fantástico. Cine histórico. Melodrama.

Key Words: Spanish Civil War. Film Genres. Fantasy Films. Historical Films. Melodrama.

1. INTRODUCCIÓN

A grandes rasgos, una parte de las películas de ficción que abordan la Guerra Civil y la posguerra entre 1975 y 2013 ha llegado a configurar una estructura formal recurrente y a plantear unos contenidos redundantes que ofrecen a los cineastas un patrón sobre el que realizar su trabajo y, al mismo tiempo, en el ámbito de la recepción, una serie de expectativas en los espectadores que deben ser satisfechas con su visionado. Ambos aspectos son claves para entender que nos encontramos frente a un género.

El presente artículo se propone exponer algunas particularidades de dicho género. Para ello ha sido analizado un amplio corpus de películas cuya temática está relacionada con la Guerra Civil o la posguerra entre las fechas mencionadas¹, del que pueden extraerse aquellas que configuran el “género guerra civil”², tal como será definido en las próximas páginas³. Se parte de la consideración de que el origen de los géneros suelen

1 *Pim, pam, pum, fuego* (Pedro Olea, 1975), *Retrato de familia* (Antonio Giménez-Rico, 1976), *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976), *Los días del pasado* (Mario Camus, 1977), *La guerra de papá* (Antonio Mercero, 1977), *Tengamos la guerra en paz* (Eugenio Martín, 1977), *Soldados* (Alfonso Ungría, 1978), *Companys, procés a Catalunya* (Josep Maria Forn, 1978), *El corazón del bosque* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1979), *La plaça del diamant* (Francesc Betriu, 1982), *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984), *Memorias del general Escobar* (José Luis Madrid, 1984), *Réquiem por un campesino español* (Francesc Betriu, 1985), *La vaquilla* (Luis García Berlanga, 1985), *Dragon Rapide* (Jaime Camino, 1986), *Espérame en el cielo* (Antonio Mercero, 1987), *Biba la banda* (Ricardo Palacios, 1987), *Luna de lobos* (Julio Sánchez Valdés, 1987), *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri, 1989), *Si te dicen que caí* (Vicente Aranda, 1989), *¡Ay Carmela!* (Carlos Saura, 1990), *El largo invierno* (Jaime Camino, 1991), *Huidos* (Félix Sancho Gracia, 1992), *Madregilda* (Francisco Regueiro, 1993), *Tierra y libertad* (Ken Loach, 1995), *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), *Tu nombre envenena mis sueños* (Pilar Miró, 1996), *En brazos de la mujer madura* (Manuel Lombardero, 1997), *La hora de los valientes* (Antonio Mercero, 1998), *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999), *You're the one* (José Luis Garci, 2000), *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001), *El embrujo de Shanghai* (Fernando Trueba, 2002), *Silencio roto* (Montxo Armendáriz, 2002), *Una pasión singular* (Antonio Gonzalo, 2002), *El viaje de Carol* (Imanol Uribe, 2002), *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003), *El lápiz del carpintero* (Antón Reixa, 2003), *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006), *Las trece rosas* (Emilio Martínez Lázaro, 2007), *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008), *La mujer del anarquista* (Marie Noëlle y Peter Sehr, 2008), *La buena nueva* (Helena Taberna, 2008), *Caracremada* (Lluís Galter, 2010), *Pájaros de papel* (Emilio Aragón, 2010), *Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010), *La voz dormida* (Benito Zambrano, 2011), *Encontrarás dragones* (Roland Joffé, 2011), *El bosc* (Òscar Aibar, 2012), *La mula* (Michael Radford, 2012) y *Un Dios prohibido* (Pablo Moreno Hernández, 2013).

2 A la espera de que otros investigadores puedan encontrar una denominación más adecuada, se renuncia aquí explícitamente al término “guerracivilista” para referirse al género —género guerracivilista—, empleado por algunos críticos al abordar la literatura que ha tratado el mismo tema pero también en el debate político sobre la memoria histórica en los últimos tiempos.

3 *Pim, pam, pum, fuego*, *Retrato de familia*, *Las largas vacaciones del 36*, *Los días del pasado*, *Soldados*, *El corazón del bosque*, *La plaça del diamant*, *Las bicicletas son para el verano*, *Réquiem por un campesino español*, *Luna de lobos*, *Si te dicen que caí*, *¡Ay Carmela!*, *El largo invierno*, *En brazos de la mujer madura*, *La hora de los valientes*, *La lengua de las mariposas*, *You're the one*, *El embrujo de Shanghai*, *El espinazo del diablo*, *Silencio*

ser otros géneros, ya sea porque sus particularidades dominan sobre las que después acabarán por configurar un género propio o porque un grupo de películas sin una adscripción genérica clara en principio, en nuestro caso definido por el tratamiento de unos acontecimientos específicos, recurre a las estrategias de géneros consolidados con el mismo resultado. Es por ello por lo que este trabajo aborda las influencias del cine fantástico, histórico y melodramático que pueden encontrarse en las películas sobre la Guerra civil y la posguerra. Pero el enfoque deductivo —desde la caracterización de los géneros a las películas concretas— apenas podría sostenerse sin un movimiento inverso de carácter inductivo que permita extraer los rasgos genéricos del análisis de las películas, más todavía teniendo en cuenta que hablamos de un “género nuevo”.

Este doble planteamiento es habitual en el análisis de los géneros, marco en el que debe inscribirse este artículo. No interesa aquí, por tanto, dilucidar el mayor o menor rigor que guardan los hechos que narran las películas con el pasado, cada vez más diluido; tampoco interesa la capacidad de las películas para documentar determinadas concepciones sobre ese pasado en su momento de producción, aunque es indudable que la *generización* de películas que han abordado unos hechos tan relevantes como la Guerra Civil y la posguerra tiene unas implicaciones directas en la recepción de dicho pasado: el objetivo de este artículo es abordar la tendencia a la *codificación genérica* de una serie de películas que abordan un mismo tema.

Los géneros cinematográficos son clases de películas que configuran corpus más o menos consensuados por críticos, historiadores y analistas, y estas clases se definen por cierta recurrencia en los contenidos —sus temas y el tratamiento que reciben— y en la estructura formal⁴. Ello confiere a muchas películas de género cierto carácter repetitivo y predecible, con personajes redundantes y conflictos resueltos de manera similar, aunque varíen los detalles, donde lo importante ya no es el desenlace de la historia sino la reafirmación de lo conocido. Debido a este carácter repetitivo, el género afecta al proceso productivo de las películas y a su recepción. El género es un esquema previo útil para los directores y productores ya que constituye un patrón a seguir que afecta a la narración y a su puesta en forma. Desde el punto de vista de la recepción, ayuda al

roto, El viaje de Carol, El lápiz del carpintero, El laberinto del fauno, Las trece rosas, Los girasoles ciegos, La mujer del anarquista, La buena nueva, Caracremada, Pájaros de papel, Pa negre, La voz dormida, El bosc o Un Dios prohibido. La lista es provisional.

- 4 Rick Altman (2000) insiste en la necesidad de contemplar en el análisis de los géneros lo que denomina el “enfoque semántico” y el “enfoque sintáctico”: “El enfoque semántico [...] se centra en los bloques constructivos del género, mientras que la perspectiva sintáctica privilegia las estructuras en que estos se disponen” (296). Para el autor, “los géneros surgen fundamentalmente de dos maneras distintas: como una serie relativamente estable de premisas semánticas que evoluciona a través de la experimentación sintáctica hasta constituirse en una sintaxis coherente y duradera, o bien mediante la adopción, por parte de una sintaxis existente, de un nuevo conjunto de elementos semánticos” (299).

espectador a *identificar* la película que disfrutará y le propone un contrato sobre la base de unas expectativas que deberán ser cumplidas.

Esta polivalencia del género —afecta a la producción, a los textos y a su recepción— ayuda poco a su definición. Tampoco lo hace el hecho de que los géneros no tengan fronteras precisas, sean inestables y se caractericen por la impureza e incluso el mestizaje, por someterse a los vaivenes de la historia, al cambio, a pesar de que en ocasiones hayan intentado definirse como transhistóricos. En muchas ocasiones, además, el género ha sido considerado un corsé para la innovación, una fórmula repetida hasta que deja de estar acompañada por el éxito. Todo esto ha conducido a algunos críticos, analistas e historiadores a rechazar la noción de “género” en defensa de otras categorías clasificatorias, como la de autor —bastante más precisa, una vez decidido que cineasta es un autor, dado que responde a un parámetro biográfico—, o de la singularidad de la película, en principio antítesis de la película genérica, pues esta singularidad es justamente aquello que puede conferirle valor por contraste con el repertorio cinematográfico. Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que grandes autores han hecho incursiones en el cine de género —incluso que grandes practicantes del género han acabado convertidos por la crítica en estimados autores—, que buena parte del cine *mainstream* puede ubicarse en uno u otro género y que, además, hay un cine genérico redundante y poco creativo dirigido a un público reducido y fiel, auténticos guetos de consumo genérico. Resulta inapropiado reducir el género en exclusiva a este último.

El hecho de que las películas sobre la guerra o la posguerra puedan inscribirse en un género propio tiene importantes consecuencias. La primera es en el nivel fílmico e incide sobre todo en su economía narrativa. Dado que estas películas se dotan de elementos y estructuras de género, el trasunto desde los materiales del relato a la construcción de la historia y la diégesis que la arropa, realizado por el espectador, resulta mucho más ágil. No es necesario, por ejemplo, que el relato exponga con detalle determinadas situaciones y conflictos, ciertos personajes y el papel que juegan en la historia, dada la experiencia espectral previa en el visionado de películas de contenidos y estructuras similares. La segunda consecuencia es que estas películas comienzan a tenerse a sí mismas por referente, más incluso que los hechos, mediados por otros discursos sobre el pasado, que reconstruyen o en los que ambientan sus historias. Ello supone que un espectador que visiona una película sobre la Guerra Civil *acabará sabiendo más* sobre las películas que abordan el conflicto que sobre la propia guerra. Ello invalida, al menos en parte, la capacidad didáctica respecto al pasado que pueda atribuirse a este cine, cualquier intento de *ilustrar* sobre las atrocidades de la Guerra Civil y sus consecuencias en la posguerra a espectadores pertenecientes a generaciones ya alejadas del conflicto.

Puede afirmarse que, llegado a cierto punto, una película del género guerra civil evocará tanto el conflicto como un western evoca la historia de Estados Unidos en el siglo XIX⁵.

Esta cuestión no es menor. Al cine sobre la guerra y sus consecuencias, en especial el apoyado por las instituciones políticas, siempre se le ha atribuido una finalidad didáctica, cuya función última ha sido la búsqueda de consenso respecto a la interpretación del pasado. Bajo el franquismo, este cine contribuyó junto a otros discursos a la construcción de la legitimidad de origen y, más tarde, a la legitimidad sustentada en el ejercicio político y económico de la dictadura, ambas determinantes para la cohesión social (*vid.* Aguilar, 1996). Sobre la base de un cine *disidente* obligado al posibilismo metafórico y alegórico, que propuso lecturas alternativas a las oficiales del pasado ya en los años cincuenta y sesenta, desde la Transición democrática casi todas las películas que abordan el conflicto rompen abiertamente con las concepciones impuestas por el franquismo acerca del mismo, pero mantienen como función contribuir al consenso sobre el pasado. Evidentemente, no es lo mismo ofrecer lecturas de un pasado tan traumático que enraícen una dictadura o una democracia. El nuevo vínculo entre la concepción oficial de la guerra y las películas que la abordan puede apreciarse en los numerosos apoyos institucionales que reciben. Un ejemplo de ello son los premios Goya. En buena parte de sus ediciones aparecen galardonadas en diferentes categorías películas sobre el conflicto o sus consecuencias, incluso tres de las pertenecientes al género aparecen entre las veinte más premiadas: *¡Ay Carmela!*, *El laberinto del fauno* y *Pa negro*.

2. EL TERROR Y SUS PERSONAJES

Puede afirmarse que es en la Transición democrática cuando una parte del cine sobre la Guerra Civil y la posguerra comienza a adquirir características genéricas propias, aunque es posible rastrear en las películas de la etapa anterior recursos y estrategias de otros géneros como la película de aventuras, el western, el cine bélico, el cine negro y, obviamente, el melodrama (*vid.* Gubern, 1986; Crusells, 2003; Sánchez-Biosca, 2006). Si bien estas películas contienen temas —sobre la guerra y sus consecuencias— y personajes recurrentes —quizá uno de los más importantes también es el vencido—, su entramado difiere de unas a otras, o a lo sumo es compartido por unos pocos títulos. Pero no puede menospreciarse su importancia en la configuración del nuevo género, pues, como se ha comentado, el origen de los géneros pueden ser otros géneros. Tampoco es irrelevante —ni incompatible con lo anterior— la importancia de algunas películas

5 Tal como afirma Altman, "las películas de género utilizan continuamente referencias intertextuales. El western respeta y evoca la historia del western mucho más que la propia historia del Oeste. [...] Para entender las nuevas películas es necesario conocer las obras anteriores que contienen en su interior" (2000: 49).

singulares. Tal como afirma Todorov al aproximarse a la conexión entre la norma y su trasgresión, cuestión relevante para entender la relación entre obras situadas en el ámbito genérico y aquellas que lo exceden —también la evolución de los géneros—, “apenas admitida en su estatuto excepcional, la obra se convierte, a su vez, gracias al éxito [...] y a la atención de los críticos, en una regla” (Todorov, 1988: 34).

En el ámbito que nos ocupa este papel lo ejerce magistralmente *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), cuya singularidad excede con mucho cualquier acotación genérica. Ello no quita que su influencia haya sido determinante en películas sobre la guerra y la posguerra con posterioridad al menos en tres aspectos: la relevancia de los personajes infantiles, protagonistas de las historias en torno a los cuales se articula en muchas ocasiones el “punto de vista” y la identificación (secundaria) del espectador —más adelante abordaremos este punto—, el uso del silencio en la puesta en escena y el relato y la irrupción de lo fantástico y lo terrorífico en historias en principio abocadas a un tratamiento realista.

El silencio permite retratar unos lugares y unos tiempos inhóspitos, donde la desconfianza y el frío presiden la diégesis en *El espíritu de la colmena*. La escasez de diálogos y una gestualidad comedida caracterizan a unos personajes ensimismados y vencidos. Los silencios en el relato se concretan en un particular uso de las elipsis, más allá de la lógica narrativa sustentada en la causalidad, lo que permite construir la historia a partir de nudos de acción —incluso escenas— yuxtapuestos, donde cada uno muestra un amplio grado de autonomía espacial y temporal respecto al resto, hasta tal punto que podrían parecer intercambiables en el orden del relato. El silencio permite también la articulación de la historia a través de unas imágenes de talante descriptivo. Estas particularidades de la película de Erice (*vid.* Zunzunegui, 42-70) son exasperadas en *Caracremada*, donde la abstracción llega a tal punto que, además, la historia debe deducirse a partir de planos detalle y primerísimos primeros planos, y pueden apreciarse, aunque con menor radicalidad narrativa, en películas como *Los días del pasado*, *El corazón del bosque* o *You're the One*. Ahora bien, al menos en lo referente a la caracterización de los personajes, el silencio también define a los vencedores en películas recientes —piénsese en las carceleras de *Las trece rosas* o *La voz dormida*—, particularidad que contrasta con la locuacidad y camaradería de los vencidos, en especial si pertenecen a las clases populares. Esta característica se encuentra ya en *Pim, pam, pum, fuego*, otro título clave en el origen del género.

Pero detengámonos en el componente sobrenatural de *El espíritu de la colmena*. Como es conocido, la película de Erice funde una historia realista con otra fantástica. La película comienza con un “Érase una vez” y la llegada de un cine itinerante, lo que supone la irrupción en el mundo de las niñas del monstruo. Su nuevo juego consiste en convocarlo. Ana lo encuentra en el fugitivo refugiado en la casa abandonada y, una

vez sea ella la que huya, en su propia fantasía. Este segundo monstruo es Frankenstein tal como lo encarnó Boris Karloff en la película homónima de James Whale, sin duda uno de los grandes personajes e iconos del cine de terror. La yuxtaposición entre dos historias, una realista circunscrita a la posguerra y otra sobrenatural, es compartida por *El laberinto del fauno* y *El espinazo del diablo*⁶. Mientras en la primera Ofelia deambula entre un mundo de faunos, hadas, sapos gigantes y otros seres extraños y la cruda posguerra, en la segunda Carlos vive los últimos momentos de una retaguardia republicana acosada por los nacionales entre fantasmas.

Las tres películas basculan entre lo fantástico y lo real. Tzvetan Todorov considera que lo fantástico reside justamente en “la vacilación experimentada por un ser [personaje y/o lector] que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico” (1981: 24). Cuando acaba por aceptarse lo sobrenatural estamos ante *lo maravilloso* —o lo “fantástico-maravilloso”: después de la duda, se asume la existencia de fantasmas, por ejemplo—; cuando hay una explicación para lo sobrenatural a través de las leyes de la naturaleza estamos ante *lo extraño* —o lo “fantástico-extraño”: después de la duda, se explica la presencia de fantasmas como un efecto óptico o de una sustancia narcótica, por ejemplo—. Todorov añade dos categorías más: “lo maravilloso puro” —“Los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos” (1981: 45)— y lo “extraño puro”. Aquí tampoco hay duda, y los acontecimientos relatados, por muy inquietantes o insólitos que sean, tienen una explicación racional.

Excepto en el caso de “lo maravilloso puro”, las otras tres categorías son susceptibles de provocar terror. Noël Carroll (2005), sin embargo, hace una distinción entre el género fantástico y el género de terror, además de situar el punto de referencia de lo insólito más claramente en la diégesis en la que deambulan los personajes. Así, lo fantástico correspondería a lo “maravilloso puro” de Todorov, dado que lo que en principio puede parecer insólito es aceptado como ordinario siguiendo las leyes de la diégesis. Cuando lo insólito irrumpe en esta quebrantando sus normas, estamos ante una de las condiciones que debe cumplir el género de terror. Otras dos serían que lo extraordinario —respecto al horizonte que marca la diégesis— debe provocar terror, tanto en los personajes como en el espectador —de hecho, el autor considera que el género de terror se define por el efecto que produce— y que, además, ha de ser monstruoso: lo extraordinario debe ser

6 Para un análisis comparado de las tres películas, véase Zumalde (2013).

una aberración de la naturaleza. Carroll, siempre sobre la base del efecto que produce, afirma que existen tres tipos de terrores: el “terror extraordinario”, que deriva de la irrupción de lo extraño, aberrante y sobrenatural, en lo cotidiano —es el comentado y que analiza con detalle—, el “terror de situación”, generado por catástrofes naturales, por ejemplo —a este podríamos añadir el “terror social” cuando a la catástrofe le sustituye la sociedad—, y el “terror humano”, el provocado por el propio ser humano, con frecuencia a partir de psicologías *anormales*. Los dos últimos tendrían una explicación racional⁷.

Siguiendo las categorías planteadas por Todorov, las tres películas, al combinar historias realistas e historias sobrenaturales, pertenecerían al fantástico: al “fantástico-maravilloso”, en el caso de *El laberinto del fauno* y de *El espinazo del diablo*, y al “fantástico-extraño” en *El espíritu de la colmena* si aceptamos la aparición de Frankenstein como resultado alucinatorio de una fuerte impresión o de las peligrosas setas. Ahora bien, centrándonos ya en las películas que pertenecen al género guerra civil —dejamos de lado, por tanto, *El espíritu de la colmena*—, si seguimos la clasificación de Carroll las películas de Guillermo del Toro entrarían dentro de la definición de cine de terror. Las dos combinan, además, los tres tipos de terrores apuntados por el autor, y hacen derivar unos de otros: la terrorífica situación generada por la sociedad en la posguerra en *El laberinto del fauno* o la guerra y la inminente llegada de los nacionales en *El espinazo del diablo* propicia la existencia de monstruos humanos y, estos, a su vez, motivan la evasión hacia mundos fantásticos con seres misteriosos en la primera y la aparición de fantasmas en la segunda. En *El laberinto del fauno*, además, se produce una curiosa inversión de la relación entre lo sobrenatural y lo natural. La clave reside en la rima establecida entre el pregenérico y la resolución, que narran la salida y el regreso de la princesa al reino subterráneo. La cotidianeidad desde la que parte la heroína y a la que regresa después de su paso por las distintas pruebas es la fantasía, reduciéndose la posguerra a una pesadilla, un mal sueño de despiadados guardias civiles, pero que tiene un final y Ofelia acaba por despertar a su mundo, el *real*, el reino subterráneo: tomando como marco de referencia la diégesis *lo insólito* es la realidad de posguerra.

Realmente, las películas de Del Toro exasperan lo que ya puede considerarse una característica propia del género: el efecto de terror, intensificado por el hecho de saber que, en principio, historias similares pudieron haber ocurrido fuera de los márgenes de la ficción, en el pasado. El terror de situación/social es provocado por la propia guerra, por los nacionales, sus bombardeos y su previsible llegada en la zona republicana —*Las largas vacaciones del 36*, *El largo invierno*, *La hora de los valientes*—, y normalmente es una amenaza *en off*, recurso habitual en las películas de terror, así como por sus acciones en la retaguardia —*La buena nueva*— o la represión que instauran tras la victoria —*Silencio*

7 Se renombren dos de las categorías empleadas por el autor. Carroll denomina “terror-arte” al “terror extraordinario” y “terror natural” al “terror de situación” (39-61).

roto, Los girasoles ciegos, Las trece rosas, La voz dormida—. Además, estas situaciones crean monstruos humanos. Buena parte de las películas pertenecientes al género cuentan con este tipo de personajes —Julio en *Pim, pam, pum, fuego*, Lucas en *La hora de los valientes*, Jacinto en *El espinazo del diablo*, Vidal en *El laberinto del fauno* o Salvador en *Los girasoles ciegos*—, inevitablemente atados a las circunstancias generadas por el conflicto: son estraperlistas, guardia civiles, falangistas, curas, etcétera, aunque tampoco faltan algunos milicianos excesivos. Siempre nacen de la guerra y ejercen de antagonistas.

La mayoría de estos monstruos humanos muestran una tendencia temperamental flemática —siguiendo la clasificación de temperamentos de Hipócrates, todavía útil a la hora de hablar de la caracterización de los personajes—, aunque con frecuentes, imprevisibles, pero controladas, explosiones de ira, y contrastan con los protagonistas, melancólicos o con un arco de transformación que evoluciona, tras el trauma de la guerra, desde la tendencia sanguínea a la melancólica. Hay, además, una creciente nazificación de los antagonistas —importante teniendo en cuenta que el nazi en la cultura occidental ha llegado a convertirse casi en la encarnación del mal absoluto—, que afecta sobre todo a sus comportamientos, dotados de un remarcable componente sádico. Cuando el antagonista pertenece al bando republicano no suelen cumplirse estas características, o se dan en personajes secundarios. Sucede, por ejemplo, con *El Coixo* en *El bosc*, cuyo temperamento colérico contrasta con la flemática Dora.

El antagonista en ocasiones adquiere concreción en un personaje, pero en otras ejerce su función la situación —la guerra en *Las bicicletas son para el verano*— o la sociedad —el nuevo régimen en *Las trece rosas* o *La voz dormida*—. Puede afirmarse, de hecho, que hay una evolución en las historias de las películas adscritas al género desde los conflictos de situación a los sociales. En ambos casos los monstruos humanos pueden seguir manteniendo su estatuto de oponentes. La situación como antagonista se repite en películas ambientadas en ambas retaguardias, pero sobre todo en la republicana. Estas, además, recurren al patrón argumental propio del cine de terror —y el de catástrofes—, el que Jordi Balló y Xavier Pérez han denominado “El intruso destructor” (2007: 73-88). La guerra irrumpe en entornos cotidianos y más o menos pacíficos, casi siempre familiares, de unos personajes carentes de ideologías —o con débiles motivaciones ideológicas y en pocos casos orientadas hacia la violencia—, pero que acaban padeciendo con toda su crudeza el conflicto. Este intruso destructor suele hacerse presente poco a poco, como sucede en *Las largas vacaciones del 36* o en *Las bicicletas son para el verano*. Determinadas escenas gradúan dramáticamente entre elipsis su irrupción mostrando sus consecuencias: la introducción de la violencia latente en *in*, acompañada en ocasiones de la muerte de familiares o amigos, las escenas de carencias materiales de los protagonistas —las cucharadas de lentejas en *Las bicicletas son para el verano*—, que pueden contrastarse con la situación más favorables de los nacionales, y, en ocasiones, la degradación de las relaciones familiares —*Las largas vacaciones del 36*—.

3. EL PASADO Y LO VEROSÍMIL

La *verosimilitud*, entendida como hace Metz por reducción de lo posible de una película (2002: 254), emana de las leyes del género, del contexto ideológico y cultural en el que se inscribe —la opinión común o pública— y de los propios marcos de credibilidad de la película. El itinerario hacia la penuria pautado por el intruso destructor en las películas cuyas historias están ambientadas en la retaguardia republicana es una característica genérica que contribuye a diferenciar lo verosímil de lo inverosímil. En nuestro caso, además, por el hecho de ubicar sus historias en el pasado —la guerra civil y la inmediata posguerra—, el conocimiento previo del espectador respecto al mismo establece también límites y reglas a lo decible y lo visible. Esta particularidad es una herencia del cine histórico.

El cine histórico, para ser reconocido como tal por el espectador, debe “ofrecer una acumulación suficiente de detalles o indicios históricos visuales y sonoros” (Monterde, 2013: 16), siempre interpretados desde el presente y sobre la base de otras representaciones del pasado —la historiografía académica, los manuales escolares, los libros de memorias, las novelas, la iconografía de la época, etcétera—, “de forma que el film histórico se configura como una doble representación: la representación (fílmica) de una representación (histórica)” (*ibíd.*). La verosimilitud del cine histórico depende del conocimiento previo sobre este pasado sustentado en sus representaciones. Un conocimiento previo experto puede conducir a la detección de anacronismos —en “errores” de ambientación en la puesta en escena, en personajes que actúan en función de motivaciones o pronuncian diálogos impensables en el contexto que enmarca la ficción, por ejemplo— y con ello a la ruptura de la verosimilitud y de la ilusión diegética. Pero, al mismo tiempo, ciertos anacronismos son necesarios para que la historia narrada pueda ser comprendida y disfrutada por el espectador con un conocimiento común del pasado; en otras palabras, una película de ficción ambientada en un tiempo pretérito cuyos personajes actuaran con arreglo a las costumbres y las mentalidades de la época *con rigor* de historiador podría resultar incomprensible o insufrible para el espectador, más aún si este se aleja en el tiempo. El anacronismo es esencial para el cine histórico, que en esto opera con el pasado como la memoria histórica: tiende a fundirlo con el presente. Pero la cuestión es saber hasta qué punto el género guerra civil ha relegado a un segundo plano la verosimilitud consensuada respecto al pasado; es decir, si ya predominan más otras particularidades del género sobre la “conjugación de verosimilitudes, la histórica y la fílmica” que, como indica José Enrique Monterde (2013: 22), resulta esencial para el funcionamiento del cine histórico.

Podemos encontrar películas del género que fuerzan los diferentes parámetros de verosimilitud. Así, la abundancia de alimentos —en el frente republicano y en

Barcelona— de *En manos de la mujer madura* es tolerable en el marco de la historia y su diégesis, pero inaceptable en un género que depende del conocimiento compartido con el espectador sobre las penurias que padeció la zona republicana y, además, incide en la degradación de las condiciones de existencia de sus personajes por la irrupción de la guerra. El banquete nupcial de *La hora de los valientes*, además de romper con la verosimilitud genérica, lo hace con la película, que en momentos anteriores ha insistido en las miserias de la retaguardia con escenas de cartillas de racionamiento. En fin, en las escenas de presidio de *Las trece rosas* conviven en armonía y complicidad las presas y sus carceleras. Si bien estas tienen una función dramática dado que permiten contrastar el fusilamiento posterior de las reclusas y su condición de jóvenes, casi niñas, que incluso convierten la prisión en un juego más, la confraternización entre vencedores y vencidos en pocas ocasiones está protagonizada por representantes del orden franquista de este nivel, además de que con anterioridad la película ha incidido en la crueldad de la policía.

Resulta difícil diferenciar los límites de lo posible establecido por el contexto ideológico y cultural y por la verosimilitud histórica, dado que esta también es elaborada desde el anterior. *A un Dios prohibido*, por ejemplo, estira estas limitaciones en su reconstrucción de los hechos acaecidos en Barbastro (Huesca) que condujeron al fusilamiento de un grupo de sacerdotes claretianos. La película está dentro de los cánones del género: la irrupción de la guerra en la cotidianeidad cuyos efectos van viéndose progresivamente, unos personajes casi desideologizados que se enfrentan a esta circunstancia y a otros personajes que bordean la monstruosidad —en este caso milicianos—, incluso mantiene cierta correspondencia con el conocimiento previo del espectador, pues es sabido que este tipo de acontecimientos sucedieron. Pero existe desde la Transición una convención, sustentada también en el conocimiento del apoyo de la Iglesia al alzamiento militar del treinta y seis y a su justificación como “Cruzada”, que sitúa al clero en el marco de la Guerra Civil más cerca de los victimarios que de las víctimas. No existe una situación de censura —tampoco una interiorización de esta que la haga innecesaria— que impida mostrar a los sacerdotes tal como lo hace *A un Dios prohibido*, sino una convención fruto del contexto ideológico y cultural.

Es cierto que encontramos otros sacerdotes protagonistas en el género, como Mosén Millán en *Réquiem por un campesino español* o Miguel en *La buena nueva*. El primero bascula entre la adhesión ideológica a los vencedores y la sentimental a Paco, uno de los vencidos, siendo responsable por cobardía de su fusilamiento; el segundo está más cerca de los vencidos que de los vencedores, envuelto por personajes de contraste ubicados con claridad en la concepción habitual que sobre la actuación del clero en la guerra se tiene, y su arco de transformación es una toma de conciencia que le lleva a colgar la sotana. A ello hay que añadir el montaje paralelo que en las últimas escenas de la película contrapone la celebración de una misa en la plaza del pueblo, con la presencia

de requetés y falangistas, y la procesión de Miguel y las viudas de los represaliados a las fosas comunes. Podría parecer inverosímil la historia de *La buena nueva*, o como mínimo excepcional, en relación con la verosimilitud histórica, pero un mayor grado de conocimiento previo sobre el pasado permite saber que un grupo minoritario de sacerdotes se opusieron al golpe de estado y a los atropellos de los nacionales. De hecho, la historia está inspirada en Marino Ayerra, sacerdote de Alsasua y tío de Helena Taberna, directora de la película.

Debe tenerse en cuenta, obviamente, que en la ficción audiovisual que aborda episodios del pasado imperan los recursos propios de la narrativa, y en más de una ocasión estos retan el rigor entendido como ajuste al conocimiento de este pasado construido a partir de representaciones del mismo. También hay que diferenciar las películas de “reconstrucción” de las de “ambientación” —el denominado film “de época”—. Las primeras pretenden un ajuste de la ficción al pasado que afecta tanto a la diégesis como a la historia. Son aquellas películas que narran determinados acontecimientos o, muy frecuentemente, la vida de ciertos personajes, casi siempre insólitos y excepcionales. En el segundo, el pasado puede reducirse en exclusiva a un trasfondo diegético en el que suceden historias que bien pudieran ubicarse en cualquier otra época. Aquí es más fácil sobrepasar las fronteras del cine histórico, ya que podemos estar ante cualquier otra película genérica o no ambientada en el pasado. No toda película cuya historia se ancla en un tiempo pretérito, por tanto, puede considerarse histórica, además de que muchos géneros con características propias se ambientan en el pasado —el western o el péplum—.

En el caso de las películas del género guerra civil sus historias están claramente determinadas por la guerra y la posguerra. Pero, además, incluso en las películas de reconstrucción, están pobladas por personajes y acontecimientos que diluyen su singularidad al mostrar cierto carácter sinecdótico, como concreciones de situaciones generales o grupos más amplios con entidad extrafílmica. No interesan, por tanto, los grandes acontecimientos únicos e irrepetibles, los grandes personajes singulares, sino lo representativo o ejemplar. En ocasiones esto aparece explicitado por la crítica, las declaraciones de los directores (*vid.* Camus, 1978) o en las propias películas: “Esta película está basada en diversos sucesos y personas que existieron en los mismos montes y bosques en que la película ha sido filmada”, señala el rotulo que da comienzo a las desventuras de El Andarín en *El corazón del bosque* —lo mismo podría decirse de *Luna de lobos*, *Silencio roto* o *Caracremada*—; “Esta película quiere ser un homenaje a las mujeres que lloraron en silencio en las puertas y en la tapias de los cementerios. A las mujeres que se sacrificaron por los encarcelados y los perseguidos. A todas las mujeres que murieron en las comisarías, en las cárceles o frente a los pelotones de ejecución”, es afirmado al principio de *La voz dormida* dotando de un sentido más amplio a la historia de Hortensia

y Pepita —en la misma situación se encontrarían *Silencio roto* o *Las trece rosas*—; “Los hechos de esta película ocurren en un pueblecito de Cataluña, donde, como en otros muchos, las familias burguesas de la ciudad pasaban sus vacaciones aquel verano de 1936”, aparece al principio de *Las largas vacaciones del 36*. Muchos personajes, por tanto, trascienden el texto para representar grupos más amplios, en ocasiones homenajeados y en otras, como en la película de Jaime Camino, sometidos a una dura crítica por su actitud ante el conflicto.

La puesta en escena en estas películas contribuye a diluir la singularidad de los personajes. Como ha señalado Santos Zunzunegui, mediante el movimiento de cámara descriptivo —travelling hacia atrás— del vagón de tren de tercera atestado y pobre con el que arranca la historia de Paca y Luis en *Pim, pam, pum, fuego*, “yendo de lo general a lo particular, se pone en evidencia que la relación entre personajes individuales y el trasfondo histórico no es el de una mera superposición de *figuras* sobre un *fondo*, sino que aquellos *emanan* en sentido estricto de este” (1994: 76). Una función similar presentaría el plano secuencia con el que comienza *La hora de los valientes*, que sigue a diferentes personajes por la corrala madrileña hasta que una bomba la destruye. La primera escena de *Los días del pasado* va un paso más allá. La cámara deambula de nuevo por un vagón de tren, y tras cuatro planos, finalmente, encuadra a Juana, la protagonista. Aquí su historia individual no sólo emana de la colectiva, sino que, retrasando su presencia protagónica en primer plano y acompañándola de otros primeros planos —hay uno anterior y dos más posteriores—, es la suya como podría haber sido la de cualquiera de los viajeros del tren.

Algunas tradiciones críticas y analíticas que confían en la capacidad del arte para generar alguna forma de conocimiento sobre la sociedad —el realismo de cariz marxista, por ejemplo— se sustentan justamente en la posibilidad de que los acontecimientos y personajes singulares representados trasciendan su singularidad. Tal como resume Darío Villanueva (2004: 56), el “detalle, precisamente en cuanto —por acertada elección del artista— resulte típico, permitirá ese salto trascendente a lo esencial considerado imprescindible por Lukács y los teóricos marxistas del realismo. La obra de arte siempre dará, por fuerza, una sección o fragmento de la realidad, pero su propósito último ha de ser que dicha sección no aparezca desgajada de la totalidad de la vida social”. La utilización de estas estrategias contrasta, sin embargo, con el vínculo que las películas del género mantienen con la memoria histórica, al menos con su función en la gestión del recuerdo con la finalidad de cohesionar respecto a la interpretación del pasado. La memoria histórica es sentimental más que analítica y antepone siempre la búsqueda de la adhesión, el refuerzo de la identidad colectiva, al conocimiento sobre el pasado. Podemos llegar a la conclusión —provisional— de que muchas de las películas pertenecientes al género dan adhesión por conocimiento.

Finalmente, otra cuestión que hay que tener en cuenta respecto a las películas del género y su relación con el pasado es que puedan dar *verosimilitud* por *verdad*. En su definición de lo verosímil, Metz afirma que las imposiciones del género y del contexto son realmente convenciones o normas, pero que en última instancia la verosimilitud es su naturalización:

La obra verosímil [...] intenta persuadirse, persuadir al público, de que las convenciones que le hacen restringir los posibles no son leyes del discurso o reglas de la escritura —no son convenciones en absoluto— y que su efecto, verificable en el contenido de la obra, es en realidad el efecto de la naturaleza de las cosas y responde a las características intrínsecas del tema representado. La obra verosímil se pretende, y pretende que así la creamos, directamente traducible en términos de realidad. Ahí encuentra lo verosímil su pleno uso: se trata de que parezca verdad (2002: 262).

Para el autor, hay dos maneras de escapar a lo verosímil así entendido: incidir todavía más en la codificación genérica, que acaba por evidenciar las convenciones que la rigen, o intentar, como sucedió con los nuevos cines, “el acceso al discurso de un nuevo posible, que ocupa el punto correspondiente a una convención vergonzosa” (*ibíd.* 264). Las películas del género guerra civil parecen estar siguiendo el primer camino. De hecho, podría decirse que, a fuerza de convención, están evidenciando que lo en principio verosímil es inverosímil.

4. MELODRAMA Y TRAGEDIA

Si es difícil delimitar las fronteras del cine histórico, más aún resulta con el melodrama, género por sí mismo y con una presencia muy activa en otros géneros —entre ellos el histórico y el fantástico—. Por ello algunos autores consideran que, más que melodrama, habría que hablar de “lo melodramático” como un sistema de procedimientos textuales en el que podemos identificar una serie de estructuras de reconocimiento iconográficas, actanciales, espaciales, narrativas y musicales” (Marzal, 1996: 9). Esta particularidad podría ampliarse a otros géneros. Como ya hemos visto, Todorov apela a *lo fantástico* y tampoco sería descabellado hablar de la condición de histórico —*lo histórico*— en el cine.

Buena parte de las particularidades del melodrama pueden encontrarse en el género guerra civil. Sus películas están protagonizadas por personajes melancólicos, o con un arco de transformación, sobre todo en las historias ambientadas en la retaguardia republicana, que les hace evolucionar hacia la melancolía como una reacción de duelo ante la victoria de los sublevados y lo que conlleva: el fin de unos ideales, la pérdida de seres queridos, el comienzo de una etapa de represión y falta de libertad, etcétera. Estos

se inscriben en familias o grupos equivalentes —pequeños pueblos, grupos reducidos de artistas, por ejemplo— armoniosos o rotos por el conflicto y sus consecuencias. El predominio de los ambientes familiares da una importancia determinante a los personajes tradicionalmente inscritos en los mismos, como las mujeres o los niños, que suscitan identificación secundaria y focalizan las historias.

La presencia de estos últimos en el género está enraizada en *El espíritu de la colmena*. La condición infantil de Ana conduce a la fusión y confusión entre una historia fantástica y otra realista, repetida con los personajes de Carlos en *El espinazo del diablo* y Ofelia en *El laberinto del fauno*. *Pa negre* arranca también en la duda fantástica —la posibilidad de que un crimen atroz haya sido cometido por *Pitorliua, un monstruo del bosque*—, para narrar la maduración, la pérdida de la inocencia, la transición a la edad adulta con todo lo que ello conlleva de su protagonista. Los niños y adolescentes de *Las largas vacaciones del 36*, *Las bicicletas son para el verano*, *La lengua de las mariposas*, *En brazos de la mujer madura*, *Pájaros de papel* o *El viaje de Carol* sufren un arco de transformación equivalente: parten de una situación marcada por la inocencia para madurar antes de tiempo debido a las circunstancias de la guerra o la posguerra, al contacto con la muerte. Además, todos estos personajes están marcados por la ausencia de la figura paterna, en muchas ocasiones física.

En lo referente a los personajes femeninos, abundan las mujeres protagonistas pasivas, que aceptan —o acaban por aceptar— con resignación su destino y están superadas por una historia que no pueden controlar. Es el caso de La Colometa en *La plaza del diamant* o Julia en *You're the one*. En esta última, además, la pérdida del ser amado —motivada por la represión posbélica— y la melancolía que conlleva viene una y otra vez reiterada por uno de los motivos visuales recurrentes en el melodrama: la mujer en la ventana. Otras viven a la espera del encuentro amoroso eternamente postergado, como Marisa en *El lápiz del carpintero*, Manuela en *La mujer del anarquista* o Pepita al final de *La voz dormida*. Pero el papel de los personajes femeninos no puede reducirse al rol habitual en el melodrama, y es fácil detectar en algunos la herencia de *Antígona*, lo que hace evolucionar “lo melodramático” del género a “lo trágico”. La lucha impotente contra la sociedad injusta de posguerra, la ayuda al vencido a pesar de todas las prohibiciones y el trágico final de muchas de ellas, ya sea con la muerte o con la huida, sitúa a las mujeres de *Pim, pam, pum, fuego*, *Silencio roto* o *La voz dormida* en su estela. Incluso en películas que siguen otros patrones argumentales, como el *Laberinto del fauno*, donde el periplo de Ofelia en su regreso al hogar invoca al menos uno los argumentos que conviven en la *Odissea*, podemos situar la subtrama protagonizada por Mercedes —que justamente ayuda a su hermano guerrillero— en su ámbito.

Como señala George Steiner, “en *Antígona*, la dialéctica de la intimidad y de lo público, de lo doméstico y de lo más cívico se expone explícitamente. La obra versa

sobre las medidas políticas impuestas al espíritu privado, sobre la necesaria violencia que el cambio político y social acarrea en la indecible interioridad del ser" (1996: 22). Apenas extraña, por tanto, el recurso, aunque sea en parte, a este modelo argumental en historias caracterizadas por mostrar la irrupción de la catástrofe —la guerra— o la sociedad —la dictadura— en entornos familiares. Debe tenerse en cuenta, además, que la primera motivación de las protagonistas para ayudar a los vencidos puede considerarse de índole privada. El amor que siente Paca por Luis en *Pim, pam, pum, fuego* o Lucía por Manuel en *Silencio roto* inspira sus actuaciones, aunque en esta última, más tarde, le conducen a la toma de conciencia respecto al mantenimiento de la lucha. En este sentido es muy singular el personaje de Pepita en *La voz dormida*, pues reúne buena parte de las características que le harían un claro exponente del melodrama —su fragilidad e inocencia, el hecho de estar superada por la historia— y se convierte en una Antígona a su pesar para regresar de nuevo a la melodramática espera indefinida del encuentro amoroso.

Las películas ambientadas en la posguerra también enfatizan los contrastes entre los vencedores, que viven entre comodidades e imponen su ley, y los vencidos, llenos de carencias materiales y obligados a la sumisión, aunque en ocasiones se rebelen infructuosamente. Dicho contraste puede parecer un trasunto de las desigualdades sociales que protagonizan el melodrama. Ahora bien, mientras en el género guerra civil estas desigualdades —que también son éticas y, en ocasiones, ideológicas— resultan insuperables, en el melodrama el amor, por ejemplo, permite superarlas. Solo en *El lápiz del carpintero* por encima de vencedores y vencidos imperan los sentimientos prohibidos de Marisa y Daniel Da Barca. Ahora bien, la primera es una burguesa indefinida políticamente hija de un vencedor con el que no comparte nada, y la segunda un burgués de republicanismo intelectual y moderado. La superación de la barrera entre vencedores y vencidos es fácil de transitar: conviven en la misma clase y las diferencias ideológicas no son significativas. En *Las trece rosas* sí encontramos una relación sentimental más claramente polarizada entre Perico, un falangista, y Julia, miembro del grupo que pretende mantener la lucha política contra el franquismo, pero esta acaba con la detención de la segunda, que no renuncia a sus ideales, y la cobardía del primero. Por otra parte, el conflicto individuo/sociedad —y el conflicto individuo/situación— propio del melodrama también adquiere un matiz diferente. Dado que los individuos en el género guerra civil son presentados como ejemplares, como partes de grupos más amplios con una supuesta entidad extrafílmica, puede afirmarse que en realidad son conflictos sociedad/sociedad —o sociedad/situación—.

Las películas del género acuden a recursos narrativos habituales en el melodrama, como el control de la información que en ocasiones permite al espectador acceder a datos relevantes antes que los personajes y en otras proporciona sorprendentes

anagnórisis compartidas con estos. Como señala Pablo Pérez Rubio (2004: 90), en el melodrama “el espectador suele acceder antes que la propia víctima a una información que resultará decisiva para su —injusto y desmedido— derrumbamiento”. Así sucede, por ejemplo, en *La voz dormida*. Si bien Hortensia sabe de su condena a muerte al mismo tiempo que el espectador, la noche de su ejecución este último es informado antes que la protagonista de que es el momento de cumplirla. Las anagnórisis, que en ocasiones conducen a giros inesperados de la historia, son determinantes en dos películas con una fuerte presencia del melodrama como *La buena nueva* o *El lápiz del carpintero*. En la primera, Hugo, el tendero carlista, siente una pasión inconfesable por su prima Margari que le lleva a denunciar a su marido, Antonio, médico de implicaciones políticas muy limitadas, al que los nacionales “darán el paseo”. Margari descubre esto cuando Antxoni se lo confiesa despechada en un acto de venganza contra el jefe de falange local poco antes de abandonar el pueblo. Diversas anticipaciones permiten al espectador especular sobre esta posibilidad. El espectador también realiza hipótesis sobre la relación de amistad entre Miguel, el cura, y Margari, en especial acerca de los sentimientos del primero hacia la segunda, sustentadas igualmente por anticipaciones. La confesión de Margari, la propuesta de una vida en común, suponen otra anagnórisis, un cambio en el estado de conocimiento del espectador y de Miguel: el amor es compartido. Los sentimientos prohibidos, las confesiones formales —debe recordarse que el protagonista es un cura— o informales, las renunciaciones —aunque sean momentáneas— a la felicidad propias del melodrama se superponen sobre los elementos propios y la manera particular de articularlos del género guerra civil. En *El lápiz del carpintero* toda esta madeja de sentimientos, declarados o no, confesiones y secretos, renunciaciones al amor por amor queda enredada hasta el infinito.

5. CONCLUSIONES PROVISIONALES

A partir de lo apuntado y a modo de conclusión es posible plantear una serie de características —provisionales e introductorias— que permiten definir el género “guerra civil”. Evidentemente, no todas estas deben darse de la misma manera y sin contradicciones en una película para afirmar su condición genérica, aunque es cierto que muchas de las películas comentadas comparten varias de ellas. Tampoco estas particularidades son excluyentes, y podemos detectar en las películas mencionadas sugerentes hibridaciones genéricas que no impiden el predominio del género guerra civil.

1. No toda película sobre la guerra y sus consecuencias pertenece al género. No es por tanto la sustancia del contenido —el tema— lo que define el género guerra civil sino la forma del contenido —cómo se articula y se da forma de una manera específica a este tema— y la forma de la expresión —su concreción en los elementos de la puesta

en escena y el montaje—⁸. En ambas aparecen una serie de elementos específicos recurrentes articulados de una manera en gran medida repetitiva que predomina sobre elementos y articulaciones provenientes de otros géneros

2. La historia y la diégesis en las películas del género guerra civil deben estar determinadas por la guerra y sus consecuencias, ya sean películas de ambientación o de reconstrucción. Es decir, una película de ambientación que narre una histórica perfectamente ubicable en cualquier otro contexto, o con una débil relación con el contexto del conflicto y la posguerra, queda en los márgenes externos del género. Este podría ser el caso de *Las cosas del querer*, aunque bien es cierto que la homofobia imperante, atada a las circunstancias de la posguerra, determina la huida de Mario.
3. Como en toda película, en las del género guerra civil los límites de lo decible y lo visible vienen marcados por diferentes marcos de referencia: las reglas establecidas por la propia película —más concretamente por su diégesis—, por el género, por el contexto cultural e ideológico, etcétera. Ahora bien, dado que todavía mantienen ciertos puentes con el cine histórico, la verosimilitud de las películas del género aún depende de la verosimilitud histórica sustentada en el conocimiento previo y común del pasado en el que suceden sus historias, aunque ésta esté cediendo su puesto en favor de otras características del género.
4. Buena parte de las películas pertenecientes al género buscan el efecto de terror, que puede concretarse en terror de situación, terror social, terror humano y terror extraordinario, y hacen depender unos de otros: la guerra —terror de situación—, genera un horrible marco represivo —terror social— y unos personajes monstruosos, aunque humanos —terror humano—. *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno*, además, acuden también al terror extraordinario, manteniendo la relación de dependencia con los anteriores. El efecto de terror viene además incrementado por la nazificación de los antagonistas, el conocimiento histórico previo supuesto al espectador —a partir de este puede deducirse que las horribles historias que le narran fueron similares a otras ocurridas en la realidad pasada— y la utilización de patrones argumentales propios del cine de terror, como el del “intruso destructor”. Los conflictos que viven los personajes están en concordancia con el efecto buscado: son conflictos de situación —sobre todo en las películas ambientadas en la retaguardia republicana—, sociales —películas ambientadas en la retaguardia nacional y en la posguerra— y de relación, cuando se enfrentan al antagonista “de carne y hueso”, normalmente un monstruo humano generado por la situación o la sociedad. Ello hace que el conflicto de relación —el más común en el cine— no excluya los anteriores.

8 Se sigue aquí la aplicación al cine que hace Metz (2002: 258) de la distinción entre sustancia y forma de la expresión y forma y sustancia del contenido de Louis Hjelmslev en su *Prolegómenos para una teoría del lenguaje* (1943).

5. Los personajes del género son recurrentes y su comprensión e interpretación no requiere de detalles en el relato ya reiterados en otras películas. Es indudable que un espectador puede entender sin problemas al alcalde de *Pa negre*, pero también que perderá parte de su sentido —connotado— si no ha accedido al terrorífico Vidal en *El laberinto del fauno* —en este caso, además, coincide el actor que los interpreta— o a toda la retahíla de personajes autoritarios que pueblan de antagonistas el género: curas fanáticos, falangistas sádicos y despiadados, intransigentes militares y guardias civiles o estraperlistas advenedizos. Cada uno de estos personajes se asienta sobre la representación de los anteriores. Lo mismo sucede con los vencidos. En las películas que ambientan sus historias en la posguerra abundan las mujeres que sufren en silencio la posguerra —*You're the one*— o ayudan a maquis y otros perseguidos a pesar de las imposiciones de los vencedores —*Silencio roto*—, niños, casi siempre huérfanos, obligados a madurar y emboscados, escondidos y huidos, personajes masculinos derrotados, impotentes en su lucha contra la dictadura o que han renunciado ya a ella y buscan la mera supervivencia. Todos ellos se mueven en entornos familiares o equivalentes, casi siempre condicionados por las ausencias de algunos de sus miembros. En las películas ambientadas en la retaguardia abundan personajes inscritos igualmente en entornos familiares definidos por la indiferencia ante el conflicto o una vinculación ideológica muy laxa con los defensores de la república, pero que acaban por padecer con toda su crudeza la guerra.
6. Muchos personajes son *ejemplares*, actúan como sinécdoques de grupos más amplios, y diversas estrategias en el plano de la *forma de la expresión* inciden en ello. Esto plantea una interesante relación —aquí apenas apuntada, pero que merecería un análisis más detallado— entre unas estrategias que podrían situar estas películas dentro del cine como instrumento de conocimiento de la sociedad, y en concreto su pasado, y su papel en la gestión de la memoria histórica con el objeto de buscar la cohesión y adhesión respecto a dicho pasado. El cine sobre la guerra y la posguerra mantiene la función social que se le atribuyó bajo el franquismo, aunque ahora, y la diferencia es sustancial, lo hace en democracia.
7. El género recurre con frecuencia a motivos y estrategias narrativas y dramáticas propias del melodrama. Estas son más evidentes en la caracterización de los personajes femeninos en las películas ambientadas en la posguerra, pero muchas de las mujeres protagonistas también pueden emparentarse, al menos en parte, con la *Antígona* de Sófocles. Recuérdese que Antígona, tras la guerra civil que ha enfrentado hasta la muerte a sus hermanos Eteocles y Polinice por el dominio de Tebas, decide enterrar (ayudar) a Polinice, el hermano derrotado, a pesar de las prohibiciones de Creonte, nuevo dueño y señor de la ciudad. Ello le conduce a la muerte. La conmiseración y el amor a su hermano se antepone a la prohibición pública. Al menos hasta este

punto son evidentes las conexiones con unas protagonistas que deciden ayudar a los vencidos, a pesar de todo, y cuyas motivaciones son, en un primer momento, de orden privado.

8. Finalmente, y más allá de que los puntos aquí comentados requieran un mayor desarrollo, quedan de manera inevitable algunas cuestiones que serán abordadas en posteriores trabajos: la denominación del género —cuestión a la que algunos autores conceden gran importancia (*vid.* Altman, 81-102)—; la situación de sus películas en la cinematografía española, sobre todo en relación con las políticas de promoción del cine, pero también su recepción en términos cuantitativos —el estudio de este aspecto y su comparación con la política de los géneros seguida por las grandes productoras de Hollywood podría iluminar sobre las particularidades del nuevo género en el ámbito de la producción—; el análisis más detallado de la manera en que las películas del género prevén la actividad de su espectador, así como el contraste con la recepción empírica de las mismas; el tratamiento de los otros ejes de la narración —el espacio, el tiempo, etcétera—, ya que nos hemos centrado aquí sobre todo en los personajes, así como su articulación en la forma de la expresión; el análisis detallado de algunas películas concretas; una aproximación a las películas protagonizadas por guerrilleros —es decir, cuyas historias están focalizadas por guerrilleros—, que puede considerarse ya un subgénero; o el análisis de la mencionada relación entre conocimiento y adhesión en relación con estas películas, así como su papel en la conversión de la Guerra Civil en mito. Como suele suceder, son más las cuestiones por resolver que las resueltas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTMAN, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- AGUILAR, P. (1996). *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza Editorial.
- BALLÓ, J. y PÉREZ, X. (1997). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- CARROLL, N. (2005). *Filosofía del terror*. Madrid: Machado Libros.
- CRUSELLS, M. (2003). *La Guerra Civil española. Cine y propaganda*. Barcelona: Ariel.
- CAMUS, M. (28/02/1978). "Los días del pasado". *El País*, <http://elpais.com/diario/1978/02/28/cultura/> [22/10/2014].
- GUBERN, R. (1986). 1936-1939. *La Guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española.
- MARZAL, J. J. (1996). *Melodrama y géneros cinematográficos*. Valencia: Episteme.
- METZ, C. (2002). "El decir y lo dicho en el cine. ¿Hacia el declive de lo verosímil? En *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, 251-265. Barcelona: Paidós [1967].

- MONTERDE, J. E. (2013). "De la historia en el cine". En *1808-1810. Cine e independencias*, 13-35. Madrid: AC/E-Abada Editores.
- PÉREZ RUBIO, P. (2004). *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2006). *Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza.
- STEINER, G. (1996). *Antígonas*. Barcelona: Gedisa.
- TODOROV, T (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia.
- _____ (1988). "El origen de los géneros". En *Teoría de los géneros literarios*, M.Á. Garrido Gallardo (ed.), 31-48. Madrid: Arco / Libros.
- VILLANUEVA, D. (2004). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ZUMALDE, I. (2013). "El laberíntico caso del Fauno. A propósito de la identidad nacional de las películas". *Zer* 34, 195-209.
- ZUNZUNEGUI, S. (1994). *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra.

Recibido el 6 de enero de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

DISCURSO FICCIONAL Y MODOS DE REPRESENTACIÓN HISTÓRICA EN *NOTICIAS DEL IMPERIO*, DE FERNANDO DEL PASO

FICTIONAL DISCOURSE AND HISTORY'S REPRESENTATIONAL MODES IN *NOTICIAS DEL IMPERIO*, OF FERNANDO DEL PASO

Jesús Eduardo OLIVA ABARCA

Universidad Autónoma de Nuevo León
jeduardo.oliv@gmail.com

Resumen: Existe una esencial diferencia entre la ficción y la historia: los acontecimientos históricos se consideran verificables, mientras que los de la ficción son únicamente verosímiles. Pero la existencia de un género híbrido como la novela histórica implica la posibilidad de parentesco entre la ficción y la historia en tanto discursos, así como la problemática de la autenticidad de los eventos históricos que se constituyen en temas literarios. El objetivo del presente artículo es el de examinar las formas de representación histórica y sus relaciones con el discurso de la ficción a través de la novela *Noticias del imperio*.

Abstract: The basic difference between fiction and history, as discursive forms, is that the historic events are verifiable, while the fictional events are only acceptable because of their verisimilitude. However, the existence of a hybrid genre such as the historical novel implies a relationship between fiction and history as discourses, and the problem of the authenticity of the historical events that constitute literary themes. The aim of this paper is to examine the forms of historical representation and its relationship with the fictional discourse through the novel *Noticias del imperio*.

Palabras clave: Discurso. Ficción. Historia. Narración. Representación. *Noticias del imperio*. Fernando del Paso.

Key Words: Discourse. Fiction. History. Narration. Representation. *Noticias del imperio*. Fernando del Paso.

1. LA NOVELA HISTÓRICA Y LOS MODOS DE LA HISTORIOGRAFÍA

La novela *Noticias del imperio*, del mexicano Fernando del Paso, toma como eje anecdótico el intento de establecer la monarquía en México, con el nombramiento del Archiduque Maximiliano de Habsburgo como emperador. De inmediato, la sola referencia a este hecho histórico nacional implica, por motivos clasificatorios, tildar a esta novela con el adjetivo 'histórica', es decir, subordinarla a un género específico conocido como novela histórica, cuya peculiaridad consiste en emplear acontecimientos de la historia como contenido y trasfondo para una narración literaria. Tales sucesos —ubicables en el espectro de la historia, sea nacional o universal— tratados como material literario de inmediato acotan el contexto en que el relato ocurre, tal como lo advierte el autor al principio de *Noticias del imperio*:

En 1861, el presidente Benito Juárez suspendió los pagos de la deuda externa mexicana. Esta suspensión sirvió de pretexto al entonces emperador de los franceses, Napoleón III, para enviar a México un ejército de ocupación, con el fin de crear en ese país una monarquía al frente de la cual estaría un príncipe católico europeo.

El elegido fue el Archiduque Maximiliano de Habsburgo, quien a mediados de 1864 llegó a México en compañía de su mujer, la Princesa Carlota de Bélgica.

Este libro se basa en este hecho histórico y en el destino trágico de los efímeros Emperadores de México (Paso, 1988: s/p).

Esta sola aclaración pareciera cumplir una doble función: primeramente delimitar el espacio geográfico y el momento histórico en que la novela se desarrolla y, seguidamente, garantizar al lector la veracidad de los hechos que sustentan el relato que a continuación leerá. No obstante, la relación entre los eventos históricos a los que alude el autor y la trama imaginaria del sino fatal de Maximiliano y Carlota no es tan sencilla como afirmar que la historia sirve aquí como fermento para la invención literaria. Historia y ficción son discursos que, comúnmente, se conciben como opuestos, por lo que su unión se sospecha paradójica.

Ante esta problemática, ¿es posible concebir vinculadas a la historia y a la ficción en un género literario particular? es decir, pese a las diferencias entre ficción e historia ¿es todavía posible una novela histórica? Para responder a estas preguntas será pertinente de antemano indagar a qué tipo de obras se les considera como novelas históricas, lo cual no implica meramente esbozar un catálogo de autores y obras, sino revisar los aspectos evidentes y las características específicas de toda obra literaria perteneciente al género de la novela histórica.

En la exploración de este género literario, es una referencia necesaria el estudio del teórico húngaro Georg Lukács¹ a propósito de las condiciones que propiciaron el nacimiento de la novela histórica, así como sus reflexiones acerca de las peculiaridades de dicho género. La filiación de Lukács al materialismo dialéctico le insta a partir de un historicismo riguroso para el análisis de esta forma literaria, y como principio de su investigación reconoce una consciencia y una sensibilidad históricas, determinantes de la visión de mundo de una época en particular.

Para que una novela pueda etiquetarse como histórica debe, pues, integrar en sí esa consciencia y sensibilidad históricas que menciona Lukács. La novela histórica supone que el escritor funge como científico social, como un observador que dispone de un material fiable —tal o cual episodio histórico— al que dotará de una forma artística, literaria, a través de la cual sea posible la comprensión no de las vidas particulares de figuras históricas de renombre, sino de la cosmovisión operante en una sociedad particular en un tiempo y espacio plenamente identificados.

Antes que intentar esbozar una definición más concreta de este género, es pertinente dirigir la atención hacia el concepto mismo de historia, que no es unívoco ni constante. Kurt Spang, en su artículo “Apuntes para una definición de la novela histórica”, distingue entre tres concepciones de la historia, una teleológica, una cíclica y una contemporánea. En la primera, la idea de progreso aparece, sea encubierta o manifiesta, pues el tiempo y la actividad humana se conciben orientados a la consecución de una meta o finalidad específica. En la segunda concepción, el tiempo es percibido no como algo lineal —como en la concepción teleológica— sino a manera de ciclos que se repiten, de tal suerte que la actividad humana se encuentra sometida a cambios temporales recurrentes. Para la tercera concepción, la historia se entiende como “una acumulación de acontecimientos inconexos y arbitrarios” (Spang, 1998: 74) a los que el historiador ha de dotar de significado.

Resulta obvio que el modo en que se exponga o relate la historia dependerá de la visión que de ésta se tenga. Si esto influye en la labor del historiador, seguramente también influenciará a la del escritor que se sirve de contenidos históricos para fraguar su obra pues “la novela histórica refleja y configura artísticamente el desarrollo de la realidad histórica misma” (Lukács, 1976: 387); al parecer, uno de los factores determinantes de la coexistencia entre historia y ficción en la novela histórica radica en que ésta última no solamente se apropia de una determinada manera de hacer historia, sino que además internaliza y refleja una concepción histórica en específico.

De las concepciones listadas por Spang se desprenden, asegura el autor, dos modos de ‘historiar’, esto es, de escribir y presentar la historia. Así, de las concepciones teleológica

1 Para un estudio más detallado sobre la teoría lukácsiana de la novela histórica, véase Sultana Wahnón (1994), “Ética y determinismo en el pensamiento de Georg Lukács (Sobre la relación entre la sociedad y la historia)”.

y cíclica de la historia —permeadas por el positivismo— se deriva una historiografía objetivista y documentalista, para la cual el relato histórico presupone la reconstrucción y descripción imparcial de ciertos contenidos históricos que poseen plena unidad y coherencia aun antes de ser organizados como texto. Pese a las aspiraciones científicas de este modo historiográfico, háyase el problema de que en la selección y ordenamiento del material histórico intervenga la subjetividad del historiador, que puede privilegiar ciertos acontecimientos por encima de otros y que, según su grado de imparcialidad, podría ocultar datos que resulten no pertinentes —o ‘incómodos’— para la consolidación de una sensibilidad y consciencia histórica nacional o mundial.

El segundo modo de ‘historiar’ que menciona Spang es el de la historiografía interpretativa y narrativa, que surge tras la sospecha de que la historia no es algo unitario y estable, y que puede ser modificada según las experiencias y conocimiento del historiador o conforme intereses políticos o ideológicos. Lo más llamativo de este modo historiográfico es la aceptación de que “los hechos históricos de por sí no tienen ni sentido ni coherencia propia y precisan para su interpretación la intervención ordenadora e interpretativa del hombre” (Spang, 1998: 79), lo que implica reconocer que la historia no es una potencia abstracta sino algo que los seres humanos hacen.

Los modos historiográficos referidos por Spang tienen su concreción literaria en dos tipos de novela histórica que, en cierta medida, se corresponden con la novela histórica clásica y moderna reseñadas por Lukács. Sostiene Spang que de la historiografía objetivista y documental derivaría una novela histórica *ilusionista*, cuyo rasgo principal:

es el afán de los autores de crear la ilusión de autenticidad y de veracidad de lo narrado. Este afán se plasma en todos, o casi todos, los recursos y en primer lugar en la estructuración de la narración de tal forma que surge la impresión de una reproducción auténtica del acontecer histórico. Se crea la ficción de que coinciden historia y ficción (Spang, 1998: 88-89).

La novela histórica de tipo ilusionista hace suyo el imperativo de veracidad propio de la ciencia histórica; la autenticidad del relato pareciera fundarse sobre un detallado examen histórico que hace, ya no verosímil a la narración sino factible, esto es, comprobable². Aún más, la influencia de una concepción de la historia como algo unitario y estable determina de manera decisiva la estructuración de la novela como un todo igualmente unitario. Así, el relato se presentará a través de capítulos hilados según su orden causal.

Entre los demás aspectos estructurales a destacar en la novela histórica ilusionista se encuentran, también, la aspiración a presentar los eventos narrados panorámicamente,

2 Véase lo verosímil en Pol Popovic Karic (2008), “Juan Rulfo: Los embaucadores enredados en *Pedro Páramo*”.

empleando una visión ‘aérea’, es decir, el tipo de narrador predominante será uno omnisciente y que, generalmente, se encuentre fuera del relato. Además, dada la concepción implicada en este tipo de novela —una concepción progresista, lineal— se tiende a la exaltación del individuo como fuerza motora de la historia.

El segundo tipo de novela histórica descrita por Spang es la que llama *antiilusionista*³, y que corresponde a la tendencia reflexiva cuyo propósito es anular precisamente la apariencia de realidad suscitada en las obras literarias. La novela histórica antiilusionista se deriva de la historiografía narrativa e interpretativa, de modo tal que en esta novela se expresa una concepción fragmentaria, contingente y construible de la historia. El propósito doble de la novela histórica, como antes se ha mencionado, es hacer historia y también ficción, pero en la novela histórica antiilusionista ficción e historia se encuentran más próximas, pues se admite la base subjetiva común a ambas, lo que significa que “se abandona la pseudoobjetividad del tipo anterior [de la novela ilusionista] para acentuar la subjetividad del narrador y la índole de artefacto y la importancia y prioridad de los aspectos formales” (95-96).

Así, la disposición textual de este tipo de novela histórica se organiza a través de segmentos alternados, sin un orden causal inmediatamente observable, lo que ya de por sí implica una recusación a la concepción unitaria y estable de la historia. Además, y sobre esto se insistirá más adelante, la novela histórica antiilusionista utiliza todos los recursos a su disposición para impedir la apariencia de veracidad del relato pues su:

objetivo es evitar que se produzca en el lector la ilusión de autenticidad y totalidad del contenido presentado, es más, velada o abiertamente el autor trata de “despertar” al lector, de sacarlo de una posible “hipnosis” y llamar su atención sobre el carácter de artefacto del texto que está leyendo (96).

El afán de la novela histórica antiilusionista por frenar la “suspensión voluntaria del descreimiento” —condición necesaria, según Coleridge, para el goce estético de las obras ficcionales— se materializa estructuralmente:

a través de la intercalación de comentarios y reflexiones sobre lo narrado y la propia narración, hasta reflexiones metahistóricas o introduciendo con frecuencia palabras y oraciones en idiomas extranjeros, expresiones dialectales en los diálogos de las figuras de estamentos bajos (98).

3 La novela “antiilusionista”, como la denomina Spang, se corresponde a la metaficción historiográfica, término empleado por Linda Hutcheon para referirse a las novelas históricas que evidencian su condición de artefacto literario. Para un estudio a profundidad sobre este tema, véase Santiago Juan Navarro (2002), *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*.

Tras este repaso a la novela histórica en sus diferentes modalidades, y a las concepciones de la historia misma así como los modos de presentarla, se ha revelado, así sea de manera general, que la relación entre ficción e historia en la novela histórica se manifiesta de dos maneras: primeramente, si la historia se concibe como un todo unitario y coherente, la ficción queda subordinada a los datos históricos, de lo que se sigue que, en términos de recepción, la novela pueda leerse sin distinguirlo alguno como documento histórico; o bien, si la percepción que de la historia se tenga es una contingente y ordenable según el arbitrio del historiador —o del novelista— la trabazón entre historia y ficción es más estrecha, lo que deriva —nuevamente en términos receptivos— en la indeterminación⁴ entre el dominio histórico —real, objetivo— y el ficcional —imaginario, subjetivo—.

Conviene ahora ilustrar todo lo que a propósito de la novela histórica se ha mencionado arriba en *Noticias del imperio*. Se busca con este examen no únicamente descifrar, en la medida de lo posible, la articulación estructural de esta novela, sino también evidenciar la concepción de la historia implícita en la obra y divisar las estrategias metafictionales por las que el conocimiento histórico es problematizado. Para tal cometido, se sigue la metodología propuesta nuevamente por Kurt Spang en su artículo citado, consistente en el análisis de seis ámbitos estructurales, 1) la presentación de la totalidad de la novela, 2) el narrador, 3) las figuras, 4) el espacio, 5) el tiempo y 6) el lenguaje.

2. ESTRUCTURA NARRATIVA Y DISCURSO

Noticias del imperio es una novela monumental —en el doble sentido extensivo y valorativo— compuesta de veintitrés capítulos, cada uno de estos con sus respectivos subcapítulos. No obstante, la presentación de estos no es uniforme ni en términos secuenciales ni, mucho menos, en su naturaleza textual. Los títulos de cada capítulo vienen acompañados por la notación de los años en que los eventos narrados ocurren. De principio, los capítulos impares se titulan todos “Castillo de Bouchout, 1927”, y en ellos se introduce a la emperatriz Carlota, ya una anciana que se presume loca, relatando a través de extensos soliloquios parte de sus recuerdos personales y de sus experiencias durante su época de gobernante de México, interpellando a un difunto Maximiliano de Habsburgo:

Cómo no voy a perdonar a México, Maximiliano, si todos los días sacudo tu corona, pulo con ceniza el collar de la Orden de Guadalupe, lavo con leche las teclas de mi piano Biedermeier para tocar en él todas las tardes el himno imperial mexicano (Paso, 1988: 17).

4 Sobre lo polivalente y lo equívoco, véase Pol Popovic Karic (2014), “La ironía en la obra de Juan Rulfo”.

Los capítulos pares, en cambio, ostentan títulos diferentes con notaciones anuales previas a los impares; en éstos, es un portavoz anónimo quien se encarga de informar al lector sobre datos históricos ya más concretos, como en el capítulo II, titulado “Entre napoleones te veas, 1861-62”, que principia con la biografía narrativa de una importante figura histórica nacional: “En el año de gracia de 1861, México estaba gobernado por un indio cetrino, Benito Juárez, huérfano de padre y madre desde que tenía tres años de edad” (29). A diferencia de los capítulos impares, el narrador no se encuentra involucrado —aparentemente— en los eventos por él relatados, como si se tratase de un observador externo.

La alternancia entre los capítulos centrados en la figura de la anciana emperatriz Carlota y aquellos en que se narran eventos históricos concernientes al periodo del intento de monarquía en México es indicativa de que el ensamblaje de la novela no corresponde a una concepción lineal o teleológica de la historia; aún más, la trama no se organiza según un orden cronológico ideal, es decir, de acuerdo a la sucesión de los años inscritos en cada capítulo. De manera un tanto esquemática, los acontecimientos relatados en la novela inician en el año 1862 para concluir en 1927; los eventos, sin embargo, no se presentan de manera sucesiva, pues la ordenación del relato se da en lapsos temporales entrecortados, o en palabras más simples, los capítulos pares, que son los que poseen continuidad cronológica se interrumpen por la inserción de los capítulos impares, todos ellos instalados en el año de 1927, lo que significa que la novela se desarrolla discontinuamente, en retrocesos y adelantos temporales.

A lo anterior se suma la inclusión en el relato de textos de naturaleza diferente a la narrativa, es decir, intertextos⁵ tales como cartas o misivas, crónicas y reseñas, cuya función, en esta novela en particular, puede ser intensificar la veracidad histórica del relato, a modo de documentos fiables producidos por testigos presenciales de la época, como en el caso de la correspondencia entre los hermanos Jean Pierre y Alphonse, que mediante su intercambio epistolar informan con mayor detalle —pese al tono familiar de las cartas— sobre los pormenores de la época:

Muchas de nuestras tropas han sido alojadas en los conventos confiscados por el gobierno de Juárez, lo cual no deja de ser una ironía, pues se supone que entre otras cosas —o al menos lo suponen Gutiérrez Estrada, Almonte y sus secuaces— vinimos aquí para restaurarle a la Iglesia sus propiedades y su poder (109).

5 A propósito de la intertextualidad en la novela contemporánea, véase Raquel Gutiérrez Estupiñán (1994), “Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento”.

En este pasaje se refiere, aunque indirectamente, el conflicto bélico que supuso la intervención francesa a la soberanía mexicana en 1862, además de las implicaciones políticas del intento de disolver la separación entre Iglesia y Estado. Por su naturaleza epistolar, este documento adquiere inmediatamente la calidad de testimonio, que confiere a lo narrado de una mayor veracidad en términos históricos. No obstante, existen otros intertextos que cumplen una función opuesta a la de proveer información presuntamente exacta sobre los hechos acaecidos en el periodo histórico que comprende la novela; como ejemplo, baste citar un fragmento del subcapítulo titulado “*Crónicas de la corte*”:

A la Emperatriz definitivamente no le sentaba el negro de todas esas ceremonias, se veía más adusta que de costumbre, pero pasados ya esos días en que la ciudad estaba muerta y brillaban por su ausencia los landós, las berlinas y desde luego el faetón de los Emperadores, volverían sin duda las fiestas de palacio (366).

En sentido estricto, lo aquí referido no suministra información conveniente al tema histórico objeto de *Noticias del imperio*, a lo mucho notifica acerca de los protocolos a seguir en una ceremonia religiosa de la realeza; aun más, la crítica a la vestimenta de la emperatriz, así como el tedio que se infiere en el narrador en turno, sustrae a lo narrado de toda seriedad, en tanto referencia verídica, constriñéndolo a un mero chismorreo palaciego. La función de éste, y otros intertextos presentes en la novela, no es la de aportar información confiable o pertinente a la narración histórica, sino antes bien “diversifican la información” (Spang, 1998: 102), relativizando la fiabilidad de las fuentes testimoniales incluidas en el texto.

De lo anteriormente expuesto resulta evidente que la concepción de historia implícita en *Noticias del imperio* no corresponde a una lineal o coherente; si bien la novela es una totalidad unitaria —por el sólo hecho de su coherencia organizativa— la noción que de la historia puede inferirse es una en la que ésta se presenta en bloques inconexos, cuyas fuentes testimoniales son arbitrarias y su información es de continuo relativizada.

Conviene ahora revisar la figura del narrador —o narradores— en *Noticias del imperio*, pues es en este ámbito en el que se puede descifrar con mayor exactitud las correlaciones entre historia y ficción, patentes o latentes, en esta novela. Propone Spang ensayar una aproximación al narrador desde cinco ángulos, a saber, su identidad, el grado de información que posee, el momento y lugar en que se sitúa y su implicación o inclusión en lo narrado.

A primera vista, son dos los narradores que intervienen en *Noticias del imperio*; el capítulo con que inicia la obra da a conocer a la otrora emperatriz mexicana, Carlota, relatando sus memorias en una suerte de conversación con el fallecido Maximiliano. La

introducción de este personaje narrador se hace fehaciente mediante la primera persona del singular, lo que implica que su narración es predominantemente subjetiva:

Yo soy María Carlota de Bélgica, Emperatriz de México y de América (...) Yo soy Carlota Amelia, mujer de Fernando Maximiliano José, Archiduque de Austria, Príncipe de Hungría y de Bohemia, Conde Habsburgo, Príncipe de Lorena, Emperador de México y Rey del Mundo (Paso, 1988: 13).

La identidad de este primer narrador es expuesta de inmediato, y se ve acentuada por ser una figura histórica reconocida que, además, es partícipe directo de los hechos que narra. Situación contraria a la del narrador que aparece en los capítulos pares de la novela. Dicho narrador permanece en el anonimato, relatando los acontecimientos de una manera, aparentemente, impersonal, lo que concuerda con el tipo de narrador deseado en una novela histórica clásica. Sin embargo, este narrador no es del todo objetivo, pues se permite intercalar en su narración comentarios valorativos o, incluso, relega la narración a los personajes actuantes:

“Su Majestad: acabo de recibir de México noticias muy importantes. Los acontecimientos nos favorecen y pienso que la Intervención y el Imperio son ahora realizables. Quisiera comunicárselo al emperador”.

“Su Majestad” era la Emperatriz Eugenia. Y el hombre que, según se dice le murmuró tal cosa al oído, era Don José Manuel Hidalgo Y Esnaurrizar, un mexicano emigrado que vivió —y vivió muy bien, como bon vivant que fue— en Madrid y París entre otras ciudades del Viejo Mundo (79).

En el fragmento citado, el narrador no solamente permite que un personaje tome la rienda del relato —si bien muy brevemente— sino que además evalúa a dicho personaje, lo cual resta objetividad a la narración pretendidamente fidedigna de hechos históricos. La novela vuelve a evidenciar una estructura alternada, pues, por una parte, los eventos de los capítulos impares son expuestos por un narrador personaje plenamente identificado como la envejecida Carlota y, por otra parte, los capítulos pares son relatados por un narrador desconocido que en ocasiones se toma la libertad de desplazar su responsabilidad narrativa a los personajes.

Las diferencias entre los narradores no reside solamente en poderles o no identificar, sino también en el conocimiento que poseen sobre los hechos que narran, esto es, el grado de información —y por consecuencia, su credibilidad— respecto a lo narrado. El

rumor de la locura⁶, o senilidad, sobre Carlota, permitiría pensar que su narración es poco fiable y, por lo mismo, podría catalogarse como un narrador deficiente. Pero la lucidez de sus recuerdos personales, todos ellos referidos a su marido Maximiliano, la situarían en un grado de conocimiento, si bien limitado, mayor al de la mayoría de los demás personajes, dado el nivel de intimidad que compartía con el difunto Maximiliano de Habsburgo:

¿Quieres, dime, que todo el mundo sepa que si tú fuiste un tonto yo lo fui más que tú por haber creído alguna vez en ti, en tu amor, en la fidelidad que tanto me juraste, como si no hubiera sabido yo que cuando ibas a Viena a arreglar lo que tú llamabas asuntos del virreinato, acababas en las camas de las coristas (Paso, 1988: 112).

Por supuesto que no se puede abandonar la sospecha de locura —o de rencor— en las palabras de la narradora, sin embargo, su identidad como la viuda del emperador de México le otorga un conocimiento quizá mayor respecto a detalles de la vida de Maximiliano que el del narrador anónimo, quien, al parecer, se mueve libremente entre una visión panorámica, general, y una más particular. Según el paradigma de la novela histórica ilusionista, se privilegiaría a un narrador omnisciente, que lo mismo pudiera referir con pleno conocimiento los pormenores de la historia narrada así como de las vidas particulares de los personajes involucrados. El narrador desconocido de *Noticias del imperio* pareciera cumplir con tales funciones, pues lo mismo relata con sorprendente exactitud sucesos con un estilo decididamente histórico: “Los buques españoles anclaron en Veracruz el 10 de diciembre de 1861” (91), al tiempo que, con un matiz más literario, comunica los anhelos más secretos de sus personajes: “Él [Maximiliano], que también había soñado con ser algún día otro más de esos emperadores” (198).

El contraste entre un narrador con información limitada y uno con un grado mayor —o absoluto— de conocimiento produce un efecto de indeterminación respecto a la veracidad de lo relatado, desdibujando la estricta diferenciación entre historia, como lo real pretérito, y la ficción, como lo imaginario. Ambos dominios parecieran fundirse, confundiéndose lo histórico con lo ficticio, de manera que, nuevamente, la historia —en el sentido de registro y datos pretéritos— se presenta de forma fragmentaria, sin una previa ordenación causal, y su organización en una unidad coherente es asequible únicamente por las herramientas suministradas por la ficción literaria.

Sobre el momento de la narración habrá que aclarar de principio que se trata del momento de la enunciación de la historia, es decir, el tiempo en que el narrador relata los hechos. Como se ha mencionado con anterioridad, la novela transcurre en el periodo

6 Sobre el papel narrativo de la emperatriz Carlota, véase Carolina Andrea Navarrete González (2004), “Discurso de la locura en *Noticias del imperio* de Fernando del Paso”, en *Crítica, revista de ensayo y opinión*.

comprendido entre los años 1861 a 1927, pero la relación de los sucesos no se desarrolla en orden sucesivo; la narración de Carlota, situada cronológicamente en 1927, se alterna constantemente con la progresión anual referida en los capítulos pares; además, al tratarse de sus recuerdos, la narradora se encuentra distanciada, temporalmente, de los eventos que relata:

cuál brebaje te dieron en Miramar, Maximiliano, que te hizo abandonar los vínculos más sagrados que tenías con la tierra en que estaban sepultados tus ancestros y en la que pasaron los años más hermosos de tu infancia y de tu juventud, para irte al otro lado del mundo (186).

La distancia cronológica en que se encuentra situada la narradora, la ausencia de menciones a fechas exactas, así como por su constante interpelación al difunto Maximiliano y la reiteración constante sobre su salud mental, parecieran obstaculizar una percepción imparcial de los hechos narrados y, por consecuencia, se resta veracidad —mas no verosimilitud— al relato de Carlota.

El narrador anónimo, por su parte, se instala como contemporáneo de los hechos relatados, yendo y viniendo a través del transcurso de los años y siempre con una perspectiva actual de los mismos, acotándolos, además, con notaciones cronológicas precisas: “A principios de marzo de 1863, diez meses después de la derrota del 5 de mayo, y tras casi otros tantos de inacción y desidia, la columna de Douay se dirigió a Puebla por las cumbres de Acultzingo” (130). El contraste observado entre los narradores principales de *Noticias del imperio* se manifiesta no únicamente en sus respectivas identidades o su grado de saber, sino también en la posición temporal en la que se encuentran ubicados respecto a los acontecimientos que narran.

Respecto al lugar de la narración, es decir, “la ubicación espacial que el autor fija para el narrador al emitir la narración” (Spang, 1998: 105), la emperatriz Carlota se encuentra enclaustrada en el Castillo de Bouchout, que se localiza en Bélgica. Su encierro implica no solamente una separación geográfica respecto a los sitios en que se desarrollaron los eventos de la novela, alude además a que Carlota ya no desempeña más el rol de personaje en su propia narración, disolviendo su personalidad en meros recuerdos: “así, quieta, como si estuviera dormida con los ojos abiertos, o más que dormida, como si estuviera muerta, o más que muerta, como si nunca hubiera existido” (Paso, 1988: 240).

El narrador desconocido, en cambio, se desplaza entre Europa y México —lugares en que ocurren los acontecimientos narrados— conforme la acción se sitúe en una u otra de estas ubicaciones: “Cartas así, por docenas, cientos, de un lugar a otro de Europa y a través del Atlántico de Europa a América” (193); pero sus desplazamientos no son solamente espaciales, pues, como se ha indicado anteriormente, este narrador o bien

relega a los personajes la función narrativa o, también, se introduce en los recovecos más íntimos de los mismos, instalándose lo más próximo posible a los hechos narrados.

La distancia espacio-temporal del narrador, o narradores en este caso, conduce necesariamente a examinar el nivel de participación de éstos en los sucesos que narran. La implicación del narrador se determina por la proximidad que éste establece respecto a lo que narra, proximidad que no es exclusivamente de naturaleza cognoscitiva sino también valorativa. En este punto se observa nuevamente una diferenciación en torno al grado de participación de los narradores de *Noticias del imperio*; pareciera que Carlota se involucra mayormente en su narración⁷, dado que constantemente evalúa —y recrimina también— el destino que le tocó sufrir a ella y a Maximiliano: “nos dieron, Maximiliano, un trono de cactus erizado de bayonetas. Nos dieron una corona de espinas y de sombras. Nos engañaron, Maximiliano, y me engañaste tú. Nos abandonaron, Max, y me abandonaste tú” (21); aún así, la implicación de Carlota es ilusoria, pues se limita únicamente a hacer recuento de sus vivencias pasadas, como si la historia que contara no fuera la suya propia.

Mientras tanto, el anonimato que envuelve al narrador de los capítulos impares supondría que éste permanece externo a lo relatado, es decir que se encuentra fuera de la historia y, por lo tanto, su implicación en la misma es mínima. No obstante, como se ha observado en ejemplos antes citados, este narrador se desempeña de manera poco común para un narrador objetivo e imparcial, pues constantemente emite juicios de valor respecto de los personajes de la novela; cabe añadir que en ocasiones introduce también en su relato suposiciones cuyo efecto es el de minar la presunta objetividad y veracidad del narrador:

Es difícil saber, por ejemplo, si fue verdad que tras las cortinas rojas y los vidrios de las ventanas de su habitación [de Carlota y Maximiliano] los contemplaban, brillantes y negros, ladinos, esos mismos ojos oscuros y como de ciervo, los asombrados y dulces ojos llenos de miedo y con cuya mirada fija y atónita se habían encontrado al bajar de su carruaje atascado camino de Córdoba (264).

Tras el análisis del narrador, o mejor narradores, de *Noticias del imperio*, conviene ahora pasar al examen de las figuras presentes en esta obra. Por figura se entenderá, en sentido restrictivo, la evocación de personajes históricos o, en un sentido más amplio, será un término sinónimo de personaje. En la novela histórica se encuentran dos tipos de figuras, según distinción hecha por Spang:

7 Sobre la oscilación entre el lirismo subjetivista y el recuento memorístico en el discurso de Carlota, véase Carolina Castellanos Gonella (2012), “El discurso poético en *Noticias del imperio*: el sujeto lírico y la Historia”.

figuras representadoras que son configuraciones literarias de personas reales del pasado, y por otro, figuras significadoras en el sentido de inventadas por el autor y ficticias o simplemente anónimas sin papel individualizado (Spang, 1998: 108).

El primer aspecto a observar es la caracterización de las figuras; por razones obvias, un personaje histórico debe concordar con un modelo previamente establecido; pero en el caso de la novela histórica, el diseño de tal personaje puede incluir atributos imaginarios, pues, a final de cuentas, el personaje de la novela histórica, aun sea la representación de una figura histórica ampliamente conocida, no deja de ser un personaje de ficción. En el caso de las figuras significadoras, o los personajes propiamente ideados por el novelista, no es necesario que posean un trasfondo verídico basado en información comprobable —en la medida de lo posible— pues “el novelista está libre de dar los nombres, funciones y rasgos que le parezcan a las figuras ficticias, siempre y cuando respondan al entorno y el ambiente de la novela” (109).

La novela histórica —ilusionista o antiilusionista—, por su naturaleza híbrida, tiende a reunir un extenso reparto de personajes, tanto ficticios como históricos, con el objetivo de representar de manera más detallada la época objeto de su narración. La proporción entre figuras históricas y ficticias variará de acuerdo a la obra y a los intereses del autor, aunque Spang asegura que, casi siempre, es mayor el número de personajes ficticios; por motivos de economía narrativa, pese al amplio reparto de personajes, el narrador, o los mismos personajes en calidad de narradores en turno, suministra sólo la información necesaria acerca de las figuras más importantes para el relato.

Ahora bien, ¿qué aporta al análisis de la novela histórica el examen de las figuras? Por de pronto en *Noticias del imperio* ilustraría la relación entre la fiabilidad⁸ de los datos históricos y la invención literaria, es decir, de nueva cuenta, la cuestión del vínculo entre historia —como lo presuntamente real— y ficción —como lo meramente imaginario—. Las tres figuras en torno a las cuales gira la novela son los emperadores Maximiliano y Carlota y el presidente Benito Juárez.

Sobre estos personajes históricos, son dos fuentes internas a la novela las que esbozan una caracterización de los mismos. Primeramente, la emperatriz viuda, Carlota, quien a través de sus recuerdos va reconstruyendo la imagen de su marido: “Ándale, Maximiliano, atrévete tú también a volver a ser todos los Maximilianos que fuiste alguna vez” (Paso, 1988: 177). Dicha imagen oscila entre la idealización amorosa y el rencor, pues Carlota en ocasiones se dirige a su difunto marido mediante alabanzas, llamándole “Mi querido

8 Una aproximación a la problematización del saber histórico a través de la novela la ofrece Luis Veres (2007), “La novela histórica y el cuestionamiento de la historia”.

Maximiliano. Mi adorado Rey del Mundo y Señor del Universo" (244), así como también lo repudia en más de una ocasión, tildándole de mentiroso, embustero e hipócrita:

Y atraviésate la lengua, Max, traspásatela hasta el gaznate con un alfiler del negro de una de tus mentiras más sucias, porque tras burlarte de Napoleón Tercero, tras asombrarte del cinismo del que hizo gala cuando en l'Orangerie te dijo, hablando de la Guerra de Crimea que quizá hubiera sido mejor repartirse a Turquía en lugar de ayudarla, y que así Austria hubiera podido agrandarse con Albania y Herzegovina, y después de que a mi padre le escribiste en una carta que la estrella de Luis Napoleón tendría que desaparecer, como la de toda la gentuza de su clase, dijiste de él, de Mostachú, que era el soberano más grande de su siglo (353).

De sí misma, Carlota también presenta versiones disímiles, en ocasiones asumiendo la locura que otros personajes —solamente aludidos— le atribuyen o afirmando que su presunta demencia es producto de sus desdichas y de su obstinación a no olvidar. Así, Carlota se caracterizará a sí misma —con un dejo de tristeza— reconociendo su anterior potestad como gobernante mexicana:

Yo soy Carlota Amelia de México, Emperatriz de México de América, Marquesa de las Islas Mariás, Reina de la Patagonia, Princesa de Teotihuacán. Tengo ochenta y seis años de vida y setenta de vivir en la soledad y el silencio (74).

Al tiempo que, al especular acerca de eventos que pudiesen o no ocurrir, como el que Benito Juárez se presente en el vaticano diciendo que es el indio Juan Diego, acepta la emperatriz Carlota que al afirmar eso —y otras imagerías— “entonces sí que ellos pueden pensar y decir que estoy loca” (235). El hecho de que la narradora, a la vez destacada figura histórica e imprescindible personaje de la novela, adolezca de una visión uniforme sobre la figura de Maximiliano y la suya propia revela que la fiabilidad de su narración es parcial, completamente diferente a la mirada idealmente objetiva de un ecuaníme historiador de profesión. A lo anterior se añade su desprecio por la figura de Benito Juárez, al que se refiere adjudicándole algún título peyorativo: “Y al indio, Maximiliano, a tu asesino, a Benito Juárez, que cada vez que abría la boca decía una mentira” (353); el descrédito a la figura de Benito Juárez evidencia nuevamente la parcial óptica de la narradora, a la vez que ejemplifica el otro lado de la historia, no el de los victoriosos, sino el referido por el vencido, lo que supone una crítica sustancial a la noción progresista o teleológica de la historia, según la cual los conflictos siempre llegan a una solución justa y lógica.

La perspectiva del narrador de los capítulos pares, por otro lado, no es del todo objetiva, aunque es menos parcial que la de Carlota como narradora; el recurso de caracterización del narrador anónimo consiste en dejar que los personajes que intervienen en el relato expresen sus opiniones sobre las figuras históricas sobre cuyas vidas trata la novela: “En cuanto a Maximiliano, te decía, es una pena reconocer que no es un hombre destinado a gobernar un país, y sobre todo un país como éste, casi ingobernable” (397); pareciera como si el narrador se limitara a ser solamente portavoz de las opiniones y percepciones de los personajes, aunque, como se vio antes, se permite intervenir de cuando en cuando con juicios valorativos sobre las actitudes y acciones de éstos.

El hecho de que el narrador desconocido ceda la responsabilidad narradora a los personajes supondría una efectiva estrategia para conferir credibilidad a lo relatado, ya que éstos, al ser participantes directos de los sucesos contados, fungen como testigos confiables de los mismos y, por consecuencia, lo referido por ellos contribuye a la construcción de una versión fidedigna de cada una de las figuras históricas destacadas en la novela. No obstante, el resultado es otro distinto, pues las versiones que por intermedio de los diversos personajes se van presentando no son coincidentes y diversifican la percepción en conjunto de las figuras históricas predominantes en la novela. Un ejemplo significativo es la personificación de Juárez:

para muchos, Benito Juárez se había puesto una patria como se puso el levitón negro: como algo ajeno que no le pertenecía, aunque con una diferencia: si la levita estaba cortada a la medida, la patria, en cambio, le quedaba grande (30).

Pero más adelante, y a través de las palabras de un noble veneciano —del cual, pudiera esperarse, fuera opositor del gobierno juarista— la percepción ofrecida de Juárez es diferente: “‘Juárez’, continuó, ‘se nutre con el espíritu de Rousseau como nosotros y no con la filosofía política de los aztecas o de los incas, si es que tal cosa existió alguna vez’” (52). El intercambio, las más de las veces discrepante, entre las voces narrativas de los personajes y la visión de la emperatriz narradora dificulta una caracterización definitiva de las figuras históricas a las que atañe el relato de *Noticias del imperio*. La presentación de datos tan personales —y, por lo tanto, no pertinentes para la objetividad histórica— como que a Carlota se le tache de loca, que Maximiliano contrajo sífilis o que Juárez era un oportunista con aires dictatoriales, todo ello entra en rotunda contradicción con la versión histórica oficial, según la cual los emperadores Maximiliano y Carlota eran personas dignas y respetables y Juárez un demócrata y justiciero social. La desmitificación de figuras históricas es resultante de una concepción en que la historia no representa en modo absoluto la verdad del pasado; tal procedimiento es característico de la novela histórica antiilusionista en la que:

se producen casos —aunque pocos— de figuras protagonistas de ilustre abolengo o de importancia social destacada que unas veces el autor “desmonta o desenmascara” en el transcurso de la narración; son bajadas del pedestal en el que las había puesto la historia y la tradición. Con ello se subraya nuevamente que la historia no es definitiva, sino siempre proclive a sufrir modificaciones (Spang, 1998: 110).

Es ahora necesario pasar al examen de la dimensión esencial de la novela histórica: el tiempo. Por exigencias del género, el tiempo representado en la novela histórica debe tener un referente cronológico bien definido, y aunque la duración de los eventos relatados no coincida de manera exacta con la de un periodo histórico completo, los acontecimientos deben poseer una base temporal identificable según fuentes históricas estrictas. Es precisamente en la representación temporal en donde la novela histórica se acerca mayormente a la disciplina que le otorga su adjetivo y, también, es en este ámbito en donde de nueva cuenta reluce la interrogante sobre las relaciones entre historia y ficción.

3. ENTRE LA FICCIÓN Y LA HISTORIA

Noticias del imperio es una novela cuya estructura temporal se presenta de manera dual; los capítulos impares, como se ha mencionado antes, se sitúan cronológicamente en el año de 1927, fecha en la que una Carlota envejecida —y posiblemente senil o loca— se da a la tarea de reunir sus memorias acerca de su esposo Maximiliano y, de paso, relatar el trágico episodio de su momentáneo imperio sobre México. Los capítulos pares, por otro lado, se ubican en diferentes fechas que, aunque tienen continuidad cronológica, aparecen alternados con los capítulos narrados por Carlota.

La duración cronológica de la obra de Fernando del Paso comprende del año 1862 hasta 1927, aunque resulta necesario recalcar que el tiempo del discurso es flexible, pues los eventos no se presentan de manera lineal. Abundan en *Noticias del imperio* las anticipaciones y las retrospectiones, lo que es ya indicativo de que, pese a la inevitable referencia a fechas particulares y comprobables según diversos documentos históricos, la ordenación temporal de la novela no es causal sino que es producto de una configuración literaria, que concede mayor importancia a la coherencia de los acontecimientos según el orden narrativo interno antes que su sujeción al desarrollo real o cronológico de los mismos.

Sobre los capítulos impares resulta pertinente subrayar que la ubicación temporal de la narradora supondría una posición privilegiada respecto a los hechos que relata, pues al momento en que Carlota —en su calidad de testigo y participante— inicia su narración, los acontecimientos han llegado a su fin, por lo que su versión de los mismos

debería ser, desde el punto de vista del saber histórico, mayormente verídica; pero la misma narradora pareciera insistir en que la memoria no es una fuente confiable para el registro del pasado:

Y si te digo que es tarde, Maximiliano, no quiero decir con eso que sesenta años es mucho tiempo: porque el día en que elegí escapar de México y de Miramar, de Bouchout, de tu muerte y de mi vida, ese día no existió jamás: no fue hace sesenta años, ni hace un instante (Paso, 1988: 116-117).

Carlota afirma a la vez que niega el paso del tiempo, y con ello revela que la percepción de la historia no puede ser del todo objetiva, pues se encuentra condicionada por una actividad ordenadora esencialmente subjetiva; quien narra, en este caso Carlota, privilegia unos acontecimientos sobre otros y, como se observa en el pasaje citado, incluso negará —por motivos personales o íntimos— algunos otros. La historia, pues, no es transparente ni uniforme, sino opaca y discontinua.

Por requerimientos lógicos, la selección de los acontecimientos que opera en la ciencia de la historia destaca aquellos que, por su impacto —social, económico, político, etc.— determinarán de alguna manera las condiciones presentes, es decir, la historiografía privilegia los sucesos pasados que pudieran explicar de alguna manera la situación presente. El criterio de selección histórico sería el mismo para la novela histórica; el narrador debería de informar con el mayor detalle posible aquellos eventos que cumplieran con las mismas exigencias explicativas que demanda la historia. En *Noticias del imperio*, el narrador de los capítulos pares, como antes ya se ha sostenido, ostenta un conocimiento más general y preciso —en términos cronológicos— sobre los hechos que narra, lo que, en cierta manera, lo hace cumplir en ocasiones las veces de un auténtico historiador:

Maximiliano salió de la ciudad de México a las cinco de la madrugada del 13 de febrero de 1867, con mil quinientos hombres y cincuenta mil pesos. No se sabe cómo es que el Emperador, siendo como decían —y decía el mismo— supersticioso, escogió un día 13 para salir de México (506).

La partida de Maximiliano es un acontecimiento importante no únicamente en la novela, sino también en la historia nacional, por lo que, desde la óptica de la credibilidad histórica —también presente en la novela histórica sea ilusionista o antiilusionista— la inclusión de este evento satisface el criterio selectivo histórico. No obstante, en el mismo capítulo, el narrador infringe dicha norma:

El día 26 [de 1867], un fontanero de Querétaro logró hacer una horadación en el dique de un caño, y parte de la ciudad volvió a tener agua corriente. Pero otras cosas, además del agua, habían ya comenzado a escasear (510).

Aunque el trasfondo continúa siendo un episodio histórico, el hecho relatado en el fragmento citado resulta, desde la perspectiva de la economía narrativa y de la pertinencia histórica, por demás trivial, lo que evidencia, ahora con el narrador anónimo, que la selección de los datos históricos expuestos en la novela no obedece a una concepción progresista de la historia, según la cual todo evento señalado como histórico se organiza orgánicamente en un corpus estable. Al contrario, la presentación del tiempo y la selección de los acontecimientos como aparece en *Noticias del imperio* remite a la idea de que los hechos históricos, en su estado bruto, no poseen coherencia ni orden alguno hasta el momento en que intervienen el historiador o novelista organizándolos narrativamente, esto es, dotándoles de un sentido que pueda develarse según códigos culturales.

Si bien el tiempo es la esencia misma de la novela histórica, éste se apoya necesariamente en la representación del espacio, que funge como elemento caracterizador de la época representada⁹. De manera análoga a la dimensión temporal, los espacios en que se desarrolla la acción novelesca deben coincidir con lugares reales en términos geográficos. Los acontecimientos narrados en *Noticias del imperio* ocurren paralelamente en diversas regiones de México y de Europa; la alternancia, ahora espacial, tiende a resaltar la estructura doble de la novela que se establece mediante oposiciones. Mientras que el espacio en que Carlota hace recuento de sus memorias es una habitación del Castillo de Bouchout, la narración de los capítulos pares se desenvuelve en cortes palaciegas, en salones de espectáculos o en pueblos o ciudades. El efecto de esta contraposición espacial es el de confrontar lo abierto con lo cerrado, lo amplio con lo limitado, lo rural con lo citadino, lo regional con lo cosmopolita.

El espacio no únicamente cumple la función de escenario, también a través de éste se logra una más completa caracterización de los personajes históricos que intervienen en la narración; sirva como ejemplo la anciana Carlota quien, encerrada entre cuatro paredes, evoca similares experiencias de aislamiento:

Conozco cada rincón de Bouchout. Conocí cada rincón de Miramar y de Terveuren, de Laeken. Y a veces pienso que mi vida no ha sido sino un largo peregrinar por casas y castillos, por cuartos y corredores (Paso, 1988: 181).

⁹ Para profundizar en la configuración narrativa de la dimensión espacial y temporal en la novela histórica, puede consultarse el artículo de Biviana Hernández (2008), "América Latina en sus narrativas: ensayo, novela histórica e historiografía social".

Las referencias espaciales en los capítulos relatados por Carlota se limitan casi en su totalidad a espacios cerrados —reflejo, quizá, de su actual aislamiento— contribuyendo a que parezca que su narración se ha detenido en el tiempo. De manera opuesta, en los capítulos pares los acontecimientos suceden en una mayor diversidad de espacios, dotando a la narración de un ritmo siempre actual, de constante movimiento y, contribuyendo también, a la representación de personajes de diferentes estratos sociales:

ellos no saben lo que yo sé, y por eso, les decía, me pagan, porque me conozco todos los vericuetos y todas las jorobas de la tierra de cinco leguas a la redonda de Chiquihuite, y todos los manantiales y los ríos como el arroyo de La Joya (213).

La diversidad, entonces, contribuye también a la veracidad de la narración, al ubicar en sus respectivos contextos a los personajes que en ésta intervienen.

El último ámbito a analizar es el lenguaje. Con este término se alude a dos aspectos: “en primer lugar, desde el punto de vista del lenguaje literario en general en su vertiente narrativa y, después, desde el ángulo de la configuración de los diálogos y eventuales intertextos” (Spang, 1998: 115). La novela, al ser en esencia un artefacto¹⁰ verbal mimético, ha de tender a la mayor verosimilitud posible en la representación de las voces de sus personajes y del narrador, de sus particulares formas de hablar. Tal imperativo persiste en la novela histórica, aunque con algunas diferencias.

La novela histórica es un género en que se presentan mixtificadas las propiedades del documento histórico y del relato ficcional; si bien el objetivo de la novela histórica es evocar de manera fidedigna una época del pasado, por cuestiones de recepción se emplea el idioma de origen del autor para que la novela sea legible, aunque, ahora por exigencias de veracidad, se admiten de tanto en tanto expresiones dialectales, arcaísmos e incluso extranjerismos.

Noticias del imperio es, desde este punto de vista, una novela en la que convergen numerosos registros lingüísticos, desde los delirantes monólogos de Carlota, hasta diálogos de lo más coloquiales. El lenguaje cumple, al igual que el espacio y el tiempo, una función caracterizadora; por medio del habla de cada personaje, o de los narradores mismos, se va complementando la identidad histórica de las figuras involucradas en la novela, como en el caso de Carlota:

10 Sobre las características y recursos de la novela histórica como género literario y artefacto verbal, véase Celia Fernández Prieto (1996), “Poética de la novela histórica como género literario”. Puede verse asimismo al respecto de Jopsé Romera Castillo *et alii* (1996), *La novela histórica a finales del siglo XX*.

Yo era una Princesa casta y tenía mis planchadoras que planchaban los edictos del palacio, mis lavanderas que lavaban mis deseos en los canales verdes de Brujas, y cuando yo despertaba, despertaban todos los carrilones de Bruselas (Paso, 1988: 180).

Un recurso frecuente en esta novela es que el narrador ceda la palabra a los personajes en turno en un estilo pseudo-dialógico, como en la discusión que sostienen Juan Carbajal y el Coronel Du Pin:

“¿Y usted sabe quién es Benito Juárez?” preguntó Juan Carbajal.

“Ah, sí, un indio. Un indio terco como tú. ¿Por qué son tan tercos todos ustedes?”

“Napoleón no era francés”, dijo el prisionero, “y Benito Juárez si es mexicano” (270).

En el fragmento citado, el narrador, aunque se limita únicamente a acotar los diálogos de sus personajes, continúa dirigiendo el relato; en otras ocasiones, sin embargo, el narrador se aleja de la narración para conceder completa libertad expresiva a los personajes a la manera de una representación teatral:

“Bueno, unos dicen, Mamá, que en México le dieron toloache...”

“¿Le dieron qué...?”

“Toloache, una yerba que enloquece...”

“Uy qué barbaridad, ¡qué gente tan diabólica!” (455).

El distanciamiento del narrador en los cuantiosos diálogos que aparecen en la novela es un procedimiento que —usualmente— pretende, mediante la reproducción de la pura oralidad, dotar de veracidad a lo narrado. A esto se suman también las constantes intervenciones del narrador con comentarios o reflexiones acerca de lo narrado, introduciendo incluso referencias bibliográficas:

El General Ramírez de Arellano, quien se había encargado de instalar una fábrica de salitre y otra de pólvora —para lo que hubo que confiscar todo el azufre y toda la salpiedra de cuanta farmacia había en Querétaro— cuenta en su libro “Últimas horas del Imperio”, cómo las fuerzas de Maximiliano en Querétaro se habían reducido casi a la mitad (512-513).

El pasaje citado, además de un comentario de tipo teórico o erudito por parte del narrador, se constituye en una mención intertextual, bastantes frecuentes en la novela, apareciendo intercaladas a lo largo de la narración, como poemas, canciones populares, cartas, hasta descripciones protocolarias:

41.

Concluido el lavatorio, los Emperadores Se quitarán los delantales en la misma forma en que Se los pusieron, y devolverán las toallas y los delantales a las personas que Se las dieron, las cuales a su vez las entregarán a los respectivos ayudas de cámara (372).

Pareciera que todos estos recursos lingüísticos estuvieran encaminados a la autenticación de lo narrado, pero, las fuentes y documentos múltiples —o intertextos—, la oralidad explícita y las digresiones del narrador evitan que el lector logre una plena identificación con el texto, es decir, dificultan la ilusión de realidad al recordarle constantemente que la novela es un artefacto verbal cuya finalidad es suscitar la apariencia de lo real.

Tras el análisis de los ámbitos sugeridos por Spang, pudiera afirmarse que *Noticias del imperio* reúne los atributos suficientes para considerarse una novela histórica de tipo antiilusionista; no obstante, la etiqueta no resuelve el problema de las relaciones entre historia y ficción, únicamente lo resalta pues, aunque la novela histórica tiene por fin representar de la manera más fidedigna posible un discurso histórico, esto es, un discurso que —aunque matizado por diversos elementos ficcionales— conduzca al conocimiento y la comprensión de hechos pretéritos comprobables, la finalidad de *Noticias del imperio*, según el examen que antecede, pareciera relativizar dicho discurso histórico al mostrarlo como el resultado de testimonios, fuentes y documentos disímiles e, incluso, contradictorios. Quizá convenga, entonces, ensayar otra aproximación al problema de las relaciones entre ficción e historia, ya no desde el punto de vista de su vínculo como constituyentes de un género literario dado, sino, más bien, en términos de su especificidad. Ello implicaría ya no buscar las diferencias entre historia y ficción, sino ahondar en las propiedades que comparten en cuanto géneros discursivos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTELLANOS GONELLA, C. (2012). "El discurso poético en *Noticias del imperio*: el sujeto lírico y la Historia". *Literatura mexicana*, vol. 23, núm. 1, 83-104 (también en <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rlm/article/view/33786>).
- DEL PASO, F. (1988). *Noticias del imperio*. México: Diana.
- FERNÁNDEZ PRIETO, C. (1996). "Poética de la novela histórica como género literario". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 5, 185-202 (también en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--13/html/dcd92ce0-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_27.html#l_30_).

- GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, R. (1994). "Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 3, 139-156 (también en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_21.html).
- HERNÁNDEZ, B. (2008). "América Latina en sus narrativas: ensayo, novela histórica e historiografía social". *Revista Austral de Ciencias Sociales* 15, 45-62 (también en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=45921682004>).
- LUKÁCS, G. (1976). *La novela histórica*. Barcelona: Grijalbo.
- NAVARRETE GONZÁLEZ, C. (2004). "Discurso de la locura en *Noticias del imperio* de Fernando del Paso". *Crítica* (Chile) (s/n) (s/p) (también en <http://critica.cl/literatura/discurso-de-la-locura-en-noticias-del-imperio-de-fernando-del-paso>).
- NAVARRO, S. (2002). *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*. Valencia: Universitat de València.
- POPOVIC KARIC, P. (2008). "Juan Rulfo: Los embaucadores enredados en *Pedro Páramo*". *Revue Romane* (Amsterdam: John Benjamins Publishing Comp.), volumen 43, número 2, 273-285.
- _____. (2014). "La ironía en la obra de Juan Rulfo". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 23, 715-730 (también en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-ironia-en-la-obra-de-juan-rulfo/>).
- ROMERA CASTILLO, J. et alii (1996). *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- SPANG, K. et alii (1998). *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Pamplona: EUNSA (también en http://www.culturahistorica.es/spang/novela_historica.pdf).
- VERES, L. (2007). "La novela histórica y el cuestionamiento de la historia". *Espéculo, revista de estudios literarios* 36 (s/p) (en línea: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/novhist.html>).
- WAHNÓN, S. (1994). "Ética y determinismo en el pensamiento de Georg Lukács (Sobre la relación entre la sociedad y la historia)". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 3, 229-251 (también en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_25.html#l_28_).

Recibido el 31 de enero de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

LA SOMBRA DEL ICEBERG: UN DOCUMENTAL DE INVESTIGACIÓN EN PRIMERA PERSONA SOBRE LA FOTOGRAFÍA *EL MILICIANO MUERTO* DE CAPA

THE SHADOW OF THE ICEBERG: INVESTIGATION DOCUMENTARY IN THE FIRST PERSON ABOUT THE PHOTOGRAPHY *THE FALLING SOLDIER* BY CAPA

Nekane PAREJO

Universidad de Málaga

nekane@uma.es

Resumen: En el siglo XXI se producen 4 documentales sobre el reportero Robert Capa: *Robert Capa. En el amor y en la guerra*, *Los héroes nunca mueren*, *La maleta mexicana* y *La sombra del iceberg*. Este artículo se centrará en este último, donde sus directores ejecutan un estudio minucioso de la polémica fotografía *El miliciano muerto* con la intención de demostrar que se trata de una puesta en escena. Para ello llevarán a cabo una investigación basada en las 6 W's de la escuela de periodismo norteamericano, sin desechar otros métodos menos asépticos como la reconstrucción de diversos contextos y la implicación en primera persona.

Abstract: In the 21st century four documentaries take place on the reporter Robert Capa: *In love and war*, *Heroes Never Die*, *Mexican suitcase* and *The shadow of the iceberg*. This article will center on the latter one, where the directors execute a meticulous study of the polemic photography *The Falling Soldier* with the intention of demonstrating that it is a question of staging. To get it, they will carry out a scrupulous investigation based on the 6 W's of the school of the North American journalism, without rejecting other less aseptic methods such as the reconstruction of diverse contexts and involvement in first person.

Palabras clave: Documental. Fotografía. Primera persona. *La sombra del iceberg*. Robert Capa. Primera persona.

Key Words: Documentary. Photography. First-person. *The shadow of the iceberg*. Robert Capa.

Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde (2014).

1. INTRODUCCIÓN

Hablar del reportero Robert Capa es hacerlo de un personaje cuyas raíces entroncan con la más pura ficción. Sobradamente conocida es la estrategia comercial que diseña en sus inicios profesionales junto a Gerda Taro. Ambos adoptan un renovado status, no olvidemos que Capa interpreta a un famoso fotógrafo enviado a Europa desde los EEUU para de este modo lograr encargos mejor remunerados. Tampoco que sus identificables nombres judíos, Gerta Phorylle y Endre Enrö Friedmann, se transmutan en otros con una sonoridad más americana como Gerda Taro y Robert Capa (este último relacionado con la admiración que el fotógrafo sentía por el cineasta, Frank Capra). Este guiño, tremendamente oportuno para el tema que aquí nos ocupará, no será el único que vincule a Capa con el cine, pero sí significativo para corroborar su afición cinéfila y aproximarnos a la hipótesis defendida por el documental *La sombra del iceberg*: la foto del miliciano es una puesta en escena.

Las vinculaciones entre Capa y el cine son incuestionables, pero no solo desde su conocido apego como espectador, sino también por sus escarceos en el mundo hollywoodiense y por sus discretas aportaciones al celuloide como intérprete, realizador y escritor. Hugo Doménech se hace eco de su cameo en *Tentación* de Irving Pichel, de su relación con el escritor Ernest Hemingway y de cómo las fotografías de la batalla de Navacerrada sirvieron de fuente de inspiración para la novela *Por quién doblan las campanas*, más tarde llevada al cine por Sam Wood. Este mismo autor señala qué aspectos puntuales de su biografía han servido de fuente de inspiración para algunos largometrajes de ficción como *Salvar al soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998), donde las instantáneas desenfocadas tomadas en la playa de Omaha el 6 de setiembre de 1944 dan forma a los 24 minutos del comienzo del film (Doménech, 2011: 57-59).

Aquí nos centraremos en un documental, *La sombra del iceberg* (Hugo Doménech y Raúl Riebenbauer, 2007), donde se recurre a un tratamiento mediante la aplicación de las 6 W's de la escuela de periodismo norteamericano como eje sobre el que se articula la narración, sin prescindir de la reconstrucción, la puesta en escena cinematográfica y el tratamiento en primera persona. La estructura a través de la que se desarrollará este texto será similar a la empleada por los directores para la disección de la fotografía, pero aplicada aquí al documental en cuestión.

2. REFERENTES DOCUMENTALES SOBRE CAPA

Nos encontramos ante un fotógrafo de película de ficción cuya biografía, de momento, solo ha sido llevada al cine desde el género documental. Paradójicamente, serán cuatro documentales producidos en el siglo XXI: *Robert Capa. En el amor y en la guerra* (Anne Makepeace, 2003), *Los héroes nunca mueren* (Jan Arnold, 2004), *La maleta mexicana* (Trisha Ziff, 2012) y *La sombra del iceberg* los que se aproximen y profundicen en la figura de este fotógrafo.

Se trata de unos documentales que coinciden en la temática y sus protagonistas, pero con propuestas muy diferentes. En cualquier caso, los cuatro se abordan desde el respecto y la atracción por la obra y figura de este reportero. En el primero, Anne Makepeace plantea un tratamiento desde una perspectiva oficialista a la que contribuyen la Agencia Magnum, los herederos y el Centro Internacional de la Fotografía de Nueva York. No en vano serán ellos los que proporcionen materiales originales como diarios personales de Capa, sus copias fotográficas e incluso algunas secuencias cinematográficas en primicia para construir el documental.

Por su parte, Jan Arnold propone una aproximación de carácter más genérico donde la fotografía en cuestión se diluye en aras de las reflexiones en torno a la Guerra Civil Española. La razón habrá que buscarla en:

la prohibición en fase de montaje del empleo de cualquier toma de Capa. Esta situación obliga a Jan Arnold a elaborar una película con la imagen pixelada del miliciano sobre la que superpone la voz de Alex Kershaw, biógrafo no oficial, y de varias personas, entre los que destacan los últimos supervivientes de la Guerra Civil española (Parejo, 2011: 69-70).

Por último, el más reciente, *La maleta mexicana*, documenta el encuentro en 2007 de una valija en un apartamento en Ciudad de México con 4.500 negativos pertenecientes a Robert Capa, David Seymour y Gerda Taro. En este caso Trisha Ziff combina elementos vinculados al descubrimiento con las funciones de la memoria histórica.

Nuestro propósito es situar el documental *La sombra del iceberg* dentro del contexto de la producción audiovisual de su género. Como punto de partida, y siguiendo idéntica estructura narrativa que la expuesta por sus realizadores, se desgranarán cuestiones como su dimensión espacio-temporal, metodología, justificación y la autoría en primera persona que se adopta frente al tú enunciatario. Finalmente, se observará cómo entronca con las tipologías del documental, desde las más tradicionales expresadas en el documental periodístico, el de investigación o histórico hasta las nuevas formas del género expuestas en las modalidades como el documental histórico experimental, entre otros.

3. DIMENSIÓN ESPACIO-TEMPORAL

Antes de adentrarnos en el documental se hace necesario detenernos en la protagonista indiscutible, la fotografía. En concreto, comenzaremos por la versión oficial. El propio autor confirmó la fecha, lugar y hora en la que se tomó la imagen. Especificó que se encontraba en Cerro Muriano con Gerda Taro y que mientras algunos milicianos corrían por las laderas, él tomaba fotografías. Sorprendidos por los disparos de los nacionales se escondieron en una trinchera desde donde siguió retratando y fue entonces cuando logró capturar el instante de la muerte de uno de ellos. De este modo conseguiría el registro que se convertiría en un icono de la Guerra Civil Española y en la primera que capturaba el instante mismo de la muerte. Una instantánea que “posee el valor referencial de la imagen, ese poder de autenticación del que hablaba Barthes y que se materializa en el noema esencial de la fotografía: “Esto ha sido” (Compagny, 2008). Pero sin embargo, una fotografía no exenta de polémica que se publica por primera vez en *Vu* el 23 de setiembre de 1936, para volver a hacerlo en dos ocasiones, en 1937¹ en *Life*, con motivo de la muerte de Gerda Taro, y ese mismo año como prólogo a un artículo ilustrado con los fotogramas de la película *Tierra de España* (*The Spanish Earth*, 1937) dirigida por Joris Ivens y con comentarios de Ernest Hemingway.

Desde 1975 el periodista británico O'Dowd Gallagher aseguraba que Robert Capa le había indicado que se trataba de una escenificación, como posteriormente recogerá Phillip Knightley en *First Casualty* (1975). En esta misma línea se inscribe John Taylor que en *Photography and Fiction* señala: “Parece haberse demostrado que es falsa y Capa, al estilo de Smith y otros fotógrafos de la época, hizo correr al pobre miliciano y dejarse caer una y otra vez hasta obtener lo que quería” (1979: 10).

En setiembre de 1996 cobra visos de autenticidad al identificarse al miliciano como Federico Borrell. Richard Whelan recuerda que el primer paso fue comprobar la presencia de Capa en el lugar del disparo fotográfico:

Logré cerciorarme de que Capa y Taro estaban en Cerro Muriano ese mismo día gracias a algunos datos circunstanciales que pude averiguar mientras trabajaba en mi biografía sobre Capa (...) en las fotos de Capa aparecían algunas personas que también fotografiaron Namuth y Reisner en la misma carretera de Cerro Muriano (1999: 29).

Por otra parte, Mario Brotons, que seleccionó para la portada de su libro de memorias *Retazos de una época de inquietudes* (1995) la foto del miliciano, incluyó un anexo en el

1 Cuando se publica el 12 de octubre de 1937 comparte protagonismo con un anuncio en la página izquierda de un fijador de pelo para hombre.

que le identificaba como Federico Borrell, alcoyano como él. Este investigador, que murió ese mismo año desconociendo el alcance de sus afirmaciones, situaba a los archivos de Salamanca como el medio a través del que lo había confirmado. De esta forma parecía cerrarse el círculo alrededor de la veracidad de la fotografía. El entorno de Capa alentó esta versión, más cinematográfica, con un héroe que ya no era un desconocido, como aparece titulada en el reverso de la copia, *Héroes innconue*.

Flaherty, refiriéndose a la idiosincrasia del género documental, plantea que “la característica esencial es que el documental se rueda en el mismo lugar que se quiere reproducir, con los individuos del lugar” (1998: 152). Efectivamente, este es el caso de *La sombra del iceberg* que, como si de una *road movie* se tratara, rastrea y transcribe los pasos de Robert Capa para obtener la toma e incorpora a los que pudieron estar involucrados en el proceso fotográfico.

Desde esta perspectiva, la obra de Doménech y Riebenbauer se ajusta a los parámetros establecidos por el concepto del documental clásico. Si nos remitimos a la definición de la enciclopedia publicada precisamente por International Center of Photography de Nueva York en 1984 y recogida por Fontcuberta (1997: 152) las imágenes documentales son aquellas “en las que los sucesos frente a la cámara han sido alterados lo menos posible en comparación a lo que hubiesen sido de no haber estado presente el fotógrafo”. Y es aquí donde radica la diferencia, lejos de borrar las huellas de la enunciación, los directores forman parte del documental, se integran en el relato.



En *La sombra del iceberg* esta circunstancia se observa desde el principio, la presencia de los realizadores es continua. El espectador les acompaña en el constante desplazamiento físico que requiere su proceso investigador. En varias ocasiones la cámara cinematográfica se hace eco del vehículo en marcha de los cineastas que comienza su periplo en París. Allí entrevistarán al periodista de *Le Monde* Michel Lefevre, al cineasta Patrick Jeudi y a una de las cinco únicas personas vivas que conocieron a Capa, Jhon Morris (F.1).

Poco después, nuevamente el cristal delantero de su automóvil se convierte en el protagonista de un plano que da cuenta de un nuevo viaje, que ahora les lleva a Alcoy,

lugar de procedencia de Federico Borrell, el supuesto miliciano. Tras investigar sobre varias personas con este apellido contactan con la sobrina carnal de Federico Borrell y con el hijo del historiador Mario Brotons.

En este recorrido no podía faltar Cerro Muriano como destino. Allí visitarán distintos emplazamientos para certificar el lugar exacto de la fotografía: el Cerro de la Coja, Las Malagüeñas y Virgen de los Pinares. Finalmente, solo logran corroborar la presencia de los fotógrafos en la fecha indicada, sin determinar con precisión el punto geográfico.

Respecto a la dimensión temporal se rueda en el 2006 coincidiendo con el 70 aniversario del registro de la fotografía. De hecho, las últimas imágenes, antes de los créditos finales, corresponden a unas tomas en blanco y negro en las que el fotógrafo Bruno Rascao se encuentra retratando el Cerro de la Coja, una de las posibles ubicaciones de la fotografía. Unos títulos advierten de que se trata del 5 de setiembre de 2006.

4. AUTOR-NARRADOR-PERSONAJE

Desde el comienzo de *La sombra del iceberg* percibimos las fórmulas que determinarán una construcción fundamentada en el género documental asociado a la *road movie*, imágenes de archivo, recreación y puesta en escena, otras referencias cinematográficas y un meganarrador que se expresa en la primera persona del plural para evidenciar el estatus de los dos autores que de este modo asumen a la par el rol de cronistas de la investigación. Es decir, el autor interpreta literalmente y se materializa en la imagen en primera persona mediante su voz narradora omnipresente y a través de su cuerpo.

Esta primera persona enunciativa acoge tres figuras en una misma identidad narrativa, la de los autores del documental, la de narradores e interpretes. De acuerdo con Gómez:

Esta construcción en primera persona; unidos narrador, autor y personaje; y en presente, hace que el espectador se enfrente a la historia como si se estuviese construyendo frente a sus ojos y oídos. En definitiva, es una solución para, a través de esos recursos narrativos, crear el efecto de que lo que estamos viendo es real, connotadores de mimesis, como lo denominó Genette, que garantizan el efecto de realidad (2015: 364).

Si nos centramos en la figura autoral es preciso señalar que un profesor del departamento de Ciencias de la Comunicación de la UJI, Hugo Doménech, y un periodista, guionista y escritor, Raúl Riebenbauer, están detrás de esta producción. Se trata de dos admiradores de Robert Capa con numerosos interrogantes con respecto a la imagen del miliciano. El documental es el resultado de la tesis doctoral del primero. En este sentido, habrá que recordar que Hugo Doménech defendió su tesis titulada *La fotografía informativa en la*

prensa generalista española: del fotoperiodismo clásico a la era digital en 2005, dos años antes del estreno de este documental. En ella dedicaba un extenso apartado a la imagen en cuestión. No obstante, aquí los realizadores van más allá de la inicial investigación universitaria y toman el pulso a la realidad de esta toma fotográfica a través de un seguimiento pormenorizado de los entornos y personas vinculadas, para establecer un auténtico proceso de investigación audiovisual. Además, incorporan al equipo a otros profesores de esta misma universidad. Es el caso de Javier Marzal, como productor delegado de la Universidad Jaume I y Roberto Arnau, director de fotografía y operador de cámara. Estamos ante un proyecto financiado por la Radiotelevisión Valenciana como coproductora y el Instituto Valenciano de Cinematografía “Ricardo Muñoz Suay” de la Generalitat Valenciana que se erige en el primer documental coproducido por la empresa DACSA de Valencia y el Laboratorio de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad Jaume I. Tanto esta participación de la universidad en la producción como el carácter de los realizadores constituyen una referencia que permite certificar un nuevo modelo productivo, que vincula la producción audiovisual estudiada con las nuevas formas documentales que entroncan con ámbitos de difusión distintos a los mayoritarios.

Prosiguiendo con la noción de autoría, es necesario señalar que desde la perspectiva de la legitimidad del texto fílmico, esta se verá reforzada si las otras dos figuras de la ecuación (voz narradora y personaje) confluyen en el mismo sujeto enunciador. Esto conlleva una ruptura con los pactos de la representación establecidos. Una ruptura donde las marcas de la enunciación a priori subjetivas se vehiculan mediante dos vertientes. Por un lado, y vinculada con la enunciación performativa “supone una acción del sujeto que lo implica y compromete” (Ortega, 2008: 66). Pero además, esta fusión entre el autor del documental y su voz en primera persona “afecta a los modos en que los cineastas se aproximan a una verdad colectiva, generacional o hegemónica” (Piedras, 2012: 38).

Por otro lado, se propicia una alianza con el espectador basada en la confianza que emana del hecho de exponer las cuestiones a las que el documental pretende dar respuestas. Esta fórmula, este pacto autobiográfico,² diluye las fronteras entre el autor, narrador y personaje y da lugar a que el relato se identifique plenamente con esta triple figura y por tanto, adquiera un certificado de autenticidad del que el narrador ajeno a la historia carece.

Desde este planteamiento la voz narradora en primera persona se constituye en un referente, alejado del documental clásico donde no solo se disipa el proceso constructivo

2 Este mismo autor asocia este proceso “con la ruptura de los sistemas explicativos totalizantes del mundo y el surgimiento de micronarrativas fragmentarias y parciales, propias de una nueva epistemología en la cual el conocimiento es una construcción situada, relativa e incompleta” (Piedras, 2012: 38).

propio de la representación fílmica, sino que la presencia de la instancia enunciativa se eclipsa.

En *La sombra del iceberg* la voz narradora, plenamente identificable desde el inicio del documental, se corresponde con la acción diegética y se localiza en idéntico espacio que la posición de la cámara. A través de esta voz narradora se modulan las reflexiones de los autores que en ocasiones se muestran concluyentes ante un descubrimiento como: “Al ver la revista francesa *Vu* de setiembre del 36 comprobamos que la cámara captó la muerte de varios milicianos republicanos. Al examinar estás imágenes no tenemos duda”. Sin embargo, en otras se alejan de los documentales de divulgación y además de ofrecer información, plantean más dudas que certezas y no esconden los fracasos y la labor individual de los directores, lo que le da un matiz performativo que está más allá de lo meramente informativo.

Estas vacilaciones se evidencian sobre todo al principio del documental. La voz de los autores señala “si el personaje de Capa nació en París pensamos que quizás, es allí donde está el origen de esta historia”. La voz se hará eco de los fracasos en repetidas ocasiones, como cuando no consiguen una entrevista con el biógrafo y comisario de los archivos de Capa, Richard Whelan: “Para él somos neofranquistas. Es decir, neofascistas, o de centro o de izquierda presos en ese caso de una psicopatía que nos lleva a destruir un icono de la izquierda”. En cualquier caso, ya sean dudas, reflexiones, comentarios, fracasos o certezas la primera persona cobrará rango de omnipresencia.



La tercera de las inscripciones del yo toma forma cuando el autor se erige como un personaje que guía el documental mediante la recopilación de informaciones. En el caso que nos ocupa el dispositivo construido se asienta en la figura del personaje investigador. Este personaje, representado por los autores y aunque su imagen solo aparece brevemente y en contadas ocasiones, ocupa siempre el mismo espacio, de espaldas a la cámara. Esta reiterada posición otorga al espectador un lugar distinguido en la investigación (F.2).

Por otra parte, se produce una identidad precisa entre los autores que delegan su facultad textual en ocasiones en la voz en *off* y en otras en la imagen de los intérpretes, cuyo personaje bascula entre el investigador, el periodista y el detective. Basta hacerse eco de algunas de sus afirmaciones: "La búsqueda resulta certera. En París damos con un testigo esencial. Se llama John G. Morris. (...) Después de varias semanas de contactos nos dice que sí. Podemos grabarle una entrevista (...) observa los documentos que le mostramos y escucha el resultado de nuestras averiguaciones".

Independientemente de que a lo largo del documental adquiriera más peso el investigador o el periodista (siempre representado por los realizadores) será el eje sobre el que pivota y con el que avanza esta *road movie* que se modula en el presente de la enunciación y permite al espectador progresar paralelamente invitado por los cineastas a compartir sus hallazgos.

5. TIPOLOGÍAS Y NUEVAS FORMAS DE DOCUMENTAL

Como respuesta genérica a esta cuestión sobre la definición de *La sombra del iceberg* se puede establecer que es un documental, rodado en dos años, que plantea un recorrido riguroso por lo ocurrido el 5 de setiembre de 1936 en Cerro Muriano (Córdoba), fecha en la que se tomó la controvertida fotografía de *El miliciano muerto*. Ahora bien, habría que desgranar algunos de los rasgos que se aprecian en el documental para determinar las concomitancias y divergencias con respecto a las diversas y cada vez más híbridadas tipologías del género.

Se podría iniciar este trayecto indicando que se trata de un documental histórico que desarrolla una minuciosa disección de los registros fotográficos de ese día y en concreto de la imagen en cuestión con el propósito de demostrar que estamos ante una puesta en escena. No en vano lleva aparejado el subtítulo: *una autopsia de la mítica fotografía de Robert Capa: El miliciano muerto*.



A partir de aquí, y como se expresa en su página web, *La sombra del iceberg* expone “a través de varias dudas razonables y razonadas, la veracidad de esta versión y plantea la posibilidad de que esta imagen fuera el resultado de una genial puesta en escena”. A la hipótesis anterior cabría añadir una segunda, más arriesgada aún, y es que la instantánea pudo ser tomada por Gerda Taro³ partiendo de que ambos empleaban el seudónimo de Capa para vender sus reportajes, no firmaban los carretes de manera individualizada sino como “Photo Capa”, su estilo era muy parecido y el reportero, una vez muerta Gerda, le dedico un libro con la portada del miliciano (F.3).

Si nos detenemos en el concepto de autoría, cabe recordar que antes de la Guerra Civil Española este era un asunto de escasa relevancia y que precisamente será durante este conflicto armado cuando los reporteros gráficos comiencen a ocupar un lugar significativo en la prensa. Las afirmaciones de Arroyo y Doménech reafirman los parámetros de esta discusión:

la firma “Capa” tras la publicación de Muerte de un miliciano fue únicamente vinculante al componente varón de la sociedad, con un mérito asociado al valor del hombre que había arriesgado su vida para conseguir imágenes como aquella, pese a que la realidad fuera que la secuencia de imágenes del soldado cayendo estaba realizada por ambos (2015: 147-148).

Resulta incuestionable que se trata de una imagen sobre la que planea la incertidumbre y en este sentido no deja de resultar paradójica la circunstancia de que este documental esté protagonizado por un documento, un referente, que según sus

3 Sobre este aspecto, véanse los trabajos de Serrano (1987: 8), Kershaw (2003: 75-79) y Susperregui (2009: 83-86).

realizadores no lo es, si entendemos como tal aquella fotografía basada en hechos reales y exenta de intervención por parte del fotógrafo.

Estaríamos ante un documental que explora una forma de documento, la foto de Capa, a la manera del documentalista británico Paul Rotha que entiende “el uso del medio cinematográfico (en nuestro caso fotográfico) para interpretar creativamente la realidad”. Recordemos que Rotha llegó a usar actores adiestrados (Ellis, 1989: 5).

Otra tipología que acoge a este documental es la periodística. Ya se comentó que se articula en función de un esquema que procede del periodismo de investigación. Además, cumple las premisas que indica Cebrián Herreros: “Es un grado superior de información. No se queda en los aspectos fugaces (...) Penetra en la realidad para adquirir un conocimiento global, más duradero” (1992: 221).

También se podría encuadrar en el documental de divulgación histórica si se tiene en cuenta que su propuesta conlleva implicaciones con la Historia y, como sugiere Nichols, esta tipología: “toma forma en torno a una lógica informativa (...) requiere una representación, razonamiento o argumento acerca del mundo histórico” (1997: 48).

En palabras de Sira Hernández Corchete esta modalidad documental se define como:

aquella especialidad en la que el autor se dirige a las grandes audiencias con el propósito de darles a conocer de forma veraz y fidedigna un conjunto de acontecimientos pasados y dignos de memoria. Estos adoptan preferentemente en el relato una estructura narrativa y dramática, en la que una voz en off va contando los hechos a medida que se suceden las imágenes (filmaciones de archivo, fotografías, obras de arte, mapas, gráficos, periódicos, planos actuales o incluso la reconstrucción parcial de algunos sucesos), entre las que también suelen intercalarse los testimonios de los protagonistas o las explicaciones de los expertos en el asunto (2004: 121).

Efectivamente la estructura narrativa de *La sombra del iceberg* participa de los rasgos descritos, ya que cuenta con una voz narrativa, la de sus autores, cuyas explicaciones se combinan con imágenes de diversa procedencia y con los alegatos de los allegados al tema. Sin embargo, diverge de este tipo de documental desde el momento en el que no se trata de una visión o argumentación del pasado cerrada, como señala Robert A. Rosenstone cuando se refiere a los documentales de divulgación históricos que él denomina tradicionales. Una representación donde las voces de los expertos quedan relegadas a un segundo plano en relación al que se sitúa la voz narradora: “aunque haya más de un testigo o especialista con diferentes o incluso enfrentadas opiniones (...) estas diferencias nunca se “salen del guión” ni cuestionan la visión de conjunto” (1997:51-52). Como se puede apreciar, nada más alejado de lo que ofrecen Doménech y Riebenbauer donde no sólo se ofrecen respuestas opuestas, sino donde encontramos un desenlace

abierto: “pensamos que esta historia no es un asunto de blanco o negro, sino de grises, de matices. Elegimos que sea el espectador el que opine. Le damos la información y tratamos de estimular su espíritu crítico” (2007).

La sombra del iceberg es un documental de su tiempo, del siglo XXI que entronca con el documental histórico experimental ya que sus realizadores proponen una reflexión sobre algún hecho o tema ignorado por la historia escrita. Nos presentan los resultados de un proceso de investigación reciente de forma meticulosa y en él que tiene cabida la discusión. En palabras de Rodríguez Merchán (1994: 166-167): “la mayoría de las veces el interés del cine documental se encuentra precisamente en el descubrimiento de aspectos absolutamente desconocidos de la realidad”.

Pero *La sombra del iceberg* es mucho más, es un documental de investigación, de una investigación en primera persona cuyo punto de partida, como ya se indicó, son las conclusiones de una tesis doctoral. Desde este planteamiento, y si seguimos la clasificación de Pablo Piedras sobre las modulaciones del yo en el discurso documental, que contempla tres fórmulas en las que la subjetividad del autor se hace patente en la imagen y en el sonido⁴, se puede establecer que nos encontramos ante un relato de lo que este autor denomina de la experiencia y la alteridad ya que “se produce una retroalimentación entre la experiencia personal del realizador y el objeto de la enunciación, observándose una contaminación entre ambas instancias, resultando la experiencia y percepción del sujeto enunciator profundamente conmovida y el objeto del relato resignificado” (Piedras, 2009: 213). Profundizaremos en este aspecto en el siguiente epígrafe.

A su vez, participa del quebranto de la narrativa actual y “además de mostrar la realidad, experimenta con el registro de ella: combinando materiales (fotografías o metrajes encontrados), desarrollando nuevas técnicas de registro o se combinan con formatos (noticieros televisivos, telenovelas, fotomontaje)” (Dufuur, 2010: 334). Precisamente *La sombra del iceberg* presenta en dos ocasiones un telediario en el que Lorenzo Milá cuenta como “70 años después algunos siguen dudando sobre la autenticidad de esta foto”.

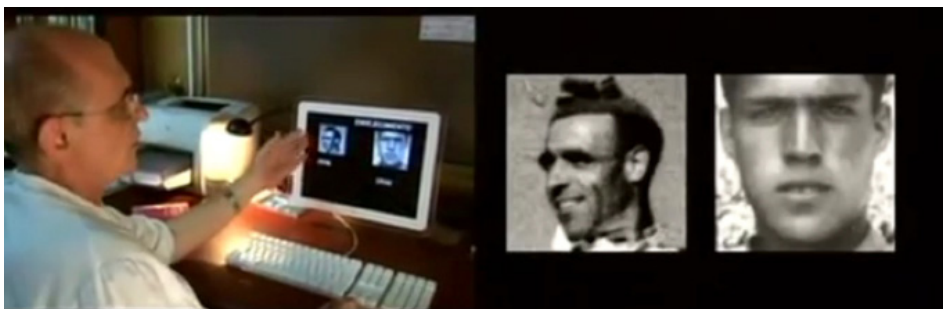
6. METODOLOGÍA Y JUSTIFICACIÓN

Dufuur, refiriéndose a lo que denomina cine-documental, manifiesta que “lo que importa es la metodología de investigación que se elige sobre el tema y el método para desarrollar tal trabajo, elementos que hacen más o menos creíble el tema representado”

4 Este autor distingue tres modos: el autobiográfico, el de la experiencia y alteridad y los relatos epidérmicos que se corresponden con tres instancias de la enunciación respectivamente y que se sintetizan en cuando el autor se pronuncia sobre él mismo, cuando habla con el otro y cuando lo hace sobre el otro.

(2010: 336). En definitiva, el cómo, que aquí está directamente relacionado con hablar con el otro.

Por este motivo en *La sombra del iceberg* se recurre a una serie de especialistas cuya función es otorgarle un carácter científico al análisis y ofrecer fuentes fiables. Periodistas, historiadores, fotógrafos, comisarios de exposiciones, entre otros, formarán parte de este elenco cuyas declaraciones resultan altamente trascendentes para el documental y para sus autores que así lo ratifican refiriéndose a un encuentro con el albacea de Capa: "Sabemos que las palabras de Morris serán importantes". Es decir, sabemos del valor de las conversaciones con el otro.



A los anteriormente citados habría que añadir, el testimonio de Fernando Verdú. En un primer momento este jefe del Departamento de Medicina Legal y Forense de la Universidad de Valencia, con una estructura narrativa al estilo de la serie *Bones*, se centra en la posibilidad de un impacto de arma de fuego en la cabeza del miliciano, para buscar a su vez evidencias de un disparo en el pecho. Poco después estudia y compara detenidamente mediante el ordenador diversos detalles del rostro de Federico Borrell y del miliciano de Capa para certificar si son la misma persona (F.4).

Otra fuente fiable a la que acuden es al astrofísico de la Universidad de Valencia, Enric Marco, que investiga la diferencia horaria entre 1936 y 2006. Este se servirá de la sombra del miliciano para precisar la hora a la que se efectuó el registro. Él mismo posteriormente interviene en una reconstrucción en plató de la toma.



También se cuestiona la distancia a la que estaba el miliciano de la cámara. En esta puesta en escena interviene Josep Monzó, conservador jefe de fotografía del IVAM, que con una cámara idéntica a la que empleó Capa⁵ y con unos valores de exposición iguales⁶ reproduce el movimiento que tuvo que hacer el fotógrafo (F.5).

Junto a este tratamiento científico, encontramos por un lado, una aproximación más metafórica y por otro, elementos de la narrativa ficcional como el *thriller* y la creación de suspense que resultan relevantes y que contribuyen a añadirle un carácter híbrido y, por tanto, a apartarlo del documental convencional. Para ilustrar el primero de los enfoques basta recordar una escena al comienzo (con los títulos de crédito intercalados) donde una copia fotográfica se balancea en una cubeta mientras emerge la imagen. El líquido revelador se agita unas veces aceleradamente y otras a ralenti, evidenciando que se trata de un efecto. Es sin duda un claro indicio de los vaivenes que ensombrecerán su autenticidad.

El título también resulta significativo. Los mismos autores manifiestan en su página web que “un iceberg sólo muestra, aproximadamente un 8% de su superficie ¿qué hay más allá?”. No es casual que durante el documental cada vez que se plantea una de las interrogantes aparezca la misma bandeja roja con un hielo cada vez más derretido en clara sintonía con el hecho de ir desvelando ciertos misterios que han acompañado a la instantánea (F.6):

5 Leica III-a modelo 1935, objetivo Elmar 35mm.

6 f.3.5 y vo1000.



Tampoco es fortuito el montaje acelerado que da cuenta de lo que supuestamente estaba ocurriendo en el frente en el instante del disparo fotográfico, a la par que la voz narradora se hace eco de cómo se construyó con falacias el mito del fotógrafo. En esta línea se encuentra el momento en el que Enric Marco efectúa una fórmula sobre un periódico, otorgándole más relevancia a los números que a las letras en alusión al libro de Antoine de Saint-Exupéry, *El Principito*.

Otro aspecto a reseñar en cuanto al cómo es la actualizada forma epistolar presente dentro de la estructura narrativa y la transparencia con la que esta se ejecuta. Basta mencionar los correos electrónicos remitidos por Doménech y Riebenbauer a Richard Whelan, y sus respuestas. Las referencias a estos correos en el documental sirven, a la vez, para añadir verosimilitud, pero también para ir creando expectación en relación con lo que ocurrirá con el albacea de Capa.

En cuanto a las motivaciones para realizar este documental, la polémica suscitada por la fotografía parece causa suficiente para justificar esta producción, porque los autores del documental se encuentran ante lo que consideran una escenificación y no una muerte real o dicho en términos más fotográficos, ante una representación frente a la instantánea que defiende el entorno de Capa. En este sentido estos cineastas matizan (2007):

Para Cornell Capa o Whelan era preferible, digamos más comercial o más mediático, que el miliciano tuviera una identidad concreta [...] se aprovecharon de que los periodistas, en muchas ocasiones, y hablamos de una crítica y autocrítica, no disponemos de tiempo para ser rigurosos. Por eso hemos dedicado dos años a viajar

por media España y media Europa para conocer la verdad de una foto que a los dos nos ha fascinado desde hace años.

Porque en *La sombra del iceberg* se aportan informaciones desconocidas por el espectador que ratifican las hipótesis de partida de estos investigadores con la pretensión de reestablecer una nueva realidad histórico-fotográfica. No en vano y de forma genérica el formato documental “se caracteriza esencialmente por movilizar unas determinadas estrategias textuales para poner en pie una verdad” (Zunzunegui y Zumalde, 2014: 848). Cuestión aparte son las repercusiones que pudiera tener la certeza absoluta de que es una puesta en escena⁷.

Otro motivo que acredita esta producción queda explicado en el documental: “quedan pocos vivos que conocieran a Capa, de ahí la importancia de realizar el documental en ese momento”.

7. CONCLUSIONES

La sombra del iceberg plantea propuestas narrativas y estéticas diversas en cuanto a las tipologías del documental se refiere. Propuestas que confluyen en un hilo conductor, la narración en primera persona de un proceso de investigación capaz de cambiar el curso de un acontecimiento fotográfico y por lo tanto, abierto a la reflexión y con un tratamiento que participa de la narrativa más actual del documental del siglo XXI. Un documental donde la construcción de la historia se ejecuta a través de seis microrrelatos elaborados con fragmentos visuales fruto de una intensa búsqueda que de acuerdo con Inmaculada Sánchez “no documenta el acontecimiento histórico de la guerra en sí, sino que va más allá y contribuye al análisis de su imaginario” (2009: 100).

La incorporación de estas inscripciones del yo a través de la voz narradora y la presencia en imagen de los realizadores da lugar a una ruptura con los modos explicativos clásicos que aquí encuentran su acomodo en el documental de la experiencia y alteridad. Es decir, se produce un giro epistemológico, que ahora otorga la palabra a los otros, pero sin obviar las reflexiones de los autores creando entre ambas instancias lo que podemos denominar un documental *working progress*. Una investigación en la que al espectador es partícipe en la medida de que va descubriendo con los investigadores sus hallazgos. A esta circunstancia contribuyen no solo la incorporación de sus comentarios junto a las declaraciones de los entrevistados, sino que también exponen los materiales de archivo

7 Los historiadores en este punto no parecen ponerse de acuerdo. Mientras algunos consideran que podría devaluarse su valor económico, documental, fotográfico e histórico, Yuka Yamaji, directora de fotografía de la casa de subastas Christie’s, señala en este documental que: “su precio de salida sería 60.000-80.000 euros, incluso sin confirmación de que la foto es auténtica”.

frente al objetivo de la cámara con absoluta transparencia. Ahora bien, no exentos de las dudas y certezas propias de esta modalidad documental que desde esta praxis difiere de los modelos explicativos totalizantes tradicionales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARROYO, L. y DOMÉNECH, H. (2015). "Gerda Taro y los orígenes del fotoperiodismo moderno en la Guerra Civil Española". *FOTOCINEMA. Revista científica de cine y fotografía*, 10, 119-153 (también en [http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path\[\]=282](http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path[]=282)) (consultado el 28/05/2015).
- BROTONS JORDA, M. (1995). *Retazos de una época de inquietudes*. Alcoy: Autoedició, Artes Gráficas Alcoy.
- CEBRIÁN HERREROS, M. (1992). *Géneros informativos audiovisuales: radio, televisión, periodismo gráfico, cine, vídeo*. Madrid: Ciencia 3.
- COMPAGNY, J. M. (2008). "Auras el mito". *Rebelión*, www.rebelion.org/noticia.php?id=78129 (consultado el 3/02/2015).
- DOMÉNECH, H. (2011). "Robert Capa: instantáneas de una vida de película". En *Solos ante la cámara. Biopics de fotógrafos y cineastas*, R. Esparza y N. Parejo (eds.), 55-63. Barcelona: Luces de Gálilo.
- DUFUUR, L. (2010). "Tendencias actuales del cine documental". *Revista Frame* 6, 312-349 (también en <http://fama2.us.es/fco/frame/frame6/index.html>) (consultado el 25/05/2015).
- ELLIS, J. (1989). *The Documentary Idea. A Critica History of English Language Documentary Film and Video*. New Yersey: Prentice Hall.
- FLAHERTY, R. (1998). "La función documental". En *Textos y manifiestos del cine*, J. Romera i Ramió y H. Alsina Thevenet (eds.), 144-147. Madrid: Cátedra.
- FONTCUBERTA, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (2015). "La transparencia de un diario audiovisual de ficción: Mapa (2012) de Elías León Siminiani". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 24, 361-374 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>) (consultado el 23/05/2015).
- HERNÁNDEZ CORCHETE, S. (2004). "Hacia una definición del documental de divulgación histórica". *Comunicación y Sociedad* XVII.2, 89-123.
- KERSHAW, Á. (2003). *Sangre y champán*. Barcelona: Debate.
- KNIGHTLY, Phillip (1975). *The First Casualty. From the Crimea to Vietnam: The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.

- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- ORTEGA, M. L. (2008). "Las modulaciones del 'yo' en el documental contemporáneo". En *Cineastas frente al espejo*, 65-81. Madrid: T&B Editores.
- PAREJO, N. (2011). *El fotógrafo en el cine. Re[presentaciones]*. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social.
- PIEDRAS, P. (2009). "Considerations on the appearance of the first person in the Argentine contemporary documentary". En *New Trends in Argentina and Brazilian Cinema*, C. Rocha y C. Rego (eds.), 209-219. Londres: Intellect Press.
- _____. (2012). "La regla y la excepción: figuraciones de la subjetividad autoral en documentales argentinos de los ochenta y noventa". En *Toma 1*, 1, 37-53 (también en <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/toma1/issue/view/35/showToc>)
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, E. (1994). "Realidades y ficciones. Notas para una reflexión teórica sobre el documental y la ficción". *Revista de Ciencias de la Información* 10, 163-173.
- ROSENSTONE, R. A. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- SÁNCHEZ, I. (2009). "El documental histórico y los recursos de ficción". En *Doc21. Panorama del reciente cine documental en España*, I. Sánchez y M. Díaz (coords.), 93-104. Girona: Luces de Gálibo.
- SCHEFER, R. (2008). *El autorretrato en el documental*. Buenos Aires: Catálogos, SRL.
- SERRANO, C. (1987). *Robert Capa. Cuadernos de Guerra. 1936-1939*. Valencia: Alfons el Magnànim.
- SUSPERREGUI, J. M. (2009). *Sombras de la fotografía*. Leioa: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- TAYLOR, J. (1979). "Photography and Ficción". En *Ten.8, Photography Magazine* 1, 7-12.
- ZUNZUNEGUI, S. y ZUMALDE, I. (2014). "Guía para escépticos avatares de la doble lectura modélica del discurso documental". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 23, 843-865 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>) (consultado el 29/04/2015).
- WHELAN, R. (1999). "Robert Capa en España". En *Capa, cara a cara: Fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil Española*, 27-42. Nueva York: Aperture Foundation.
- VV. AA. (2007). "El miliciano de Capa vuelve a ser anónimo", www.egeda.es/dacsa/dossier_la_sombra_del_iceberg.pdf (consultado el 23/05/2015).

Recibido el 8 de junio de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

LAS FORMAS DEL ABSURDO Y EL SINSENTIDO EN LA LITERATURA

KINDS OF ABSURDITY AND NONSENSE IN THE LITERATURE

José Enrique PÉREZ TÉLLEZ

Universidad Autónoma de Nuevo León (México)

enriquetellez27@gmail.com

Resumen: La narrativa se sirve de estrategias para cuestionar la realidad y por ende la regularidad de los fenómenos. Uno de los recursos que posee la literatura es el sinsentido, el cual puede expresarse de cuatro formas de acuerdo con las paradojas expuestas por Deleuze en *Lógica del sentido*. En este trabajo se plantea una tipología del absurdo como una de las formas de expresar el sinsentido en la literatura y se analiza la presencia del absurdo en los cuentos: *Hijo del alma* y *La noche*; la obra *Esperando a Godot* y la novela *El caballero inexistente*.

Abstract: Narrative has strategies which its main objective is question the reality and the regularity of phenomenon, one of them is the nonsense and according the paradox of Deleuze in *Logic of sense*, there are four types or expressions of nonsense. In this work I propose a typology of absurd as a way to express the nonsense and then analyze the presence of absurd in the stories: *Hijo del alma* and *Night: a nightmare*, the play *Waiting for Godot* and the novel *The nonexistent knight*.

Palabras clave: Absurdo. Sentido. Sin sentido. Paradoja. Forma. *Hijo del alma* (Pardo Bazán). *La noche* (Maupassant). *Esperando a Godot* (Samuel Beckett). *El caballero inexistente* (Italo Calvino).

Key Words: Absurdity. Sense. Non sense. Paradox. Shape. *Hijo del alma* (Pardo Bazán). *La noche* (Maupassant). *Esperando a Godot* (Samuel Beckett). *El caballero inexistente* (Italo Calvino).

1. EL SINSENTIDO EN LA LITERATURA

El tema del sentido en la narrativa es primordial no solo porque es lo que posibilita la significación sino porque es lo que da coherencia y lógica interna al texto. Sin importar el tipo de relato podemos inferir algún tipo de sentido, por lo tanto la conclusión sería que todos los relatos poseen sentido y el sinsentido está excluido del ámbito de la literatura. Antes de llegar a una conclusión anticipada, habría que analizar en qué consiste el sentido en los relatos y comprobar si es cierta esa imposibilidad del sinsentido ya que; según nuestra lógica, el sentido mismo sería la condición previa de todo relato y a la vez su finalidad. Desde la perspectiva del autor no es posible contar una historia que no tenga sentido y desde la del lector, no se puede entender o pretender interpretar una historia que carezca de sentido.

Para comprender la idea de sentido y su aplicación en la literatura, tomaremos como base el libro *Lógica del sentido*, en el que Deleuze distingue cuatro paradojas que existen dentro de la noción de sentido:

La primera, es la que llama “Paradoja de la regresión, o de la proliferación indefinida” (Deleuze, 2005: 57), que se refiere a que el sentido siempre es sentido de otra cosa, es condicionante y condición, pues cuando expresamos algo hay, *a priori*, una serie de conceptos, palabras o imágenes que la acompañan y hacen posible. La serialización del sentido es infinita (como cuando buscamos una palabra en el diccionario) y a la vez se manifiesta como una acción de la memoria; es decir, la capacidad de relacionar.

La segunda, consecuencia de la primera, Deleuze la llama “Paradoja del desdoblamiento estéril o de la reiteración seca” (2005: 60) y se caracteriza por hacer evidente que, tanto las series que nos conducen a la afirmación como las que nos conducen a la negación poseen sentido. El sentido nunca permanece fijo, es como una ilusión: no existe y a la vez hace posible que existan todas las series.

La tercera, es la “Paradoja de la neutralidad, o del tercer estado de la esencia” (Deleuze, 2005: 61) y continúa lo expuesto en las anteriores paradojas: el sentido escapa de las dualidades, es neutro; indiferente, pero importante ya que es la esencia misma de toda proposición. Deleuze explica esta paradoja de la siguiente forma: “El sentido permanece estrictamente el mismo para proposiciones que se oponen, desde el punto de vista de la cualidad, de la cantidad, de la relación o desde el de la modalidad (2005: 63).

La cuarta y última es la “Paradoja del absurdo, o de los objetos imposibles” (Deleuze, 2005: 64) y consiste en que lo que no puede ser, lo que parece absurdo, también tiene sentido: “las proposiciones que designan objetos contradictorios tienen también un sentido” (Deleuze, 2005: 64).

Estas cuatro paradojas sirven para establecer las condiciones de todo relato que posee sentido; al romper alguna de las siguientes normas se entrará en el terreno del sinsentido. Si seguimos las ideas de Deleuze, un relato tiene sentido:

1. Cuando las series de acciones o seres tienen un orden y una finalidad: siguen el principio de causalidad (causa-efecto) o el principio teleológico (medio-fin). El sentido es una serie, esa serie implica un orden, una relación entre los elementos y al mismo tiempo una disposición. En pocas palabras, un relato con sentido es aquel que tiene una estructura lineal y una lógica interna bien definida (inicio, desarrollo, clímax, desenlace). Si se altera ese orden el relato perdería sentido; por ejemplo: si el inicio de un relato es su desenlace, ha roto el orden temporal y por consecuencia el de la serie de acontecimientos.

2. Cuando la verdad es comprobable y la mentira se demuestra como tal. Un relato que posee sentido debe ser claro y no dejar dudas acerca de su contenido, si la trama nos muestra algo que pueda ser falso o sobrenatural, al final debe explicarse por medios racionales (como en la ciencia ficción o el género policiaco). Este punto es relevante, ya que la dimensión del sentido excluye muchos artificios narrativos como lo serían los utilizados en las fábulas o los cuentos de hadas.

3. Cuando solo existe un sentido. El sentido es neutro, no permite ninguna disyuntiva sino que es lo que posibilita la misma disyunción. Por lo tanto el sentido en un relato está exento de parcialidad, no puede haber dos sentidos, es decir, se debe evitar la ambigüedad.

4. Cuando se nombra solo aquello que es posible y existe en el mundo real. La última paradoja nos dice que aquello que no puede ser, o que no existe, también posee un sentido. Un relato que tenga sentido debe ser verosímil y permanecer siempre en el ámbito de lo real: lo que se puede comprobar racional y empíricamente.

Cualquier relato que rompa alguna o todas las reglas del sentido podrá considerarse como sinsentido. En primer lugar, por la ruptura de la serie, del orden; en segundo, por mostrar lo imposible; en tercero, por mostrar dos alternativas como posibles al mismo tiempo y por último, y quizá lo más importante, la presencia del absurdo. Existen muchos relatos que rompen estas normas, la idea de sentido parece contraria a la literatura, ya que si seguimos las reglas antes expuestas son muy pocos los relatos que podríamos catalogar dentro de la dimensión del sentido. El sin sentido es una estrategia literaria y hay relatos que tienen como esencia rechazar la idea de sentido o quizá sea más pertinente decir: relatos en los que se busca la suspensión de la noción del sentido.

2. LA PARADOJA Y EL ABSURDO

Como ya vimos, existen cuatro formas de transgredir la idea de sentido, una de ellas es por medio del absurdo, que Deleuze integra en las paradojas del sentido. Las otras tres paradojas son muy claras, pero cuando considera al absurdo como paradoja confunde dos fenómenos que son esenciales en los relatos que ponen en duda la noción de sentido.

El absurdo nos señala una falta de coherencia y de correspondencia, va en contra de la razón y la manera en que ésta percibe la realidad. Para Heacker "La palabra absurdo

designa la carencia absoluta de sentido, más aún, la carencia absoluta de ser" (1956: 116). Es decir, que los seres están fuera del ámbito de la significación y fuera de sí mismos en un espacio en el que su ser es negado. Pero ¿cómo se puede perder la identidad, cómo se logra escapar de la serie de significaciones? El absurdo no tiene una definición concreta, pero si dos características: "La supresión del principio de contradicción, la negación del principio de identidad" (Heacker, 1956: 116).

En primer lugar se suprime el principio de contradicción, que Eli de Gortari define así: "Ante dos juicios opuestos, el principio de contradicción establece que no pueden ser verdaderos simultáneamente y que, por lo tanto, uno de ellos es necesariamente falso" (2000: 401). El absurdo permite que dos acciones o seres se muestren como verdaderos y falsos al mismo tiempo, por lo tanto queda en suspenso el sentido. Por otra parte, se niega el principio de identidad, que podemos definir así: "Lo que es, es; y lo que no es, no es" (Gortari, 2000: 401). Es imposible que una cosa sea y no sea al mismo tiempo, sin embargo, el absurdo negará este principio lógico.

Al suprimir el principio de contradicción todo puede ser posible, existirán los seres dobles y se alterará la forma de los fenómenos. Al negar el principio de identidad los seres están a la deriva en busca de una resignificación, la cual los alejará momentáneamente de ese primer significado que poseen.

Cuando los seres y acontecimientos pierden su identidad, podemos decir que "lo absurdo no tiene matices ni grados, presenta al entendimiento... una alternativa inconciliable, en la esencia y en la existencia" (Heacker, 1956: 117). Esta disyuntiva es la esencia del absurdo, el conflicto con la esencia se dará en el interior de los fenómenos, en sus cualidades. El conflicto con la existencia se dará en el exterior, en su materialidad.

Paradoja y absurdo son diferentes. Según Heacker, la paradoja "tiene grados y matices, y es un concepto relativo, basado en el hecho que existen diversas esferas del ser" (1956: 117). El absurdo presenta un conflicto a los sentidos y para comprender la esencia del absurdo es necesario conocer lo que posibilita nuestras experiencias.

La obra de Kant está encaminada a encontrar los límites. En la *Crítica de la razón pura* la pregunta a contestar es ¿cuáles son los límites del conocimiento?; y en la *Estética trascendental* las preguntas son ¿cuáles son los límites de los sentidos? ¿qué es aquello que hace posible el conocimiento empírico? Para contestar, Kant excluye lo racional y espera encontrar intuiciones puras que serán los límites de los sentidos y, al mismo tiempo, el origen de cualquier experiencia: "En la estética trascendental aislaremos primeramente la sensibilidad, separando de ella todo lo que el entendimiento, con sus conceptos, piensa en ella, para que no nos quede nada más que la intuición empírica" (2002: 114).

La respuesta parece apresurada, pues Kant empieza con la conclusión y después nos muestra los fundamentos: "En esta investigación se hallará que hay, como principios

del conocimiento *a priori*, dos puras formas de la intuición sensible, a saber: espacio y tiempo” (2002: 114). En pocas palabras, si se excluye la idea de tiempo o espacio deja de existir el sentido, lo cual nos lleva de nuevo a pensar en las paradojas propuestas por Deleuze y, sobre todo, en el absurdo.

En la exposición de Kant lo que nos interesa son las conclusiones a las que llega su investigación acerca de la intuición empírica. En lo referente al tiempo, una de las conclusiones consiste en que “El tiempo es la forma del sentido interno, es decir, de la intuición de nosotros mismos y de nuestro interior. El tiempo no puede ser determinación alguna de los fenómenos externos” (2002: 121). Sin la idea de tiempo no tendríamos identidad, pues se alteraría el orden de nuestros recuerdos y no seríamos conscientes de la causalidad.

Siguiendo las ideas de Kant, podemos concluir que la suspensión o exclusión de la idea de tiempo es lo que origina el absurdo. Lo que mantiene estable nuestra identidad es el tiempo, sin él nuestro exterior se vuelve contradictorio. Esa sería la diferencia con la paradoja, el absurdo se presenta en la forma, en lo perceptible, por ejemplo: podemos decir que una persona viste de manera absurda, pero no de manera paradójica.

En cuanto al espacio, una de las conclusiones es la siguiente: “El espacio no es más que la forma de los fenómenos de los sentidos externo, es decir, la única condición subjetiva de la sensibilidad, mediante la que nos es posible la intuición externa” (Kant, 2002: 117). Sin la noción del espacio es imposible el conocimiento del exterior y ocurre lo contrario que en el absurdo, la identidad queda en suspenso porque en el fondo hay una contradicción, lo cual pertenece al terreno de la paradoja.

Al igual que Kant, podemos hacer una especie de conclusiones acerca de las intuiciones empíricas y su relación con la idea de sentido. Existen dos formas de expresar el sinsentido: el absurdo y la paradoja.

La paradoja tiene como características:

- a) Se expresa por medio de la ausencia de espacio y cuestiona problemas relacionados con el tiempo.
- b) Consiste en la supresión del principio de identidad y la negación del principio de contradicción.
- c) La identidad de los seres o acciones es puesta en suspenso y es resultado de una contradicción en el interior.

En cambio el absurdo:

- a) Se expresa por medio de la ausencia de tiempo y cuestiona problemas relacionados con el espacio.
- b) Consiste en la supresión del principio de contradicción y la negación del principio de identidad.
- c) La contradicción de los seres o acciones radica en su falta de identidad.

Una vez establecidas las diferencias entre el absurdo y la paradoja, vamos a definir las formas en que se presentan en el relato. La paradoja ha sido analizada por Deleuze, por lo tanto solo tomaremos en cuenta el fenómeno del absurdo, que para este autor formaba parte de las paradojas del sentido.

Podemos establecer cuatro tipos de absurdo, los cuales pueden estar presentes en un solo relato o predominar uno sobre los demás. Para ejemplificar cada tipo de absurdo tomaremos un relato diferente, lo anterior con el fin de analizar diversos géneros y no porque el relato presente solo un tipo de absurdo.

3. LAS CUATRO FORMAS DEL ABSURDO

El primer tipo de absurdo es el de la *cantidad*: un ser o acontecimiento que posee un tamaño y dimensiones definidas, se exagera o disminuye de tal manera que ocurre un alteración de grado en lo que se considera normal. En el cuento *La noche* de Guy Maupassant, podemos ver cómo el personaje es sorprendido, en su caminata nocturna, por una oscuridad que repentinamente cubre la ciudad de París. Desde el inicio del relato el protagonista hace evidente que ha perdido la noción de tiempo, lo cual es esencial para la presencia del absurdo:

El caso es que ayer -¿fue ayer?- Sí, sin duda, a no ser que haya sido antes, otro día, otro mes, otro año -no lo sé-. Debí ser ayer, pues el día no ha vuelto a amanecer, pues el sol no ha vuelto a salir. Pero, ¿desde cuándo dura la noche? ¿desde cuándo...? ¿Quién lo dirá? ¿Quién lo sabrá nunca? (Maupassant, 2001: 104).

Una vez situados en un tiempo ambiguo, comienza con la descripción de su caminata, la cual nos hace pensar en el ambiente cotidiano y melancólico de una noche parisina. Gracias a este inicio logramos percibir la transformación que sufre la ciudad y también la aparición progresiva del elemento sobrenatural que necesita del absurdo para expresar el sinsentido: “Todo se veía claro en el aire ligero, desde los planetas hasta las farolas de gas. Brillaban tantas luces allá arriba y en la ciudad que las tinieblas parecían iluminarse” (Maupassant, 2001: 104).

Repentinamente la noche avanza y comienza a cubrir lo que encuentra a su paso: los edificios, el mercado, la gente. Este fenómeno, inexplicable, es intuitivo por el personaje antes de su manifestación, pues siente que la noche aumenta no su oscuridad sino su volumen, “Por primera vez sentí que iba a suceder algo extraordinario, algo nuevo. Me pareció que hacía frío, que el aire se espesaba, que la noche, que mi amada noche, se volvía pesada en mi corazón” (Maupassant, 2001: 105). El absurdo de la cantidad, en

este relato, se logra por medio de la sinestesia, ya que el personaje le atribuye peso a la oscuridad y de esa forma comienza a sentir sus efectos.

La oscuridad avanza, aumenta su cantidad y desaparecen hasta los ruidos de la ciudad, lo cual llena de terror al protagonista, pues cree estar al borde de la locura. Como habíamos apuntado, el absurdo se produce por la ausencia de tiempo, ya que gracias a él tenemos una identidad estable, por eso el personaje ante la presencia de la oscuridad inverosímil; se refugia en el tiempo para comprobar que no ha perdido la razón: “¿Qué hora era? Saqué mi reloj, pero no tenía cerillas. Oí el leve tic-tac de la pequeña pieza mecánica con una desconocida y extraña alegría. Parecía estar viva. Me encontraba menos solo” (Maupassant, 2001: 107).

Mientras más fuerte es la noche, más se aferra a saber la hora y buscar lugares iluminados, pues por medio del tiempo es como recuperará el sentido y la regularidad de los fenómenos. Al final, el personaje no tiene donde ocultarse de la noche, el tiempo desaparece, y de esta forma la oscuridad termina por consumir al personaje, “Ningún reloj sonaba en los campanarios o en los monumentos. Pensé: «Voy a abrir el cristal de mi reloj y tocaré la aguja con mis dedos.» Saqué el reloj... ya no sonaba... se había parado. Ya no quedaba nada, nada” (Maupassant, 2001: 108). Cuando el tiempo deja de transcurrir el personaje desaparece, se encuentra en un lugar indeterminado, por lo tanto no existe nada y desde esa nada nos relata su historia.

El segundo tipo de absurdo es el de la *cualidad* y afecta la esencia de un sujeto u objeto, pues según la definición de Heacker el absurdo niega el principio de identidad (1956: 116). Es decir, aquello que tenga ciertas cualidades o atributos que lo hagan ser, repentinamente será presentado con otra u otras cualidades sin que pierda su identidad. Esta segunda forma del absurdo se puede ver claramente en el cuento *Hijo del alma* de Emilia Pardo Bazán. En el relato un doctor le platica a su interlocutor un caso excepcional, pues le es difícil dar un diagnóstico y tratamiento ya que implica la posible presencia de un elemento sobrenatural.

Al igual que en el cuento de Maupassant, nos describe de inicio una situación cotidiana: un doctor y su amigo caminando por la calle después de salir de la Filarmónica. El acompañante es quien narra la historia y nos anuncia el cambio o giro necesario para alterar la noción de sentido, “Una tarde muy larga, muy neblirrosada, de fin de primavera, me anunció algo “rarísimo” (Pardo Bazán, 1964: 1601).

El doctor cuenta que una mujer acudió desesperada en busca de su ayuda, pues su hijo estaba muy débil y probablemente moriría si no era atendido a tiempo. Cuando el doctor ve al niño de inmediato advierte que tiene un grave problema de salud: “Sus ojos semejabán vidrios; su tez fina, de chiquillo, se ranciaba ya con tonos de cera; sus labios no ofrecían rosas, sino violetas pálidas, y sus manos y su piel estaban frías con exceso; al tocarle me pareció tocar un mármol” (Pardo Bazán, 1964: 1601).

La madre también tenía un aspecto diferente, parecía ser víctima no solo de una afección física sino también de un fuerte conflicto emocional; en ella el doctor logra percibir “el espanto, el terror profundo, vago y sin límites, lo que expresan su semblante tan perfecto y sus ojos desquiciados, de ojera mortificada por la alucinación y el insomnio” (Pardo Bazán, 1964: 1601). Para el doctor es imposible adivinar el motivo de la consulta, por lo tanto pide hablar a solas con la señora, pues de esta forma podría preguntar sin problemas el motivo de su preocupación.

Una vez que el niño sale del consultorio la explicación del problema es inmediata: “Lo que hay, señor doctor, e importa que usted se fije en ello, es que cuando mi Roberto fue engendrado, su padre había muerto ya” (Pardo Bazán, 1964: 1602). Lo primero que piensa el médico es que la mujer ha perdido la cordura; pero después se da cuenta, por su semblante y tono de voz, que lo más probable es que estuviera confundida. Al pedir detalles, la madre contesta que su hijo no tiene cuerpo porque es producto de la unión de ella con el alma de su esposo; extraña teoría que el doctor no niega, pero tampoco descarta.

La causa de la duda del médico es que la madre le cuenta que su marido llegó en la madrugada de un largo viaje y pasó la noche con ella. Al día siguiente encuentran el cadáver del esposo en el camino a casa y le revelan que, por el estado del cuerpo, tenía varios días de haber sido asesinado. El doctor, interesado en esclarecer el caso, le pregunta a la mujer si no pudiera existir la posibilidad de que otra persona tomara el lugar de su esposo.

La señora responde indignada y ofendida por las palabras del médico, para ella es un insulto pensar que alguien asesinó a su esposo, le robó las llaves y entró a la casa para estar con ella:

Pues qué, ¿confundiría yo con nadie a mi Roberto? Su voz, sus brazos, ¿se parecían a los de nadie? ¡No lo dude usted! Era él mismo... era su alma... y por eso mi hijo no tiene cuerpo..., es decir, no tiene vigor físico, carece de fuerzas... Es hijo “de un alma”... Eso es, y nada más... Si no le entiende usted así, doctor, bien poco alcanza su ciencia... (Pardo Bazán, 1964: 1603).

La razón, es decir, la ciencia médica, no sirve para explicar la condición del niño y por más que el doctor se niega a creer, la madre se empeña en demostrar que su relato es verídico. La prueba, que ella considera definitiva, consiste en una fotografía de su esposo en la que aparece cuando era niño. Dicha imagen coincide a la perfección con la de su hijo, haciendo poco probable la teoría del médico quien insiste en encontrar una explicación racional: “Confieso que di un respingo de sorpresa: veía exactamente el

mismo semblante del niño que, a dos pasos de nosotros, detrás de la cerrada puerta, se entretenía en hojear ilustraciones” (Pardo Bazán, 1964: 1603).

En este caso, el absurdo se manifiesta de manera externa debido a un conflicto en la esencia del propio ser, pues el niño es al mismo tiempo un alma, ha perdido su cuerpo, y su cualidad de ser humano se pone en duda. Esta es precisamente la forma en que Heacker define el absurdo, “como alternativa inconciliable, en la esencia y en la existencia” (1956: 117). En este relato el absurdo consiste en que un ser es dos cosas al mismo tiempo y que éstas producen una suspensión del principio de identidad.

El tercer tipo de absurdo es el de la *modalidad* o la función de los seres y acontecimientos, es decir, algo que tenía una función determinada, de pronto tendrá una utilidad fuera de lo común hasta el punto de llegar a la contradicción. En la obra *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, los personajes tienen una cantidad de tiempo imposible de estimar (pueden ser días o años, en el texto no se especifica) esperando la llegada de Godot, un ser tan indeterminado que el espectador al final puede terminar con la idea que puede ser cualquier cosa o simplemente llegar a la conclusión de que este personaje no existe.

Desde el inicio podemos tener una idea de lo absurdo de la situación, dos personajes en un camino, es decir, en cualquier lugar, al lado de un árbol esperando a alguien que no conocen y que; además, no saben bien si tienen que esperarlo o si ese es el lugar donde quedaron para encontrarse:

VLADIMIR: *Esperamos a Godot.*

ESTRAGÓN: *Es cierto. (Pausa.) ¿Estás seguro de que es aquí?*

VLADIMIR: *¿Qué?*

ESTRAGÓN: *Donde hay que esperar.*

VLADIMIR: *Dijo delante del árbol. (Miran el árbol.) ¿Ves algún otro? (Beckett, 1970: 15).*

Durante el desarrollo de la obra los personajes tienen conversaciones triviales o sin sentido, las cuales no aportan ni dan continuidad a la trama, misma que al final descubrimos como inexistente. Por lo tanto, la acción de esperar adquiere una función totalmente opuesta, pues lo lógico, lo que tiene sentido, es que cuando esperamos a alguien sabemos quién es y acordamos con anticipación el lugar en que nos encontraremos. El elemento constante en la trama es la espera, misma que carece de sentido y también tiene problemas de logística:

ESTRAGÓN: *Cuándo debíamos esperarle.*

VLADIMIR: *Dijo el sábado. (Pausa.) Creo.*

ESTRAGÓN: *Después del trabajo.*

VLADIMIR: *Debí apuntarlo. (Registra en sus bolsillos, repletos de toda clase de porquerías.)*

ESTRAGÓN: *Pero, ¿qué sábado? ¿O lunes? ¿O viernes?*

VLADIMIR: *(Mira enloquecido a su alrededor como si la fecha estuviera escrita en el paisaje.): No es posible.*

ESTRAGÓN: *O jueves (Beckett, 1970: 16).*

En esta obra también es importante la cuestión temporal, es evidente su desconocimiento del día en que verán a Godot y precisamente esta ignorancia es la que nos lleva a pensar en el absurdo. En el cuento de Maupassant, el personaje insiste en saber la hora, desea recuperar el sentido; en cambio, a los personajes de la obra de Beckett no les interesa el tiempo. Ellos repetirán la rutina hasta que llegue Godot, no saben cuándo ocurrirá, pero están convencidos que así será:

VLADIMIR: *Un... (Se contiene.) ¿Qué insinúas? ¿Qué nos hemos equivocado de lugar?*

ESTRAGÓN: *Ya debería de estar aquí.*

VLADIMIR: *No aseguró que vendría.*

ESTRAGÓN: *¿Y si no viene?*

VLADIMIR: *Volveremos mañana.*

ESTRAGÓN: *Y pasado mañana.*

VLADIMIR: *Quizá.*

ESTRAGÓN: *Y así sucesivamente.*

VLADIMIR: *Es decir...*

ESTRAGÓN: *Hasta que venga (Beckett, 1970: 15).*

La espera implica la esperanza de lograr un objetivo, se busca a una persona con alguna finalidad específica y después se acuerda un lugar y hora. En la obra se transgrede esta lógica, ya que ni los mismos personajes saben lo que obtendrán una vez que vean a Godot:

VLADIMIR: *Tengo curiosidad por saber qué va a decirnos. Sea lo que sea no nos compromete a nada.*

ESTRAGÓN: *¿Qué le hemos pedido concretamente?*

VLADIMIR: *¿No estabas?*

ESTRAGÓN: *No presté atención.*

VLADIMIR: *Bueno... Nada muy concreto.*

ESTRAGÓN: *Una especie de súplica.*

VLADIMIR: *Eso es.*

ESTRAGÓN: *Una vaga súplica.*

VLADIMIR: *Si tú lo dices.*

ESTRAGÓN: *¿Qué contestó?*

VLADIMIR: *Que ya vería* (Beckett, 1970: 19).

La espera es absurda porque no tiene ninguna finalidad, fuera de la idea de tiempo cualquier actividad carece de sentido. En la obra, se altera la función de una actividad tan simple como esperar y también se plantea un conflicto como consecuencia de la ausencia del tiempo, que como ya hemos visto, pone en suspenso la idea de sentido.

El cuarto tipo de absurdo es el de la *relación* y es quizá uno de los más explotados, pues gracias a él interactúan seres inexistentes con aquellos a los que podemos encontrarles un referente real. En *El caballero inexistente* de Italo Calvino, el personaje principal es un caballero de nombre Aguilulfo Emo Bertrandino de los Guildivernos y de los Otros de Corbentraz y Sura, que tiene la particularidad de no tener cuerpo y moverse solo por medio de la fuerza de voluntad. Este personaje es una armadura vacía que camina por el mundo como si fuera un ser humano, tiene voz, pensamiento y una determinada labor, servir a los órdenes del ejército de Carlomagno:

—¿Y ahora esto? —exclamó el emperador—. *¡Entonces tenemos entre nuestras filas un caballero que no existe! Dejadme ver.*

Agilulfo pareció vacilar un momento, y después, con mano firme pero lenta, levantó la celada. El yelmo estaba vacío. Dentro de la armadura blanca de iridiscente cimera no había nadie.

—¡Vaya, vaya! ¡Lo que hay que ver! —dijo Carlomagno—. *¿Y cómo os las arregláis para prestar servicio, si no existís?*

—¡Con fuerza de voluntad —dijo Agilulfo—, y fe en nuestra santa causa! (Calvino, 2005: 18).

En esta novela, como en los ejemplos anteriores, no solo predomina un tipo de absurdo. Desde el momento en que se revela el nombre encontramos que la exageración en la cantidad nos hace pensar que es absurdo el nombrar así a una persona. Cuando Carlomagno lo escucha se sorprende y le conforta saber que no está obligado a aprenderlo de memoria, “—Aaah... —dijo Carlomagno, y del labio inferior, algo salido, le brotó un pequeño trompeteo, como diciendo: «Si tuviera que acordarme del nombre de todos, ¡estaría aviado!»” (Calvino, 2005: 17).

Después tenemos a un caballero que no tiene cuerpo, una armadura vacía, absurdo que afecta la esencia del personaje. En la novela vemos un caso similar al expuesto en

Hijo del alma, la apariencia del niño es reflejo de su situación interna y dudoso origen. En la obra de Calvino, la inexistencia del caballero es producto de una contradicción, existe sin existir, lo cual nos remite al absurdo de la cualidad:

—¿Por qué no le pica la sarna?

—¿Y en qué sitio quieres que le pique si no tiene ningún sitio? Ese es un caballero que no existe...

—¿Cómo que no existe? ¡Lo he visto yo! ¡Existía!

—¿Qué has visto? Chatarra... Es uno que está sin estar (Calvino, 2005: 26).

La función de la armadura es proteger el cuerpo, pero en este caso no hay nada que resguardar, es absurdo que el vacío necesite ser protegido, “—¿Y nunca os quitáis de encima la armadura? Volvió a murmurar. —No hay un encima. Quitar o poner para mí no tiene sentido” (Calvino, 2005: 30). El absurdo de la modalidad también lo encontramos en las acciones, quitar y poner no son alternativas, la lógica del caballero inexistente es distinta, como en *Esperando a Godot*, donde la acción de esperar no implica que llegue alguien y se tenga conocimiento de quién es.

Por último, el caballero inexistente participa en la guerra y convive con los demás a pesar de su condición, lo cual ya habíamos ejemplificado como absurdo de la relación. En la novela, nos presentan a este caballero con la virtud de la razón y la fuerza de voluntad, cualidades que son útiles para la guerra, pero no para la convivencia:

Siempre tenía razón, y los paladines no podían desentenderse, pero no ocultaban su descontento. Agilulfo Emo Bertrandino de los Guildivernos y de los Otros de Corbentraz y Sura, caballero de Selimpia Citerior y de Fez, era desde luego un modelo de soldado; pero a todos les era antipático (Calvino, 2005: 19).

Es decir, lo juzgan por su forma de ser, pero no cuestionan su inexistencia, lo ven como un compañero de batallas; pues a pesar de su extraña condición puede comunicarse y servir a las órdenes del rey. Entonces se da una relación entre el caballero inexistente y el mundo, semejante a la del cuento *Hijo del alma*, en el que aparentemente un ser etéreo se relaciona con una mujer y procrean un nuevo tipo de ser, un alma que carece de cuerpo.

Estas cuatro maneras en que se presenta el absurdo afectan solamente a la forma de los seres y la percepción de la realidad. En los relatos en que se presenta el absurdo ocurre una suspensión de la idea de tiempo, algunos de los personajes permanecerán así (como en *Esperando a Godot*); pero en otras ocasiones buscarán recuperarla con el objetivo de recobrar el sentido (como en el cuento *La noche*). El absurdo es un fenómeno espacial, a

diferencia de la paradoja que ocurre en el tiempo y afecta la lógica del pensamiento. Esta característica del absurdo, su presencia en la forma de los objetos o seres, la ejemplifica Heacker al afirmar la posible existencia de “un hierro de madera” (1956: 123), lo cual no es paradójico sino simplemente absurdo.

La presencia del absurdo en las historias es necesaria; ya que nos señala los límites del sentido. Quizá todos los relatos contengan alguna o todas las formas del absurdo, por lo tanto es innegable que cada vez que rompemos la continuidad del sentido nos vemos obligados a cuestionar la regularidad de los fenómenos y nuestra propia identidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECKETT, S. (1970). *Esperando a Godot*. Barcelona: Barral Editores.
- CALVINO, I. (2005). *El caballero inexistente*. Madrid: Editorial Siruela.
- DELEUZE, G. (2005). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- GORTARI, E. (2000). *Diccionario de la lógica*. México: Plaza y Valdés.
- HEACKER, T. (1956). *La joroba de Kierkegaard*. Madrid: Ediciones Rialp.
- KANT, I. (2002). *Crítica de la razón pura*. Barcelona: Editorial Folio.
- MAUPASSANT, G. (2001). “La noche”. En *Cuentos fantásticos del siglo XIX: Lo fantástico cotidiano*, Italo Calvino (ed.), 103-108. Madrid: Siruela.
- PARDO BAZÁN, E. (1964). “Hijo del alma”. En *Obras completas*, vol. 2, 1601-1603. Madrid: Editorial Aguilar.

Recibido el 1 de mayo de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

LÍMITES CONCEPTUALES DE LA COMPOSICIÓN ESCRITA: ALCANCE DE SU ESPACIO EPISTEMOLÓGICO Y DIDÁCTICO

CONCEPTUAL LIMITS OF WRITTEN COMPOSITION: EPISTEMOLOGY AND DIDACTICS

José RIENDA

Universidad de Granada

jrienda@ugr.es

Resumen: La conceptualización de la composición escrita implica necesariamente su demarcación de otras nociones próximas en su teorización, como la de redacción o la de creación literaria. En este sentido, la incorporación de elementos claves como la competencia comunicativa, el proceso de escritura y la intertextualidad, junto a los modelos teóricos que históricamente vienen describiendo nuestro objeto de estudio, nos posibilitará el establecimiento de los límites conceptuales que ayuden a fijar el espacio epistemológico y didáctico de la composición escrita.

Abstract: For defining the written composition is necessary to separate it from the essay and literary creation. The theoretical models that describe it along with other key words, as the communicative competence, writing process and the intertextuality will serve as well to stablish the limits of the written composition.

Palabras clave: Composición escrita. Intertextualidad. Competencia comunicativa. Estrategias discursivas. Psicolingüística.

Key Words: Written composition. Intertextuality. Communicative competence. Discursive strategies. Psycholinguistics.

1. INTRODUCCIÓN

Consideramos la composición escrita como uno de los espacios epistemológicos y didácticos fundamentales que han de procurarse en cualquier teorización que aborde la expresión escrita, dadas las grandes dificultades que supone su aprendizaje y desarrollo. No obstante, es innegable que nuestro objeto de estudio continúa relegado a un lugar anecdótico si lo comparamos con la voluntad de capacitación para la competencia comunicativa apreciable en los procesos formativos (García, 2002: 19), a pesar de que son fácilmente constatables los niveles de ansiedad y frustración que crea en el discente la tarea de la redacción o expresión escrita (Hernández, 2005: 9). Por otro lado, la concepción de la composición escrita implica necesariamente su demarcación de otras nociones próximas en su teorización, como la de redacción o la de creación literaria. Además, la incorporación de los procesos de escritura y la intertextualidad, junto a los modelos teóricos que históricamente vienen describiendo nuestro objeto de estudio, nos posibilitará el establecimiento de los límites conceptuales de la composición escrita.

2. CONCEPTUACIÓN

Es obvio que no puede entenderse la composición escrita sin el establecimiento previo de la noción de competencia comunicativa (Rienda, 2014: 755-762, 769). A comienzos de los setenta, Dell Hymes (1971, 1974) sentó las bases teóricas de la misma disertando a partir de términos como necesidad y motivación, capacidad y experiencia social:

La competencia comunicativa es el término más general para la capacidad comunicativa de una persona, capacidad que abarca tanto el conocimiento de la lengua como la habilidad para utilizarla. La adquisición de tal competencia está mediada por la experiencia social, las necesidades y motivaciones, y la acción, que es a la vez una fuente renovada de motivaciones, necesidades y experiencias (Hymes, 1996: 15).

Para Berruto la competencia comunicativa es:

una capacidad que comprende no sólo la habilidad lingüística, gramatical, de producir frases bien construidas y de saber interpretar y emitir juicios sobre frases producidas por el hablante oyente o por otros, sino que, necesariamente, constará, por un lado, de una serie de habilidades extralingüísticas interrelacionadas, sociales

y semióticas, y por el otro, de una habilidad lingüística polifacética y multiforme (Berruto, 1979: 49).

Por su parte, Girón y Vallejo defienden que la competencia comunicativa comprende "las aptitudes y los conocimientos que un individuo debe tener para poder utilizar sistemas lingüísticos y translingüísticos que están a su disposición para comunicarse como miembro de una comunidad sociocultural dada" (Girón, 1992: 14). A partir de esta noción de la competencia comunicativa, y considerándola en definitiva como el conjunto de estrategias, instrumentos y recursos que conforman el conocimiento que necesita el individuo para la optimización de sus mensajes (González, 1999: 32), habrá de entenderse la composición escrita, cuyo concepto también ha sido ya notablemente transitado. Así, y a pesar de los años transcurridos desde su establecimiento, la concepción que nosotros destacamos como soporte inicial es la que por composición escrita entiende "el complejo proceso intelectual que va desde los primeros ejercicios, en los que los alumnos redactan frases sencillas, hasta la página en la que logran expresar libremente sus ideas y estampar el producto de su imaginación" (Sánchez, 1972: 15). Con esta definición ya se solventa la posible problemática terminológica derivada del enfrentamiento de las nociones de *competencia comunicativa*, *composición escrita*, *composición literaria* o *redacción* por ejemplo, evitando de inmediato la acostumbrada confusión que persiste en algunos docentes entre escritura y composición escrita (Romero, 1989: 18-20). Romera Castillo también se pronunciaba en este sentido de la necesidad de acotar la noción de composición escrita frente al concepto de redacción:

Con frecuencia se usan como sinónimos los términos redacción y composición, entendidos desde el punto de vista escolar como un texto escrito por el alumno a partir de una sugerencia propuesta por el profesor. En la redacción el alumno actúa sobre un tema dado cuyo argumento es concreto y conocido previamente y se ejercita en reproducir impresiones y fijar la atención, volviendo sobre el asunto, observando, reflexionando y sintetizando. [...]. La composición supone más, llegar a la verdadera creación. El tema es más abstracto. Interviene la imaginación y la fantasía. [...] La composición escrita debe aspirar en lo posible a iniciar la expresión estética (Romera, 1979: 99).

En cualquier caso, es constatable que el discurso escrito puede abordarse desde tres puntos de focalización: el texto en sí mismo, el escritor y el lector (Elosúa, 2000; Camps, 2004: 27-31), espacios que darán sentido a las nociones de etapa, momento y/o proceso, además de configurar los distintos modelos teóricos sobre el asunto. Así, por ejemplo, para Condemarín y Chadwick (1990) o Jiménez y Velilla (1993) la expresión

escrita consiste en combinar los símbolos gráficos para formar palabras y ordenarlas en oraciones a partir de las múltiples combinaciones posibles dentro de las normas de uso lingüístico –el concepto de composición escrita gira, en este caso, en torno al texto en sí mismo (Albarrán, 2010: 18)–. En paralelo, Cassany (1999), Condemarin y Medina (2000) centran su atención en el escritor al considerar que “la escritura es un instrumento de comunicación que se realiza por motivación interna de la persona porque cree que tiene algo que decir” (Albarrán, 2010: 18). Camps y Ribas (2000) incorporan igualmente el papel del lector, destinatario del mensaje escrito y, por tanto, componente y condicionante integrado en el proceso desarrollado por el escritor. Por eso, las propiedades básicas de los textos y la tipología textual (González, 1999) determinan las características de la composición escrita entendida como acto comunicativo.

Cuando se toman en consideración las actividades mentales que utilizan los escritores *para y durante* el proceso de escritura –Hayes y Flowers (1980), Scardamalia y Bereiter (1992), Cassany (1999)–, investigadores como Camps (1993), Tolchinsky y Simó (2001), Hernández y Quintero (2001) afirman que la composición escrita se articula desde operaciones y suboperaciones cognitivas en tanto que, en efecto, se trata de una actividad creativa compleja “asociada a un conjunto de operaciones (planificar, textualizar y revisar) y suboperaciones cognitivas (generar ideas, organizarlas y plantearse objetivos, diagnosticar y operar en las dificultades)” (Albarrán, 2010: 19).

Por otro lado, si se focaliza la atención sobre el producto final (Álvarez, 1991; Salvador, 1997; Mendoza, López y Martos, 1996), observamos que la composición escrita es entendida como fuente de aprendizaje en tanto que durante el proceso de escritura ha lugar el doble proceso del aprender y del aprender a escribir. Este concepto, que subraya el contenido académico de lo escrito, “atiende al producto final porque la atención gira en torno a los conocimientos de las asignaturas de un curso determinado” (Albarrán, 2010: 19).

Por último, señalamos que para Albarrán (2010) y otros autores, la composición escrita es una “actividad compuesta por múltiples procesos cognitivos de diverso orden, como son la selección del léxico, la escritura correcta de los vocablos, la construcción de las oraciones, las operaciones y suboperaciones asociadas a la escritura, el trazado de las palabras en el papel u ordenador” (Albarrán, 2010: 19), actividades cognitivas que, mediante múltiples tareas mentales, buscan la obtención del escrito.

2.1. COMPOSICIÓN ESCRITA E INTERTEXTUALIDAD

Según hemos adelantado, la composición escrita implica y conlleva el desarrollo de la capacidad de expresión escrita de los sujetos hasta llegar a conseguir un estilo personal a través de la expresión original y coherente de ideas, pensamientos, sentimientos y

vivencias en un lenguaje correcto. En este sentido, la intertextualidad como elemento determinante en la composición de textos escritos –no necesariamente literarios– y también en la riqueza comunicativa que se le otorga desde la noción de la lectura en acto (Iser, 1976) merece centrar sobre ella nuestra atención. En cualquier caso, no pretendemos realizar aquí un abordaje del concepto de intertextualidad que vaya más allá de lo básicamente constatable en los escritos que constituyen los cimientos teóricos de la intertextualidad: nos referimos, por ejemplo, al carácter dialógico del discurso establecido en 1929 por Bajtin en su *Teoría y estética de la novela*; a la correlación presencial que se construye entre dos o más textos más la carga presencial real de un texto sobre otro según Genette en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1982); al repertorio o saber previo del lector que le permitirá completar los espacios vacíos de significado ante la lectura para darle sentido y para dotarla de valor cultural, académico, social, etc., fijado por Iser en *El acto de leer* (1976); al horizonte de expectativas desde la vertiente recepcionista de Jauss (1967) en el doble plano de la producción y recepción estéticas; o, por último, a la concreción de Julia Kristeva y su idea del texto como un todo formado por teselas de información provenientes de otros textos hasta el extremo de considerar que todo texto no es más que la absorción o modificación de otro texto (1969). A esto, añadimos igualmente la concreción terminológica de *intertexto* realizada por Mendoza Fillola por su oportunidad: el *intertexto* es “el esencial conjunto de saberes, estrategias y de recursos lingüístico-culturales que se activan a través de la recepción literaria para establecer asociaciones de carácter metaliterario e intertextual y que permiten la construcción de conocimientos significativos de carácter lingüístico y literario que se integran en el marco de la competencia literaria” (Mendoza, 1999: 18).

2.2. ETAPAS

La composición escrita debe abordarse como un proceso continuo que ha de iniciarse tras el aprendizaje de la lecto-escritura y debe prolongarse al menos hasta la superación definitiva de la etapa de independencia componedora, espontaneidad o perfeccionamiento, en terminología ya clásica (Fernández, 1959: 20; Forgione, 1973: 19; Maíllo, 1972: 63).

A propósito de la determinación de las etapas madurativas en el desarrollo de la composición escrita, conviene recordar algunas de las consideraciones que desde los años 50 han venido ofreciéndose (Romero, 1989: 59-61; Rienda, 2013: 50-51). Así, Fernández Huerta (1959: 30-31) establece tres etapas: *Etapa de latencia* –hasta los 5 años–; *Etapa predispositiva* –5 a 11 años–; *Etapa de independencia componedora* –11 a 14 años–. José D. Forgione (1973: 11-19) distingue por su parte dos etapas: *Período del pensamiento dirigido* –6 a 9 años–; *Período de espontaneidad* –9 a 14 años–; Justo Formentín (1971:

11-12) considera: *Etapas de predisposición o preparación* –6 a 8 años–; *Etapas de resúmenes* –8 a 11 años–; *Etapas de perfeccionamiento* –11 a 14 años–. Según A. Maíllo (1972: 63), se describen las siguientes: *Etapas de preparación* –6 a 8 años–; *Etapas de desarrollo* –8 a 12 años–; *Etapas de perfeccionamiento* –12 a 14 años.

Más allá de estas referencias y tomando en consideración varias de las investigaciones realizadas al respecto (por ejemplo, Dolz, 1993: 27-36; Teberosky, 1998: 33-44; Rabazo, 2005; González, 2006: 315-326; Albarrán, 2010: 20-28), podemos constatar la gran dificultad que supone esa parcelación del desarrollo de la composición escrita y, por ende, la incorporación a los *currícula* de la composición escrita cuando se correlacionan capacitación, autorregulación intelectual y construcción del pensamiento con la exigencia madurativa, sobre todo a partir de la intervención de factores de índole metacognitiva (Fidalgo-Redondo, 2007: 45) y metalingüística (Fernández, 2009: 149-152).

2.3. MODELOS Y MOMENTOS

Frente a la anterior circunstancia de las etapas de desarrollo en la adquisición de la composición escrita, sí que encontramos numerosos modelos teóricos que, con desigual grado de impacto, han intentado desde mediados del siglo XX describir e instrumentalizar el acto de escribir, refiriendo regularmente los momentos considerados *para y durante* el proceso de composición.

Ciertamente, fue largo el camino recorrido para superar la vieja idea de que la escritura no era más que un sistema de signos que representaban el lenguaje oral, hasta el extremo de que lingüistas como Saussure, Bloomfield o Jakobson consideraban que la escritura no podía entenderse más que como una actividad secundaria y dependiente de la lengua hablada (García, 2002: 18). Esta idea sustentó durante años el modelo tradicional de enseñanza de la composición escrita –basado sobre todo en la reproducción controlada de modelos generalmente alejados del centro de interés del alumnado y sin un propósito explicativo, “sino más bien descriptivo de las características formales y estructurales del texto producido” (Quintero, 2002: 423)–. Por ejemplo, a principios del siglo XX, Scott y Deney (1909) trabajaban la composición escrita a partir del análisis del párrafo con el propósito de “enseñar retórica a los alumnos de la universidad” (García, 2002: 18). Pero, de hecho, “hasta los años setenta se carecía de una teoría que explicara el desarrollo de las habilidades que intervienen en la composición escrita” (González, 1999: 70).

A partir de ahí, y como reacción a la creencia de que la mejor forma de enseñar composición escrita era ejercitando la misma sin más criterio que el de la reiteración, se tomó en consideración el proceso de escritura, los mecanismos que se desarrollan y los factores que intervienen o repercuten en el mismo. Se establecen así los *modelos por etapas*, donde se fundamenta la distinción básica entre los momentos de planificación,

textualización y corrección o revisión. En los años ochenta, con la determinación del carácter no lineal de dichos momentos, sino recursivo, aparecen los *modelos cognitivos*, los cuales plantean un nuevo objeto de estudio con una nueva interrogante: ¿por qué procesos mentales pasa el escritor *para y durante* su producción textual? Tanto los *modelos por etapas* como los *modelos cognitivos*, al amparo de la Sociolingüística, están superados e integrados en los actuales modelos de carácter *social cognitivo* (González, 1999: 70-71; Pérez, 1997: 631-642).

Sabemos que “la mayoría de los modelos destacan, en mayor o menor grado, los factores culturales, sociales, afectivos, cognitivos, metacognitivos, discursivos, pragmáticos, entre otros, que intervienen en el proceso de producción textual” (Álvarez, 2006: 29), y, ciertamente, no son pocos los modelos teóricos formulados (García, 2002: 17-68, Álvarez, 2006: 29-60). Algunos de estos son: el modelo de etapas de Rohman y Wlecke (1964), los modelos cognitivos de Emig (1971), los modelos de procesamiento del discurso de Kintsch y van Dijk (1978); el modelo de la escritura expositiva de Flower y Hayes (1980, 1981, 1996), el modelo de interacción de los estadios paralelos de De Beaugrande (1984), los modelos de Scardamalia y Bereiter (1992); y el modelo de Berninger y Swanson (1994).

2.3.1. El modelo de etapas de Rohman y Wlecke (1964)

Pueden considerarse los modelos de etapas como “los primeros estudios sobre la redacción que no se centraron exclusivamente en el análisis del texto como producto” (Camps, 1990: 4), aunque no se liberan del todo de su perfil de modelos lineales en los que todavía se subraya el proceso de producción del texto, “obviando los procesos internos del escritor, laguna que rellenarán los modelos cognitivos” (García, 2002: 19). El modelo de Rohman y Wlecke “establece tres etapas en el proceso de escritura: *pre-escritura*, etapa de descubrimiento de ideas [...]; *escritura*, en que tiene lugar la producción real del escrito; y *re-escritura*, en la cual se reelabora el primer producto para obtener el escrito final” (Camps, 1990: 4).

El trabajo de Roman y Wlecke influyó decisivamente en los estudios posteriores sobre composición escrita. En efecto, “son muchos los autores que difundieron este modelo, que, a su vez, y debido a su carácter sencillo, tuvo gran acogida por parte de los profesionales (Camps, 1990; Graves, 1991; Cassany, 1997)” (García, 2007: 36-37). De hecho, desde esta matriz encontramos cómo José Antonio Pérez Rioja (1975: 149-154), por ejemplo, para y durante el proceso de la composición escrita, señala tres *momentos* necesarios: 1) *Invencción o ideación del tema*: fase de reunión de materiales y, a la vez, de acumulación de ideas, recuerdos, experiencias, etc., relacionadas con el tema; 2) *Disposición u ordenación*: clasificación de las ideas según un orden lógico y la disposición de las mismas conforme al

plan introducción-desarrollo-conclusión (planteamiento-nudo-desenlace); 3) *Elocución o desarrollo*: que distingue las fases de redacción de un borrador y la de redacción definitiva, realizada tras la relectura del borrador y sus correcciones oportunas (Romero, 1989: 61-62; Rienda, 2006: 9). Rafael Hinojosa (1987: 52), por su parte, coincide también con Pérez Rioja al afirmar que todo proceso de redacción ha de constar de tres fases: 1) *Fase de invención*: guion redactor; 2) *Fase de disposición*: borrador de redacción; 3) *Fase de corrección*: texto definitivo (Romero 1989: 63).

2.3.2. *Los modelos cognitivos de Emig (1971)*

El proceso de escritura es aquí abordado desde la perspectiva de la psicología cognitiva. Los modelos cognitivos adquieren la finalidad de comprender y relatar el funcionamiento mental durante dicho proceso, esto es, se centran “en la persona que escribe e intentan explicar los procesos internos que sigue el escritor mientras elabora un texto” (García, 2002: 19).

El enfoque cognitivo en el estudio de la composición escrita se inicia con las investigaciones de J. Emig (1971) –que se prolongaron durante más de una década (Emig, 1983)– y su descripción de la composición escrita como un proceso recursivo en el que “legítima –a través del estudio de casos y la metodología del pensamiento en voz alta– el papel de las pausas, de la relectura en la revisión de los escritos y de los tipos de revisión en el componer por escrito” (Marinkovich, 2002: 219).

2.3.3. *Los modelos de procesamiento del discurso de Kintsch y van Dijk (1978, 1983)*

Con el doble plano de la comprensión y producción de textos, Kintsch y van Dijk propusieron un modelo caracterizado por centrarse en el procesamiento psicológico, en la descripción formal de la estructura semántica –entendiendo la proposición como la unidad básica de representación del significado– y en la observación de la estructura del texto a partir de las nociones de microestructura, macroestructura y superestructura –que determinan la coherencia local, lineal y global tipificadas desde la lingüística del texto–. Según Van Dijk, el contenido textual se estructura en los niveles macroestructural y superestructural. Si el nivel estructural de la macroestructura resume el contenido global del texto, la superestructura representa la forma que adopta el discurso.

Con este modelo, “el análisis se realiza mediante una descomposición minuciosa del texto en proposiciones hasta alcanzar la llamada base del texto, con lo que se logra la microestructura o coherencia proposicional” (García, 2002: 64). De modo esquemático, podemos establecer la siguiente secuenciación: 1.º) Análisis sintáctico de la oración. 2.º) Determinación de la microestructura –estructura proposicional del texto y otorgación

de la coherencia local y lineal-. 3.º) Formación de la macroestructura –representación proposicional del compendio del texto– a partir de la activación del conocimiento previo y las *macrorreglas* lingüísticas (Duro, 1992: 228). 4.º) Apertura hacia un tercer nivel de representación para el significado del texto: el *nivel situacional*, definido como “la representación cognitiva de los acontecimientos, acciones, personas, y, en general, de la situación sobre la que trata el texto” (van Dijk, 1983: 12); esto es, el necesario estadio inferencial.

2.3.4. *El modelo de la escritura expositiva de Flower y Hayes (1980, 1981, 1996)*

Modelo cognitivo de escritura que entiende la composición escrita no como el proceso lineal que venía siendo considerado (Rotman, 1965: 106-112), sino como una actividad recursiva en la que se suceden alterna y espontáneamente los momentos de planificación, textualización y revisión (Sánchez, 2010: 2). En este modelo, además, “la escritura se caracteriza no solamente por los propósitos, las estrategias, los planes y los objetivos, sino también por los recursos discursivos (retórica) del lenguaje escrito” (Álvarez, 2006: 31).

La aportación de Flower y Hayes iría perfilándose hasta la propuesta definitiva de 1996, donde ya destaca “la importancia que adquieren los elementos contextuales en la construcción del significado de la comunicación, así como las diferencias que se establecen entre el autor y el lector en la interpretación de un mismo contexto compartido” (Sánchez, 2010: 3). En otros términos, Hayes, respecto a la primera versión del modelo, reconoce ahora la importancia de los factores culturales y sociales, es decir, el *contexto social* y el *individuo* –aunque no acaben de fundamentarse epistemológicamente (Álvarez, 2006: 34)–.

En la representación esquemática de su modelo, Hayes (1996: 4) pone en interacción el contexto de la tarea –contexto social y contexto físico– con el individuo –factores emotivos y procesos cognitivos–, que a su vez actúan recíprocamente sobre la *memoria de trabajo* –memoria fonológica, lámina visual/espacial, memoria semántica– y la *memoria a largo plazo* –esquemas de tareas, conocimientos del tema, conocimiento de la audiencia, conocimientos lingüísticos, conocimiento de género–. En síntesis:

Hayes y Flower (1980) identifican en la escritura procesos psicológicos y operaciones cognitivas tales como: planificar, recuperar ideas de la memoria, establecer inferencias, crear conceptos, resolver problemas, desarrollar una determinada imagen que se tiene del lector y comprobar lo que se ha escrito sobre esa imagen, entre otros. Dichas operaciones conciencian al escritor sobre las condiciones,

las limitaciones y las proyecciones de la producción del texto, a la vez que conducen al escritor a generar procesos metacognitivos sobre sus capacidades y sus carencias, y, en este contexto, tomar decisiones (Álvarez, 2006: 34).

2.3.5. *El modelo de los estadios paralelos de De Beaugrande y Dressler (1982, 1984)*

Para Robert De Beaugrande la composición escrita no es un proceso de recursividad entre los diferentes estadios o niveles o momentos en que se estructura su producción, sino de concurrencia o cooperación. Así, los distintos subprocesos se abordan y/o consideran de manera simultánea e interdependiente, desarrollándose la producción del escrito en un determinado contexto y condiciones generales de cognición y de comunicación. En este sentido, la experiencia del escribiente será crucial en tanto que posibilitará la puesta en acción de múltiples estrategias y recursos durante el proceso de composición, sin centrarse parcialmente en niveles locales del texto o descuidar otros de forma disyuntiva, como el contenido frente al aspecto formal.

De Beaugrande (1980) considera que el complejo proceso de la composición escrita es guiado y condicionado por factores como la atención, la memoria o la motivación, en tanto que la producción textual es “una actividad humana compleja de creación en la que se integran algunos aspectos de la sociología del lenguaje, la psicología cognitiva y la lingüística del texto” (Álvarez, 2006: 37).

Según el modelo de los estadios paralelos de De Beaugrande y Dressler (1982), junto a los mecanismos de coherencia y cohesión operan otros aspectos focalizados sobre el interlocutor que constituyen los siete criterios de la textualidad y que otorgan al texto su carácter de *acontecimiento comunicativo*: 1. Cohesión. 2. Coherencia. 3. Intencionalidad o actitud del escritor. 4. Aceptabilidad o actitud del receptor. 5. Informatividad o relevancia del contenido. 6. Situacionalidad o pertinencia. 7. Intertextualidad.

2.3.6. *Los modelos de Scardamalia y Bereiter (1992)*

Los trabajos de Scardamalia y Bereiter (1986, 1992) fueron precursores de numerosas de las investigaciones sobre enseñanza de la escritura desarrolladas en los últimos lustros del siglo XX y, de algún modo, vienen a completar o complementar los modelos de Hayes y Flower. A partir del cruce y colación de las observaciones realizadas a escritores experimentados y noveles, Scardamalia y Bereiter centran su atención sobre todo en intentar comprender y explicar qué y cómo se activa y funciona el proceso o articulación mental necesario para y durante la producción escrita:

Se analizan dos modelos de los procesos de composición escrita, Decir el conocimiento y Transformar el conocimiento, con el propósito de captar las diferencias esenciales entre escritores expertos y novatos. La idea básica que subyace a estos modelos es que la principal diferencia entre los procesos de composición entre expertos y novatos radica en la manera que el conocimiento es introducido en el proceso de composición y en lo que posteriormente le sucede a ese conocimiento. [...] Los resultados de aplicar diversas estrategias educacionales sugieren que es posible transmitir los procedimientos complejos de solución de problemas que poseen los expertos, y que al hacerlo se pueden ampliar las facultades de los alumnos para escribir. Sin embargo, los estudios educativos también indican que pasar de “decir el conocimiento” a “transformar el conocimiento” en la composición, no es un proceso de crecimiento sino de reconstrucción de una estructura cognitiva (Scardamalia, 1992: 43).

2.3.7. El modelo de Berninger y Swanson (1994)

Este modelo toma como objeto de estudio el margen de maniobra del autor ante las limitaciones o condiciones que suponen los factores de carácter lingüístico, cognitivo, contextual y los relativos a las habilidades neurológicas –procesamiento visual, motricidad fina... (García, 2007: 49)–. En este sentido, consideran que en la composición escrita, al igual que en los procesos lectores, “es necesario deslindar dos grandes procesos: uno de nivel inferior –transcripción– y uno de nivel superior –composición–” (Sánchez, 2007: 560). Además, a partir de una reformulación del modelo de Hayes y Flower (1980), identifican dos sub-componentes o sub-procesos: por un lado está la conversión o traslado de las ideas en representaciones lingüísticas –generación del texto– y, por otro, la materialización en forma escrita de tal representación –transcripción–.

En definitiva, lo que en este punto se plantea es cómo las habilidades de transcripción afectan o repercuten en el proceso superior de la composición. Esta relación se explica desde las limitaciones o restricciones que imponen al proceso de la composición los factores mencionados “capacidad limitada de la memoria operativa verbal” (Sánchez, 2007: 561; Baddeley, 1986, 1990; Kellog, 1996).

Otros modelos cognitivos de producción textual susceptibles de estudio serían, sin duda, el de Bovair y Kieras (1985), el modelo Nystrand (1982), Gabre y Kaplan (1996), Candlind y Hyland (1999), el modelo de García Madruga y Martín Cordero (1987), Grupo Didactex (2003). Como modelos instruccionales cabría destacar el modelo de Mather y Roberts (1995), el modelo de Sharon Sorenson (1997) y el modelo de Bernice Wong (1996, 1997). Finalmente, destacamos como puntos de referencia que recogen las nociones elementales sobre esta cuestión de los modelos teóricos los trabajos, ya reseñados, de

Pérez González y González Las (1997), García Sánchez y Marbán (2002) y Álvarez Angulo y Ramírez Bravo (2006). Con especial énfasis en los enfoques explicativos y didácticos sobre la composición escrita, es igualmente descatable el trabajo de Quintero Gallego y Hernández Martín (2002), en el que se esquematizan los diferentes enfoques explicativos y didácticos sobre la composición escrita (Gallego, 2002: 420).

2.4. GENERALIDADES DE LA COMPOSICIÓN DE TEXTOS

Al margen de las consabidas tipologías o estructuras textuales básicas y los géneros discursivos –narración, descripción, exposición, argumentación y diálogo– (González, 1999: 37-52, Álvarez, 2013: 77-97), dos cuestiones que necesariamente han de estar presentes en este trabajo son los subprocesos de la escritura y las propiedades de los textos.

2.4.1. *El proceso de escritura*

Para favorecer la eficiencia de la composición escrita, los subprocesos de planificación, textualización y revisión han de hacerse, indefectiblemente, conscientes por parte del emisor (González, 1999: 71). El control de estos subprocesos, que se instrumenta y depende de una serie compleja de factores sociales, cognitivos, culturales, etc., se convierte en pieza clave en cualquier proceso didáctico sobre composición escrita.

2.4.1.1. *Planificación*

Con ella se intenta dar solución a los problemas de contenido generalmente tipificados con el *miedo al papel en blanco*. Durante el ejercicio de la planificación se intentará igualmente minimizar los problemas pragmáticos y textuales. Otra cuestión reseñable es que, según demuestran las investigaciones al respecto, la planificación es el subproceso que más tiempo requiere –más de dos tercios del total del tiempo dedicado a la composición del texto– y que, a mayor experiencia por parte del escritor, más atención se le presta. La organización de ideas se convierte aquí en elemento clave para garantizar el éxito de la tarea (González, 1999: 71-72). Son también aspectos nodales la distribución del tiempo disponible y la determinación de las características del escrito: destinatario, finalidad, género y tipología textual, papel de quien escribe, tema tratado, extensión del escrito y posibles criterios de evaluación (Serafini, 2002: 29-35)

2.4.1.2. *Textualización o escritura*

Es el subproceso más complejo en tanto que requiere, amén del desarrollo madurativo necesario, el desempeño –y automatización para su mejora– de habilidades motóricas y

lingüísticas que darán solución a los problemas inherentes al acto de escribir: ortografía básica de la palabra, la frase y ortografía suprasegmental, construcciones sintácticas correctas, vocabulario..., involucrando igualmente las dificultades pragmáticas. Es evidente que el desarrollo y automatización de estas habilidades minimizará las dificultades propias de este subproceso, conceptuable como conjunto de procedimientos por los que las ideas planteadas y organizadas en la planificación se plasman en forma de texto escrito (González, 1999: 72). Por otro lado, destacamos que “la elaboración de borradores es precisamente una de las estrategias que más diferencia a quienes escriben bien de quienes escriben mal. Tales textos intermedios constituirán la materia [...] que se vaya a utilizar para la revisión” (Álvarez, 2013: 74).

2.4.1.3. *Revisión*

Frente a la comunicación oral y su carácter inmediato y espontáneo, en la comunicación escrita sí que se puede llevar a cabo una revisión de la textualización antes de su exposición comunicativa.

Aspectos lingüísticos, cuestiones de índole pragmática y estrictamente literaria, llegado el momento, son algunos de los aspectos revisables. Al revisar, “en realidad se evalúan los resultados que se producen tras sucesivas lecturas para comprobar si se han conseguido los objetivos propuestos. Supone detectar, identificar y resolver los problemas que han ido presentándose, habilidades que no siempre se poseen” (González, 1999: 73). En este sentido, las propiedades de los textos –coherencia, cohesión, corrección y adecuación– podrían servir como cauce suficiente.

Al igual que ocurría con la planificación, la revisión también va aparejada a la experiencia del escritor. Los escritores más avezados son los que más tiempo y energías dedican a este subproceso. En efecto, no son pocos los narradores y poetas que han definido “la papelera” como la herramienta de escritura que mayor esfuerzo y aprendizaje requiere para su correcto dominio. En este sentido, Lope de Vega, el fénix de los ingenios, declaraba en *La Dorotea*: “...y ríete, Laurencio, de poeta que no borra!”, texto también resaltado oportunamente por Antonio Machado en su *Juan de Mairena*.

2.4.2. *Las propiedades de los textos*

A partir de las aportaciones de la Lingüística del Texto (Bernárdez, 1982; van Dijk, 1989; Casado 1997), se ponen en relación los planos textuales o modos de organización que suponen la pragmática, el contenido y la forma con las propiedades de los textos: coherencia, cohesión, adecuación y corrección (Cassany, 1988; González, 1999: 25), que ahora aproximamos (González, 1999: 25-31).

2.4.2.1. *Coherencia*

Es definible a partir de la continuidad de sentido del texto y, básicamente, “consiste en seleccionar y organizar la información que conviene al significado del texto, de modo que el receptor perciba el mensaje de forma clara” (González, 1999: 26). El orden en el que se expone la información, y su importancia en el conjunto del mensaje vienen dados desde la coherencia y sus distintos niveles: coherencia local –interior de la frase–, coherencia lineal –entre frases y oraciones–, coherencia global –texto completo–.

2.4.2.2. *Cohesión*

Afecta a todo el texto. Se articula mediante mecanismos de cohesión que evitan que las oraciones y párrafos que forman un texto queden aislados. Anáfora, elementos léxicos de conexión, entonación, puntuación, relaciones temporales y mecanismos paralingüísticos son algunos de esos elementos de conexión (González, 1999: 27-30).

2.4.2.3. *Adecuación*

Es la propiedad textual que determina el registro que hay que usar en un acto comunicativo. Es decir, la adecuación significa escoger de entre todas las soluciones lingüísticas las más apropiadas en función de la situación, contexto, interlocutor, etc.

2.4.2.4. *Corrección*

Concierne al uso correcto o normalizado de los aspectos fónicos o gráficos, gramaticales y léxicos que intervienen en las producciones textuales, así como a la disposición y homogenización espacial en función de las normas de estilo prescritas en su caso si así fuese requerido. No debe olvidarse que la ortografía, o conjunto de normas que regulan la escritura de una lengua, supone, en primer lugar, una necesidad normativa de primer orden al actuar como elemento de contención de la lengua oral – desde los niveles básicos que comportan la ortografía básica de la palabra, de la frase y de la puntuación suprasegmental–; en segundo lugar, recordamos que en todas las épocas la ortografía ha sido signo de cultura y de distinción social; y, por último, destacamos su valor instrumental, pues la seguridad ortográfica evita la dispersión de pensamiento y favorece la producción discursiva.

3. ESPACIO DIDÁCTICO

La composición escrita es una de las competencias básicas contempladas en los sistemas educativos actuales que debe ser adquirida y desarrollada a lo largo de las distintas etapas de la formación del alumnado. En este sentido, llama la atención la baja calidad de la composición escrita de los discentes y, en especial, la dificultad que encuentran a la hora de expresar por escrito de forma coherente, argumentada, etc., sus ideas o sentimientos (Albarrán, 2010: 17). Por eso entendemos, tal y como adelantábamos, que el objetivo principal del profesorado respecto a la composición escrita es el de desarrollar la capacidad de expresión de los alumnos hasta llegar a conseguir un estilo personal a través de la expresión original y coherente de ideas, pensamientos, sentimientos y vivencias en un lenguaje correcto. El uso de distintas estrategias de composición escrita –y la consideración de la incidencia de cada una de ellas en los estándares textuales, la etapa de desarrollo de los alumnos y la objetivación de los procesos de escritura– se convierte en el propósito básico, fundamental sin duda, de todo docente. La consecución de los objetivos y competencias normalizados en los distintos niveles de concreción para la composición escrita y su correlación con la competencia comunicativa habrán de entenderse como objetivos generales.

3.1. DIFICULTADES DE LA ENSEÑANZA/APRENDIZAJE DE LA COMPOSICIÓN ESCRITA

Abordar la enseñanza de la composición escrita no es tarea sencilla. Por ello, el maestro debe tener en cuenta las posibles dificultades con las que se va a encontrar (Romero, 1989: 51-56, Rienda 2013: 48-49), las cuales, en un ejercicio de simplificación, son de cuatro tipos: lingüístico, psicológico, sociológico y pedagógico.

- *Dificultades de tipo lingüístico*: “Para la mayoría de nuestros alumnos, los cuales viven en el mundo de la imagen, del sonido y la informática, la expresión escrita constituye una actividad difícil, ya que supone trasladar unos contenidos de expresión de un “código” conocido y espontáneo a otro que deben aprender en la escuela y que ofrece dificultades de índole muy diversa” (Romero, 1989: 51). Hacemos notar aquí que el carácter de intertextualidad se sobrepasa no ya en el sentido de la transtextualidad expresado por Gérard Genette (1982) –en el que se establecen las relaciones de intratextualidad (entre los textos producidos por un mismo autor); las relaciones de paratextualidad (entre otros textos, pero no de forma explícita o evidente); las relaciones de metatextualidad; las relaciones de architextualidad (establecidas desde la generalidad de los aspectos estructurales del discurso); o hipertextualidad (entre dos textos anacrónicos)–, sino más bien, y es nuestro parecer, de multitextualidad

tipológica y multimodalidad desde el punto de vista del soporte de la información (Rienda, 2013: 48).

- *Dificultades de tipo psicológico*: “La capacidad de realizar composiciones escritas demanda un cierto grado de madurez mental y la posesión de unos hábitos mínimos de orden lógico, comprensivo y expresivo que garanticen la posibilidad de transcribir con aceptable exactitud y mínima elegancia” (Romero, 1989: 53). Conceptos como maduración, atención, imaginación, incentivación, motivación e interés tendrán, por tanto, que estar siempre presentes en nuestra mesa de trabajo (Rienda, 2006: 6). Es evidente que aquí el mencionado con anterioridad “saber previo” adquiere importancia capital.
- *Dificultades de tipo sociológico*: La heterogeneidad de los niveles de la lengua vinculada a los estratos socio-culturales y económicos a los que pertenecen los alumnos, acrecientan las dificultades de enseñanza de la lengua materna –tanto en el orden oral como en el escrito–. Esto obliga al profesor al conocimiento de la situación propia de cada alumno para, así, adoptar en cada caso concreto la solución más adecuada. Está demostrado que, en ocasiones, la imposibilidad de saltar desde el grafismo a la composición va muy ligada a este tipo de dificultades (Romero, 1989: 53-54, Rienda 2006: 6).
- *Dificultades de tipo pedagógico*: Es lógico pensar que “una práctica didáctica llevada a cabo de forma asistemática, ametódica, o que utilice los ejercicios de composición escrita como elemento de castigo, puede convertirlos en un instrumento no sólo negativo, sino también peligroso desde el punto de vista pedagógico” (Romero, 1989: 55). No son infrecuentes, entre los profesores, errores como la inapropiada selección de los temas, la corrección sin la pertinente orientación, la desconsideración de la importancia real de la composición escrita o el desconocimiento de metodologías para su enseñanza/aprendizaje (Romero, 1989: 55; Rienda, 2006: 6).

3.2. METODOLOGÍA Y PRINCIPIOS

La metodología tradicional que se ha seguido en la enseñanza de la composición escrita erraba en la atribución de roles al docente y discente en el acto de la enseñanza y aprendizaje. Generalmente, se trataba de una metodología de marcado carácter activo para el maestro y pasivo para el alumno: el maestro impone el tema, habla en demasía y enseña poco a escribir, esperando recoger resultados excelentes a pesar de que no motiva el aprendizaje. Por su parte, el alumno no puede desmarcarse del intervencionismo excesivo del profesor y, a la postre, presenta sus escritos en función de los gustos de su maestro, muy al margen de la crítica y reflexión necesarias en cualquier acto de expresión comunicativa. Por ello, la composición escrita requiere ante

todo un método activo, es decir, un método en el que los alumnos intervienen activa y directamente en el desarrollo del trabajo escolar (Sánchez, 1972: 33; Romero, 1989: 45-50; Rienda, 2013: 49). El método activo ha de responder a los principios de interés, motivación, individualización, participación y autenticidad (Romero, 1989: 48-50; Rienda, 2013: 49-50).

- Principio de interés: El maestro orientará el trabajo de sus alumnos hacia aquello que forma parte de sus intereses, favoreciendo así la necesidad de expresión por parte de los alumnos. La implicación aquí de la intertextualidad es crucial.
- Principio de motivación: Vinculado al principio de interés, es evidente que sin motivación no ha de esperarse un buen rendimiento escolar. La motivación será de tipo extrínseca –alabanzas, elogios, premios...– y también intrínseca –satisfacción por el trabajo bien hecho, gratificación personal por el tema expresado, necesidad interior de expresión comunicativa, etc.–. Sin duda alguna, el principio de motivación halla en el estímulo de la actividad sensorial y de la capacidad de observación buenos aliados y es aquí donde, por ejemplo, la multitextualidad tipológica adquiere relevancia.
- Principio de individualización: “Este principio es consustancial al método activo por cuanto no sólo las necesidades, los intereses y las motivaciones son diferentes para cada alumno, sino por cuanto lo son también las capacidades intelectuales y afectivas y sus ritmos particulares de evolución” (Romero, 1989: 49). A esto, hoy día, se une además la realidad que supone la escuela de la diversidad.
- Principio de participación: Es indudable que el método activo nos obliga a fomentar entre los alumnos el espíritu de cooperación y la corresponsabilidad que supone el trabajo en equipo.
- Principio de autenticidad: La simulación es incompatible con el método activo, ya que el verdadero espíritu de la metodología activa se sostiene precisamente en la autenticidad de los resultados, con todos los defectos e imperfecciones que cada niño presenta en la escritura.

3.3. TÉCNICAS

Tanto las dificultades expresadas para la enseñanza-aprendizaje de la composición escrita como los principios mencionados, son aspectos escalables en lo que a su incidencia se refiere en las distintas técnicas de composición escrita (Rienda, 2006). En este sentido, son de referencia obligada los trabajos de Tobelem (1981), Rodari (1973) o Samoilovich (1979), modelos clásicos que, en cualquier caso, deben entenderse también como cantera propicia para la generación posterior de un repertorio interminable de recursos.

3. 4. EVALUACIÓN DE LA COMPOSICIÓN ESCRITA

Si consideramos, por ejemplo, la categorización de la evaluación definida por Bloom (1971) en función del momento y la intencionalidad que la mueve –evaluación pronóstico, evaluación formativa y evaluación sumativa–, y sabemos que la finalidad de cualquier evaluación es la de orientar las actuaciones docentes a partir de la fase previa de recogida pertinente de información, es lógico pensar que, especialmente en el caso de la composición escrita, el progreso y las dificultades de aprendizaje deben ser aspectos cruciales en el momento de la evaluación (Camps, 2000: 47 y ss). Como para la lengua en general, cualquier proceso evaluativo de la composición escrita ha de comportar tres niveles:

Uno. Objetivos del plan de evaluación: curriculares y competenciales –objetivos también definibles desde las perspectivas psicolingüística y pedagógica–.

Dos. Contenidos del plan de evaluación: competencia gramatical, propiedades textuales, optimización de las tipologías textuales básicas... Se atenderá a las dimensiones del lenguaje –forma, contenido y uso del lenguaje–, a los procesos del lenguaje –comprensión y producción– y al desarrollo cognitivo.

Tres. Aspectos metodológicos del plan de evaluación. Observación y registro tanto de las tareas con finalidad evaluativa específica como de las demás composiciones escritas, así como realización de pruebas no estandarizadas para el control de los estándares textuales, etc.

La evaluación de la composición escrita, en consonancia con la función requerida (Jorba, 1992), también podrá entenderse como evaluación para la regulación del proceso de enseñanza, esto es, *evaluación pedagógica* –frente al seleccionar, promocionar o certificar de la *evaluación social*–. Es conveniente prestar especial atención a la evaluación formativa, entendida como:

modalidad de evaluación [pedagógica] que debe proporcionar información para tomar decisiones acerca de tres objetos distintos: 1) El proceso de enseñanza y de aprendizaje que, a partir de un diseño inicial del profesor, se está produciendo en las secuencias de enseñanza. 2) El proceso de producción de la escritura que se sigue para realizar el texto que se propone. 3) El objeto que se produce, el texto en sí mismo (Ribas, 1993: 30) .

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBARRÁN SANTIAGO, M. y GARCÍA GARCÍA, M. (2010). "El proceso de enseñanza de la composición escrita adaptado a la evolución del aprendizaje de la escritura de los estudiantes". *Didáctica. Lengua y Literatura* 22, 15-32.
- ÁLVAREZ, J. (1991). "La enseñanza de la redacción desde el punto de vista didáctico". *Comunicación, Lenguaje y Educación* 10, 11-30.
- ÁLVAREZ ANGULO, T. (2013). *Didáctica de la lengua para la formación de maestros*. Barcelona: Octaedro.
- ÁLVAREZ ANGULO, T. y RAMÍREZ BRAVO, R. (2006). "Teorías o modelos de producción de textos en la enseñanza y el aprendizaje de la cultura". *Didáctica. Lengua y Literatura* 18, 29-60.
- BADDELEY, A. D. (1986). *Working Memory*. New York: Oxford University Press.
- ____ (1990). *Human Memory: Theory and Practice*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
- BAJTÍN, M. (1975). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BEAUGRANDE, R. de (1980). *Text, discourse, and process. Toward a multidisciplinary science of text*. London: Longman.
- ____ (1984). *Text production. Toward a science of composition*. New York: Ablex.
- BEAUGRANDE, R. & DRESSLER, W. (1981). *Introduction to Text Linguistics*. London: Longman.
- BERNÁRDEZ, E. (1982). *Introducción a la Lingüística del Texto*. Madrid: Espasa-Calpe.
- BERNINGER, V. & SWANSON, H. L. (1994). "Modifying Hayes and Flowers' model of skilled writing to explain beginning and developing writing". En *Children's Writing: Toward a Process Theory of Development of Skilled Writing*, E. Butterfield (ed.), 57-81. Greenwich, CT: JAI Press.
- BERRUTO, G. (1979). *La semántica*. México: Nueva Imagen.
- BLOOM, B. S.; HASTING, J. T., & MADDAUS, G. F. (1971). *Handbook on formative and summative evaluation of student learning*. New York: McGraw-Hill.
- BOVAIR, S., & KIERAS, D. (1985). "A Guide to Propositional Analysis for Research on Technical Prose". En *Understanding Expository Text*, B. K. Britton y J. B. Black (eds.), 315-362. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
- CAMPS, A. (1990). "Modelos del proceso de redacción: algunas implicaciones para la enseñanza". *Infancia y aprendizaje* 49, 3-19.
- ____ (1993). "La enseñanza de la composición escrita. Una revisión general". *Cuadernos de Pedagogía* 216, 19-21.
- ____ (2004). "Motivos para escribir". En *La composición escrita*, 27-38. Barcelona: Graó.
- CAMPS, A. y RIBAS, T. (2000). *La evaluación del aprendizaje de la composición escrita en situación escolar*. Madrid: MEC.

- CASANNY, D. (1991, 1997). *Describir el escribir*. Barcelona: Paidós.
- _____. (1988, 1999). *Construir la escritura*. Barcelona: Paidós.
- CONDEMARÍN, M. y CHADWICK, M. (1990). *La enseñanza de la escritura. Base teórica y práctica*. Madrid: Visor.
- CONDEMARÍN, M. y MEDINA, A. (2000). *Taller de lenguaje 2. Un programa integrado de desarrollo de las competencias lingüísticas y comunicativa*. Madrid: Cepa.
- DIJK, T. van (1989). *Estructuras y funciones del discurso*. México D. F.: Siglo XXI.
- _____. (1993). *Análisis del discurso*. Madrid: Visor.
- DIJK, T. A. van & KINSTSCH, W. (1983). *Strategies of discourse comprehension*. Nueva York: Academic Press.
- DOLZ, J.; PASQUIER, A. & BRONCKART, J. P. (1993). "L'acquisition des discours: Émergence d'une compétence ou apprentissage de capacités langagières?". *Études de linguistique Appliquée* 89, 23-37.
- DURO, A. (1992). "La coherencia textual en los modelos para la comprensión de textos. Kintsch et al. vs Sanford y Garrod". *Cognitiva* 4, 227-244.
- ELOSÚA, M. R. (2000). *Procesos de la comprensión, memoria y aprendizaje de textos*. Madrid: Sanz y Torres.
- EMIG, J. (1971). *The composing process of twelfth graders*. Urbana, IL: National Council of Teachers of English.
- _____. (1983). *The web of meaning*. Upper Montclair, NJ: Boynton/Cook.
- FERNÁNDEZ DE HARO, E.; NÚÑEZ DELGADO, M.^a P. y ROMERO LÓPEZ, A. (2009). "Adquisición de habilidades metalingüísticas y enseñanza-aprendizaje de la composición escrita en educación primaria: reflexiones didácticas sobre los resultados de un estudio experimental". *Porta Linguarum* 12, 149-167.
- FERNÁNDEZ HUERTA, J. (1959). "Momentos madurativos de la expresión escrita". *Revista de Educación* 90, 5-9.
- FIDALGO-REDONDO, R. y GARCÍA-SÁNCHEZ, J. N. (2007). *Instrucción de la auto-regulación y el auto-conocimiento en la composición escrita*. Barcelona: Davinci.
- FORGIONE, J. D. (1973). *Cómo se enseña la composición*. Buenos Aires: Kapelusz.
- FORMENTÍN, J. (1971). *Primeras redacciones para los niños*. Barcelona: De Vecchi.
- GARCÍA GUZMÁN, A. (2007). *La expresión escrita de alumnos de etnia gitana, escolarizados en E. P.* Granada: Universidad.
- GARCÍA MADRUGA, J. A. y MARTÍN CORDERO, J. I. (1987). *Aprendizaje, comprensión y retención de textos*. Madrid: UNED.
- GARCÍA-SÁNCHEZ, J. N. (2002). *Instrucción estratégica en la composición escrita*. Madrid: Ariel.
- GENETTE, G. (1982, 1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

- GIRÓN, M.^a S. y VALLEJO, M. A. (1992). *Producción e interpretación textual*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- GONZÁLEZ, M.^a y MARTÍN RUIZ, I. (2006). "Análisis del rendimiento en composición escrita y sus dificultades en Educación Secundaria". *Infancia y aprendizaje* 29, 315-326.
- GONZÁLEZ LAS, C. (1999). *La lengua instrumento de comunicación*. Granada: GEU.
- GRAVES, A. (1991). *Didáctica de la escritura*. Madrid: Morata.
- HAYES, J. R. (1996). "A new framework for understanding cognition and affect in writing". En *The Science of Writing*, M. Levy y S. Ransdell, S. (eds.), 3-27. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- HAYES J. R. & FLOWER, L. (1980). "Identifying the Organization of Writing Processes". En *Cognitive Processes in Writing*, L. W. Gregg y E. R. Steinberg (comps.), 3-30. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- HERNÁNDEZ, A. y QUINTERO, A. (2001). *Composición y composición escrita. Estrategias de aprendizaje*. Madrid: Síntesis.
- _____ (2005). *Mejorando la composición escrita*. Málaga: Aljibe.
- HINOJOSA SERRANO, R. (1987). *Literatura y escuela*. Granada: Universidad.
- HYMES, D. (1971). "Competence and performance in linguistic theory". En *Acquisition of languages: Models and methods*, 3-23. New York: Academic Press.
- _____ (1974). "Hacia etnografías de la comunicación". En *Antología de estudios de etnolingüística y sociolingüística*, 48-89. México: UNAM.
- _____ (1999). "Acerca de la competencia comunicativa". *Forma y función* 9, 13-37.
- ISER, W. (1976, 1987). *El acto de leer: Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- JAUSS, H. R. (1967, 1976). *La literatura como provocación*. Barcelona. Península.
- JIMÉNEZ, M. C. y VELILLA, R. (1993). *Estrategias textuales. Taller de escritura 2*. Barcelona: EDUNSA.
- JORBA, J. y SANMARTÍ, N. (1990). "Las evaluaciones". *Cuadernos de Pedagogía* 185, 8-11.
- KELLOGG, R. (1996). "A Model of Working Memory in Writing". En *The Science of Writing: Theories, Methods, Individual Differences and Application*, C. M. Levy, C. M., Ransdell y S. (eds.), 55-71. Mahwah, NJ: Erlbaum.
- KINTSCH, W. & DIJK, T. A. (1978). "Toward a model of text compression and production". *Psychological Review* 85, 363-394.
- KRISTEVA, J. (1969). *Semiótica*. Madrid: Fundamentos, 1992.
- MAÍLLO, A. (1972). "Enseñanza de la redacción". *Vida escolar* 139, 61-65.
- MARINKOVICH, J. (2002). "Enfoques de proceso en la producción de textos escritos". *Revista Signos* 35, 217-230.
- MATHER, N. & ROBERTS, R. (1995). *Informal Assessment and Instructioning Written Language. A Practitioner's Guide for Students with Learning Disabilities*. Chichester: John Wiley & Sons, Inc.

- MENDOZA, A. (1999): "El tratamiento didáctico de la literatura desde una perspectiva intertextual". En *Educación lingüística y literaria en el ámbito escolar*, A. Romero (ed.), 21-44. Granada. GEU.
- MENDOZA, A.; LÓPEZ, A. y MARTOS, E. (1996). *Didáctica de la lengua para la enseñanza primaria y secundaria*. Madrid: Akal.
- PÉREZ GONZÁLEZ, J. y GONZÁLEZ LAS, C. (1997). "Composición escrita: Modelos". *Publicaciones* 25/26/27, 631-642.
- QUINTERO GALLEGO, M.^a A. y HERNÁNDEZ MARTÍN, A. (2002). "La composición escrita: proceso de enseñanza". *Revista de educación* 329, 421-441
- RABAZO MÉNDEZ, M.^a J. y MORENO MANSO, J. M. (2005). "La composición escrita: aportaciones teóricas y recomendaciones legales para su enseñanza en Educación Primaria". *Electronic Journal of Research in Educational Psychology* 3, 127-157.
- RIBAS Y SEIX, T. (1993). "La evaluación de la composición escrita". *Cuadernos de Pedagogía* 216, 28-30.
- RIENDA, J. (2006). *Cuaderno de composición escrita*. Granada. Port-Royal.
- ____ (2014). "Límites conceptuales de la competencia literaria". *Signa. Revista de Asociación Española de Semiótica* 23, 753-778.
- RIENDA, J. y NÚÑEZ DELGADO, M.^a P. (2013). "Composición escrita e intertextualidad". *Textos de didáctica de la lengua y la literatura* 62, 46-60.
- RODARI, G. (1973, 1983). *Gramática de la fantasía*. Barcelona: Argos Vergara.
- ROHMAN, D. G. (1965). "Pre-writing: The Stage of Discovery in the Writing Process". *College Composition and Communication* 16, 106-112.
- ROHMAN, D. G. & WLECKE, A. O. (1964). *Prewriting. The construction and application of models for concept formation in writing*. New York: Cooperative Research Project.
- ROMERA CASTILLO, J. (1979). *Didáctica de la lengua y la literatura*. Madrid: Playor.
- ROMERO LÓPEZ, A. (1989). *Técnicas didácticas para la enseñanza de la composición escrita*. Granada. Universidad.
- ____ (1999). *Educación lingüística y literaria en el ámbito escolar*. Granada. GEU.
- SALVADOR, F. (1997). *Dificultades en el aprendizaje de la expresión escrita*. Málaga: Aljibe.
- SAMOILOVICH, D. (1979). *Cómo jugar y divertirse con escritores famosos*. Madrid: Altalena.
- SÁNCHEZ, B. (1972). *Lenguaje escrito: diagnóstico, enseñanza y recuperación*. Buenos Aires: Kapelusz.
- SÁNCHEZ, V.; MOYANO, V. y BORZONE, A. M.^a (2011). "Demandas cognitivas de la escritura: comparación de dos situaciones de producción". *Estudios Pedagógicos* 37, 227-236.
- SÁNCHEZ ABCHI, V. ; BORZONE, A. M.^a y DIUK, B. (2007). "La escritura de textos en niños pequeños: relación entre la transcripción y la composición". *Universitas Psychologica* 6, 559-569.

- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, D. (2010). "Planteamientos colaborativos en la didáctica de la composición desde modelos procesuales". *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos* 20, 1-18.
- SCARDAMALIA, M. y BEREITER, C. (1992). "Dos modelos explicativos de los procesos de composición escrita". *Infancia y aprendizaje* 58, 43-64.
- SCOTT, M. S. & DENNEY, J. V. (1909). *Paragraph-Writing. A rethoric for colleges*. Boston: Ally and Bacon.
- SERAFINI, M.^a T. (2002). *Cómo redactar un tema*. Barcelona: Paidós.
- SORENSEN, S. (1998). *Student Writing Handbook*. Nueva York: MacMillan.
- TEBEROSKY CORONADO, A. (1998). "Enseñar a escribir en la edad de la escritura". *Textos de didáctica de la lengua y la literatura* 17, 33-44.
- TOBELEM, M. (1981). *Grafein. Teoría y práctica de un taller de escritura*. Madrid: Altalena.
- TOLCHINSKY, L. y SIMÓ, R. (2001). *Escribir y leer a través del currículo*. Barcelona: Horsori.
- WONG, B. Y. L. (1996). *The ABCs of Learning Disabilities*. San Diego: Academic Press.
- WONG, B. Y. L. et al. (1996). "Teaching Students with Learning Disabilities and Low Achievers to Plan, Write and Revise Opinion Essays". *Journal of Learning Disabilities* 29,197-212.
- _____ (1997). "Teaching Adolescents with Learning Disabilities and Low Achievers to Plan, Write and Revise Contrast Essays". *Research and Practice* 12, 2-15.

Recibido el 29 de enero de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

MÚSICA Y SIGNIFICADO: ACERCA DEL *CONTINUUM* COMUNICATIVO DE IAN CROSS Y DE LA SEMIOTICIDAD DE LA EXPERIENCIA MUSICAL

**MUSIC AND MEANING:
ABOUT IAN CROSS' COMMUNICATIVE *CONTINUUM* AND THE SEMIOTICITY OF
MUSICAL EXPERIENCE**

Fernando Gabriel RODRÍGUEZ

Universidad Argentina de la Empresa (UADE)

fgrxyz@gmail.com

Resumen: Este ensayo examina el abordaje semio-psicológico del hecho musical llevado a cabo por Ian Cross, cristalizado en su concepto de *continuum comunicativo*, por el cual la música es ubicada en un plano semiológico comparable al del lenguaje. Se discute si la emoción es el significado de la experiencia musical o si se vincula a ella sin la mediación de contenidos semánticos *stricto sensu*, y por ende la pertinencia de considerar la música un hecho comunicativo en sentido propio.

Abstract: This essay examines the semiotic-psychological treatment of musical fact developed by Ian Cross, crystallized in his concept of *communicative continuum*. It is discussed if emotion must be considered the meaning of the musical experience or if emotion is linked to music with no semantic content mediation *stricto sensu*, and therefore if it is pertinent to consider music a communicative fact in a proper sense.

Palabras clave: Música. Emoción. Lenguaje. Significado. *Continuum comunicativo*.

Key Words: Music. Emotion. Language. Meaning. *Communicative continuum*.

In many respects the ways in which music means, and the information that it may convey, are similar to those of language (Ian Cross, 2004: 8).

En este trabajo se propone discutir la utilidad de atribuir a la experiencia musical una imprecisa significación de arraigo emocional. En efecto, la emoción, ligada al hecho musical de una manera indiscutible, ha sido comprendida, dentro de una larga tradición, como significado y como esencia de toda experiencia musical. Entre los actuales modelos que responden a esta perspectiva, el constructo teórico de Ian Cross, denominado *continuum* comunicativo, ensaya vincular la música al lenguaje por la vía de una homologación entre significado y emoción. Un abordaje semiótico riguroso del problema puede elucidar esta cuestión con provecho tanto, por una parte, para la misma semiótica (en su calidad de estudio y de saber del mundo de los signos), como, por otra, para las distintas disciplinas relativas a lo musical (música *per se*, musicología, psicología de la música, musicoterapia, etc.). Con este objetivo, el texto presenta en primera instancia los argumentos de Ian Cross que fundamentan la conceptualización del hecho musical como semiosis: la música como factor de vínculo entre diferentes individuos (las variables socio-psicológicas relacionadas con su condición de comunicación) y el empleo de categorías semióticas para encuadrarla en los fenómenos con significación. En segunda instancia, se plantea que la asimilación del hecho musical a los sistemas de tipo semiótico tropieza con una adopción exageradamente elástica de ciertas definiciones (signo, referente, comunicación, etc.) que, por llevar a la música la posibilidad de ser semiótica, acaba por extender los límites de la semiosis hasta restarle todo carácter específico.

1. EL *CONTINUUM* COMUNICATIVO

El debate contemporáneo en torno al carácter significativo de la música se ha desplegado entre asignar a esta una aptitud esencialmente causal, inspiradora de sentimientos, pero apartando la emoción de la estructura musical en cuanto tal (la música no es *ella misma* como tal triste o alegre, sino movilizadora, en el oyente, de distintos sentimientos), y –en el otro extremo– pretender que la emoción es una cualidad intrínseca de la composición y que por tanto la experiencia estética se halla encriptada en cierto simbolismo musical (la cualidad emocional se encontraría, desde este enfoque, musicalmente codificada), según Carr (2004). Esta dicotomía, que tiene en la disputa entre Wagner y Hanslick a sus dos figuras tutelares, nos presenta una versión causal y una versión simbólica del hecho musical. En el primer caso, la música induce a los oyentes estados anímicos, y estos son la respuesta neurofisiopsicológica al estímulo sonoro; en el segundo, la emoción está alojada *formalmente* en el tejido musical y los oyentes no

reaccionan sensacionalmente y sentimentalmente a ese particular estímulo, sino que de una manera puramente cognitiva descubren aquello que ha sido codificado en notas (de manera que, para esta perspectiva, el fenómeno de la experiencia musical no se desdobra entre un vehículo y un contenido, sino que se encarna, en su totalidad, en la única faceta de la música *per se*, la *pura forma*). Sobre la huella de estos dos extremos se han propuesto, a mitad de camino, diversas alternativas. Coincidiendo con la llegada de la llamada *nueva musicología* (Kramer, 2003), el debate en relación con el carácter significativo de la música y de su valor como sistema o *médium* comunicativo (Cross & Woodruff, 2009) se ha visto rehabilitado. En el presente trabajo se discutirá la aptitud presunta de la música para significar, y si la idea de un significado musical es la mejor manera de representar la relación que se establece entre la música y las emociones del sujeto. Como interlocutor directo de este planteamiento crítico se ha recogido la noción, forjada por Ian Cross, de *continuum* comunicativo, suerte de compromiso musical-semiótico que permite una controversia franca sobre la utilización de las categorías de signo, significado, referente, código, lenguaje y comunicación en el terreno de la arquitectura del sonido.

Cross aboga por la semanticidad del arte y en particular de la experiencia musical, abarcando en su caracterización de *música* (dados sus intereses paleoantropológicos y etnomusicológicos) desde las formas esenciales de la musicalidad temprana al interior del desarrollo ontogenético (donde los elementos musicales básicos –pulso, ritmo, contorno melódico– se hallan involucrados en los intercambios de la diada adulto-bebé), hasta aquellas aristas socio-culturales de los hechos musicales. Por *hecho musical* se ha de entender todo el elenco de elementos que se hallan involucrados de algún modo con la música como entidad, desde el sonido y la vivencia estético-emotiva que es capaz de generar hasta el conjunto de factores que convergen en la producción de música (creación, ejecución, interpretación y recepción, incluyendo los fenómenos horizontales de la simpatía intersubjetiva que la música es capaz de provocar: sentimientos de mancomunidad espiritual o psicológica). En una serie de artículos, Cross ha evaluado la condición semiótica de la actividad musical a la luz de los rubros neurofisiológico, psicológico, social e intercultural (Cross, 2004; Cross & Woodruff, 2009; Cross, 2010; Cross, 2011; Cross & Tolbert, 2008).

Cross propone una idea de la música fundada en su importancia como fenómeno evolutivo. Así entendida, la música es un componente medular de nuestra condición humana y no, como afirmara Steven Pinker (1997), un *cheese cake* auditivo, un añadido inesencial, concomitante, al cual en nuestra historia natural toca tan solo un papel secundario (respecto de otros procesos cognitivos de mayor elementalidad) y que, por ende, se reduce a un mero regocijo estético. Diversos especialistas cuestionaron la aseveración de Pinker (Trehub, 2003), y el grueso de los trabajos de Ian Cross sobre psicología de la música y evolución apunta, con informaciones de muy varia procedencia

teórica, en sentido diametralmente contrario al planteamiento de un *cheese cake*. Cross defiende que la música cumple un valor comunicativo fundamental entre seres humanos, y esto la iguala, en rango e importancia, con otras distintas manifestaciones del lazo social. Al otorgarle valor comunicativo, siendo la nuestra una especie social (y de cuya sociabilidad depende, al cabo, la supervivencia) la música pasa rápidamente de la periferia al núcleo mismo de la condición humana. Y Cross alega que este, no otro, es el lugar de la experiencia musical porque ella oficia, al producir en los sujetos experiencias emocionalmente poderosas, como actividad de vínculo intersubjetivo, responsable del lazo social a la altura de la palabra y otras alternativas de contacto y empatía (Cross, 2003a, 2003b, 2004; 2010; 2011; Cross & Morley, 2008; Cross & Tolbert, 2008; Cross & Woodruff, 2009; Rebuschat, Rohrmeier, Hawkins & Cross, 2011). Pero si el movimiento pergeñado, de la periferia al centro, es digno de interés y consideración (sin ir más lejos, al juzgar la ubicuidad y ubicronicidad del hecho musical) la percepción de Cross es muy posible de objeciones en lo que concierne a si la música en sí misma es un fenómeno semiótico genuino. Cross entiende que la recategorización que promueve para la música, componente principal de la cultura y no tan solo efecto de ella, agente y no mero producto, debe apuntar a establecer un vínculo más firme, y a la vez más fluido, con nociones importadas desde el ámbito de la semiótica. Toca evaluar si el préstamo hecho de conceptos de este campo no ha implicado un forzamiento de sus límites y un paralelo abuso de su pertinencia.

Está en el corazón del interés de Cross, reconocido etnomusicólogo, llevar la música a un nivel de primordialidad que la convierta en condición de humanidad y de cultura (primordialidad en la acepción de estar-presente-ya en el tiempo primordial, por una parte, y, por otra, también, en la de realizar una función de primera importancia). Tanto en comunidades tribales no-occidentales como en la sala de conciertos de alguna metrópoli, los individuos que son parte de alguna experiencia musical quedan ligados por el común sentimiento que ella ha despertado. La representación de la comunidad tribal sentada en torno al fuego y entregada a una canción o un ritmo sugiere muy vivamente que la música *in origine* ha podido funcionar como factor comunicante de las relaciones interpersonales. Los participantes quedan musicalmente ligados, por así decir lateralmente u horizontalmente, puesto que, sostiene Cross, la experiencia de la música no admite jerarquías o distinciones, sino que, al contrario, contribuye a derrumbarlas.

La originariedad filogenética del hecho musical como experiencia fraternizadora se refleja, de cierta manera, en las vivencias de la más temprana infancia, cuando, previo a haber un código de comunicación *stricto sensu*, verbal o gestual, se verifica una forma de vínculo entre el niño y el adulto, donde el intercambio está signado por sus rasgos proto-musicales. Entre los entendidos parece existir acuerdo en cuanto a que las competencias evidentes en esta experiencia originaria son de alguna forma musicales, en la medida

en que incluyen la detección de timbre, frecuencia, estructuras de sonido, ritmo, etc. (Chang & Trehub, 1977; Deutsch, 1999; Palmer, Jungers & Jusczyk, 2001; Trehub, 2003; Trehub, 2000; Trehub, Endman & Thorpe, 1990; Krummhansl & Jusczyk, 1990; Werner, 1992; Werner, Marean, Halpin, Spetner & Gillenwater, 1992). Cierta musicalidad *avant la lettre* (las características luego presentes en las piezas de música efectiva) se halla, de modo universal, en el tipo de vínculo interpersonal bebé-adulto (Malloch & Trevarthen, 2009). Esta modalidad de enlace entre individuos consiste en un raro sentimiento de co-pertenencia y empatía, de comunidad emocional a través de los movimientos y las vocalizaciones.

En los estudios de psicología del desarrollo se ha difundido, desde la obra de Malloch y Trevarthen (2009), la denominación de *musicalidad comunicativa* para abarcar los fenómenos de interacción diádica en la más temprana infancia. En la obra de Mechtild Papousek es incluso posible encontrar la idea de que circulan, durante la infancia pre-lingüística, *significados melódicos* (Fernald, 1992; Papousek, Papousek & Symmes, 1991). De parte del adulto se ha encontrado que, como elemento de la así llamada *parentalidad intuitiva* (Papousek, 1996), se produce un *entonamiento* afectivo (Stern, 2010), reflejo ecoico (no-mimético) de las acciones del niño: el interlocutor adulto recoge patrones del comportamiento que replica, de manera transmodal (pasando del sonido al movimiento o viceversa), y con los cuales él puede situarse en esa misma sintonía y estado de ánimo que manifiesta el niño. El propio Stern introdujo la idea de que en el nivel vivencial más profundo se ubica una péntada de afectos o *formas* de la vitalidad (movimiento, tiempo, fuerza, espacio, dirección) que amodalmente subyacen a la sensibilidad más básica y estructural del sujeto, entre cuyas experiencias se cuenta la de esa musicalidad antes mentada (Stern, 2010). Estos patrones pre-simbólicos y los fenómenos por ellos comprendidos deben encuadrarse con categorías distintas a las del pensar representacional.

Por este rodeo filo- y ontogenético es posible postular, como propone Cross, que la experiencia musical es comunicativa en un sentido lato. Pero esta latitud es problemática, y ello se agrava cuando el expediente para conectar la música con la semiosis es la comunicación simbólica por excelencia, a saber el lenguaje.

Cross analiza el clásico modelo de la comunicación de Shannon y Weaver (1949), el cual, con todas sus deficiencias, sigue incólume en el centro de las descripciones de la actividad de transmisión de información. Procede a examinar las posibilidades de hallar en los componentes del modelo (emisor, mensaje, receptor, código, canal y referente) los rasgos que conforman la experiencia musical (Cross, 2003a). Se detiene especialmente a analizar los roles de emisor y receptor y luego en el problema de la referencia musical. Advierte que el modelo es de una potencialidad muy restringida para el proyecto de concretar una efectiva semiotización del hecho musical. Concebido para la naciente

disciplina informática, el modelo adolece de ser excesivamente impersonal: no hay individuos necesariamente involucrados (se trata en principio de la mera transmisión de datos), ni –por consiguiente– vínculo social entre emisor y receptor (los cuales pueden reducirse a terminales computacionales o distintas partes de un dispositivo artificial cualquiera). De hecho, la división de roles de emisor y receptor solo es una desvirtuación, en el juicio de Cross, de aquellas condiciones básicas y más auténticas de la experiencia musical.

La imagen del músico en el escenario (el emisor) que convida su música a un gran público pasivo (el receptor) es, según Cross, una elección desacertada para describir lo que efectivamente ocurre en la experiencia de la música, porque el evento del concierto de tipo profesional es el fruto de coordenadas socio-históricas que no es posible universalizar, y no da por sí mismo medida de lo que en el plano de la sensibilidad llega a tener lugar. Señala Cross que el hecho musical implica una co-participación de los oyentes (Cross, 2003a): en tanto público, llevan el ritmo con un golpeteo del pie o con movimientos de cabeza, y de esta manera la distancia que aliena al ejecutante (el emisor) de los oyentes (receptores) se evanece. El involucramiento simultáneo de emisor y receptor dentro del hecho musical, la mutua condición de emisor-receptor que al mismo tiempo corresponde al músico y a su auditorio, el flujo simultáneo de las vibraciones afectivo-perceptivas entre las dos partes (ida y vuelta que el artista testimonia cuando dice recibir, desde la conexión emocional con los oyentes, *alimento* para su interpretación), son el motivo por el que el esquema para transmitir mensajes (A à B) se revela finalmente inadecuado.

Las limitaciones de este modelo informático para ajustarse a la experiencia musical no obstan lo suficiente para desmentir que, según Cross, se trata en ella de un proceso comunicativo. Es evidente que no constituye comunicación en el sentido de que algo concreto viaja en signos de A hacia B: más bien, sugiere Cross, pone individuos en contacto bajo unos patrones específicos de sintonía emotiva. Lo compartido, el *co-sentir* la música, enlaza a los involucrados y los comunica, los hace partícipes de algo en común (Cross, 2003a):

La música [...] es capaz de involucrar y recompensar grupos o comunidades de individuos. En el comportamiento musical colectivo, los individuos actúan y tienen experiencia de eso que hacen, dentro de un momento compartido y con un propósito. La experiencia de la naturaleza coordinada en la actividad colectiva es probable que engendre un fuerte sentido de identidad grupal con comunicación de placer (Cross &

Morley, 2008: 72) [...] *se encuentra subrayado en el original, destacándose que, en música, la acción es un factor indisoluble del sonido*]¹.

El rechazo de la separación emisor-receptor no inhibe sin embargo que el modelo de la transmisión de información y, por añadidura, el de los intercambios por vía del lenguaje, se presente como formato adecuado para el abordaje semiotizador del hecho musical que Cross persigue. Si en la comunicación lingüística se trata, mayormente, de que un contenido (representación *mental* o de otro tipo) es convertido, en el marco del código elegido, a un signo o conjunto de signos para la ulterior decodificación del receptor (quien deberá captar, fuera de la interpretación connotativa por la que aquel signo puede despertar en él asociaciones netamente subjetivas, el núcleo denotativo de la significación en juego), entonces de ello resulta que la puesta en relación del hecho musical con el lenguaje implica que exista también un elemento de denotación, el *quid* del acto comunicativo, entre los dos actores afectados por la música. Hay pues, detrás de la fenomenicidad lingüística, una intención (en el sentido brentiano), un algo (*aboutness*) que es objeto del hecho de transmisión: eso vertido al código con el afán de darlo a conocer para otros. Si la razón de ser de los procesos comunicativos, en su más amplia acepción, pasa por una referencia, también la música será *acerca de* alguna referencia, *algo* que no es su *forma* y la trasciende. Convencionalmente, la referencia en toda significación consiste en la entidad extensional (el *singular*) a la que el signo alude (incluso en casos donde el referente es como tal una expresión lingüística alojada en el interior de otra expresión mayor, donde el lenguaje se ha escindido en dos niveles para permitir la referencia de un nivel agente a otro referencial o *about*). De acuerdo con Cross, la música transmite (*comunica*) algo, aunque lo que transmite posea una amplitud semántica difusa por la cual distintos receptores pueden encontrar allí muy diferentes *algos*. Conforme con la tradición del siglo XVIII, cuando la música era concebida como una variante pre-lingüística de vínculo social y asimilada, en calidad de sistema combinatorio, a un *tipo* de lenguaje (Thomas, 1995), Cross establece que “un candidato obvio para aquello acerca de lo cual podría ser –para aquello que la música podría intencionar (*intend*)– es la emoción” (Cross, 2004: 6)². La calificación de *obvio* surge, presumiblemente, de la histórica insistencia con la que los entendidos y los legos han relacionado, desde siempre, música y emocionalidad.

1 “Music [...] is capable of engaging and rewarding groups or communities and individuals. In collective musical behavior, individuals act, and experience what they do, in shared and purposeful time. The experience of the coordinated nature of collective activity is likely to engender a strong sense of group identity with communication of pleasure” (Cross & Morley, 2008: 72).

2 “One obvious candidate for what music might be about –for what music might intend– is emotion” (Cross, 2004: 6).

Establecido el nexo necesario de significado entre lenguaje y música, Cross forja su *continuum comunicativo*, consistente en postular una gradualidad de exactitud semántica, máxima y mínima, para ambas manifestaciones culturales: lenguaje de un lado, musicalidad del otro (Cross, 2001, 2005; Cross & Tolbert, 2008). La capacidad lingüística para significar con precisión resulta indiscutible (porque, fuera de la presencia permanente de malentendidos, su aptitud para llegar a despejarlos es reconocidamente superior a la de otros sistemas significativos). En el otro extremo se halla la *experiencia musical*, de significado vago y vinculada a los fenómenos de identificación social que el *hacer música* aporta consigo. En el punto intermedio, convergencia entre los rubros formal-musicales (los patrones temporales de estructuración de los sonidos) y los contenidos de significado del signo lingüístico, se aloja la poesía, mestiza entre los dos polos, que ha sabido relajar el vínculo formal-semántico y ha destacado el contorno melódico posible en el flujo verbal. La poesía, en efecto, con su apuesta por la metáfora (y demás variantes de alusión connotativa), y con su métrica (que aporta ritmo al habla y que, para ciertos estilos de creación poética, recoge en sí todo el costado lúdico posible en la expresión oral), se ubica, de una parte, entre el significado léxico preestablecido y la *potencia* musical del discurso verbal (extremo del lenguaje) y la ausencia de significación clara y concisa, compensada por un óptimo aprovechamiento del rubro formal (extremo de la música). El hilo vinculante del *continuum* está suficientemente destacado con el adjetivo anexo, *comunicativo*, el cual propone que la comunicación corre de un lado a otro portando características semánticas diversas. Como en todo continuo, la disparidad de los extremos es cuantitativa: a la música le corresponde el *summum* de la ambigüedad, a la palabra toca en cambio, si no un grado cero de polivalencia significativa (porque en ciertos casos su falta de precisión puede elevarse hasta una altura cuasi-musical), sí concretar el culmen de la exactitud referencial. Pero sucede que, si ha de ubicarse en las antípodas del hecho musical a los fenómenos lingüísticos de tipo regular, ¿cómo se puede argumentar en favor de extender a la materia musical una cartografía confeccionada desde el mirador lingüístico, habida cuenta de las grandes diferencias con las que ha sido apropiado ubicar para Cross unos y otros fenómenos en los extremos de un continuum?

Si el lenguaje es en efecto un medio comunicativo (soslayando, aunque no fuera sino de manera provisoria, que el lingüista de extracción chomskiana impugne esta versión –la que, en rigor, no por antigua se puede llamar vetusta– y quiera reemplazarla por un logicismo exaptativo sin utilidad en términos de evolución (Hauser, Chomsky & Fitch, 2002), ¿puede decirse de la música que sea a su vez, ella también, un medio comunicativo semejante? ¿Qué comunicaría y, por supuesto, bajo qué criterio de comunicar? Si revelara no ser en definitiva un hecho comunicativo, ¿sería acaso la experiencia musical un hecho al menos significativo?

El beneficio heurístico de iluminar la música con la linterna del lenguaje ha sido desde siempre una estrategia peligrosa. El estructuralismo de los años 50 y 60 del pasado siglo, en Francia, utilizó el lenguaje como suerte de patrón universal para medir y naturalizar según

la ciencia galileana (Milner, 2003) todos los fenómenos de la cultura. Con la matriz de la lingüística de corte saussureano y la continuidad proporcionada por el Círculo de Praga pretendió explicar los mitos, la moda y el parentesco, el inconsciente y aún la economía como *estructuras* esencialmente simbólicas, paradójicamente reduciendo el registro simbólico a una condición sub-sígnica (a-semántica) (Rodríguez, 2011). Pero entre todas estas manifestaciones culturales y el lenguaje como tal quizás existen menos puntos de contacto que lo que en primera instancia pudiera parecer. La capacidad de las categorías lingüísticas para absorber en sí fenómenos de toda clase parece antes consumir un forzamiento de los rasgos naturales de cada uno de los campos explorados. Por supuesto, entre lenguaje y música tenemos similitudes que Cross analiza criteriosamente (Cross & Woodruff, 2009). Música y lenguaje serían semejantes porque los dos tienen una dimensión de rango socio-psicológico: la modulación prosódica tiene función de dar a la palabra un componente emocional que melodiza el contenido léxico de acuerdo con una determinada predisposición del ánimo. De ello se deduce que en el habla y en la música las emociones son vehiculizadas por contornos musicales (rasgos suprasegmentales, para la lingüística) que el receptor sabe apropiadamente decodificar. En ambos casos existen también determinadas estructuras métricas que permiten al receptor cierta anticipación de la fracción de música o de la expresión verbal que sigue (Cross & Woodruff, 2009). La lista de las coincidencias puede prolongarse con los recorridos de muchos especialistas que abordaron otros diferentes tópicos comparativos: la metáfora en la música (Jacquier, 2007; Martínez, 2005), el par de ejes sintagmático y paradigmático en la música tonal (Nattiez, 1986; Anta, 2007), el valor semántico de la notación musical (Torres Cardona, 2012), la opositividad semántica greimasiana (López Cano, 2002), la narratología (Pedersen, 1996). La importación de tal o cual categoría lingüística para la música (o cualquier otro distinto territorio de conocimiento) no puede impugnarse por sí misma, desde luego, y a los musicólogos toca evaluar hasta qué punto este ejercicio es fértil o superfluo. En lo que toca a la semiótica, corresponde examinar si el préstamo de las categorías operativas no se ha realizado desvirtuando el contenido conceptual que las define, y si, en definitiva, los ensayos de asimilación del hecho musical a un proceso semiótico se hallan justificados.

2. CONCEPTOS SEMIÓTICOS FUNDAMENTALES

Como otras disciplinas en las que el elenco de conceptos básicos existe previamente como parte del saber vulgar (y estos deben ser definidos, por lo tanto, mediante un acotamiento del significado de uso cotidiano), también la semiótica elabora sus proposiciones teóricas con términos que, de antemano, poseen un significado de límites vagos. Puede ocurrir entonces que (retrocediendo al penúltimo párrafo del apartado antecedente) *significación* y *comunicación* lleguen a coincidir en ciertos usos y que

este recubrimiento sea admitido allí donde la controversia teórica no se ha instalado. Pero la distinción es de rigor en una terminología semiótica fundamental, y de esta precisión se benefician por supuesto aquellos otros campos que quieran aventurarse en los procesos de semiosis. Surge inmediatamente la cuestión de establecer con cuánta propiedad se ha utilizado el término significado cuando se le extiende hasta alojar en él las experiencias fenomenológicas de la vitalidad emocional, no menos que la cuestión de si, por ende, el constructo de Cross merece el calificativo comunicativo. Es atinado entonces detenerse en cierta discriminación elemental: la que discierne información, significado y comunicación.

La transmisión de información por una codificación a-semántica (instrucción ciega del tipo que existe en las programaciones informáticas) supone el piso de exigencia para tomar un fenómeno como semiótico, pero esta codificación carente de semántica, solo apropiada para permitir el paso de determinados datos que ella, como tal, no puede leer ni elaborar con claro entendimiento, ha sido señalada como insuficiente para hablar con propiedad de un código al estilo de los códigos lingüísticos, gestuales, señaléticos de nuestra vida cotidiana. Así, Umberto Eco (1973) ha señalado que se trata en este caso de un S-código, de normas traductoras de señales a otras formas de señales que no son todavía signos, en tanto y en cuanto el signo, para conformarse, debe funcionar *significando*. Cuando un estímulo (señal) se nutre de un significado, cuando queda asociado a una entidad que de manera estable es evocada con su aparición – evocación que debe ser de tipo compartida y permitir la adopción de funciones emisoras/ receptoras, codificadoras y decodificadoras, por todos aquellos, dos o más, que compartan el código –respectivamente, propiedades de convencionalidad y de reversibilidad– (Eco, 1973), cabe hablar, entonces, de significación, pues la señal se ha desdoblado entre el significante y el significado. Pero la idea de comunicación añade a tales restricciones las que corresponden a un proceso intencional, en un sentido ahora no-brentaneano sino piageteano, vale decir en la acepción que implica un acto psicológico orientado a fines claramente disociados de sus medios (Piaget, 1945; Piaget & Inhelder, 1969). Es la psicología la que hace aquí el mejor aporte, y en particular aquella consagrada al estudio del desarrollo ontogenético, por ende atenta al surgimiento de los hechos comunicativos. Según Ángel Rivière, que ha deslindando la noción de *intencional* de la de *intencionado* (separando así a Brentano de Piaget), la comunicación implica intencionalidad de poner ciertos contenidos en el formato de signos para que algún receptor (real o virtual) tome conocimiento de ellos (Rivière, 1998). La voluntad o propensión, consciente o inconsciente, hacia los signos (para convertir a su elemento una determinada idea, mandato, estado de ánimo) revela su funcionalidad de medios para obtener fines: la habilidad lingüística es entonces el producto cognitivo de un querer manifestar, de instrumentar cierto recurso para conseguir un objetivo. De esta

manera, la semiosis incluye la significación, pero no queda limitada a ella; la significación es a su vez la condición de posibilidad de un acto comunicativo, entendido como *significación-para-otros*. De los tres escalones enunciados (transmisión, significación y comunicación) son los dos últimos los que estarían comprometidos con la idea de un médium comunicativo, según la acepción de Cross. Vale la aclaración de que no todos los especialistas estarían de acuerdo en admitir que hablar de comunicación implica *suficientemente* el nivel de los signos (el mismo Umberto Eco habla en algún lugar de comunicación carente de significados) (Eco, 1976), pero en virtud de que Ian Cross alude a cierta *intencionalidad flotante* (suerte de significado no-referencial, según Cross, 2003; Cross & Morley, 2008; Cross & Woodruff, 2009), cabe pensar la música dentro del arco de los procesos semánticos. Ello habilita a comprender que en Cross la significación se halla presente en la clase particular de comunicación supuesta en el *continuum*, por ende en la música, y que es con ello de una significación *sin referente* de lo que depende su carácter comunicativo.

Las discriminaciones anteriores pretenden mostrar la conveniencia de no confundir los procesos de significación y comunicación. Podríamos aceptar que Cross hable de comunicación en un sentido lato y a-semántico, pero parece claro que, respecto a ese tipo de emoción entre individuos, alegada en la experiencia musical (donde nada *se comunica*, pasa o se trasmite, sino que algo *se suscita* paralelamente en dos o más sujetos co-participantes), la expresión más adecuada, la que resume quizás mejor aquello que hay en juego, es la palabra *comunión* (Stern, 1985; Dissanayake, 2001), menos lastrada de valor lingüístico. Ello no obstante, Cross entiende *comunicación* de modo riguroso, esto es: como proceso significativo. Lo cual desplaza la dificultad a la acepción particular que cobra el término *significado*, tan comprensiva como para que las emociones constituyan la semántica del signo musical. La dificultad resulta estar, por tanto, en la asimilación de la emoción al territorio del significado.

La indicación de que el significado musical pasa por la emoción no es una aportación original de Cross. "Esta idea ha sido expuesta quizás por la mayoría de aquellos que han pretendido dar cuenta de la música como un dominio estético" (Cross & Tolbert, 2008: 22)³. La novedad de Cross radica en suponer que música y lenguaje están relacionados por un eje de significado-comunicación (= querer decir) que también los separa. Como se ha señalado, la intencionalidad de la palabra está asentada sobre un código preestablecido, mientras que la de la música posee en cambio una pronunciada vaguedad. Es necesario, sin embargo, poner de relieve que, si algo cabe llamar la referencia o el *aboutness* musical,

3 "This idea has been espoused by perhaps the majority of those who have aimed to provide accounts of music as an aesthetic domain". La idea de que las emociones constituyen el significado musical está asociada por supuesto con el pensamiento del romanticismo y dominó la crítica especializada hasta la aparición del manifiesto formalista de Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854).

ello no tiene el mismo estatus que en el campo del lenguaje: la música promueve sentimientos que dependen del oyente con más libertad que la que tiene el individuo, en ese mismo rol de oyente, al decodificar un enunciado. La música, por carecer de código semántico *sensu stricto*, dejaría el significado *flotando* en el aire, portadora de *floating intentionality* (Cross, 2001; 2005). La ambigüedad de la condición musical es ineliminable o acotable solo en términos de *complejos connotativos* (Meyer, 1956): asociaciones ideativo-emocionales que aglomeran un conjunto de referencias y de afectos vinculados en un compuesto impreciso donde los opuestos pueden integrarse sin dificultad. La música “connota ese rico ámbito de experiencia en el que muerte y oscuridad, la noche y el frío, el invierno y el dormir y el silencio están todos combinados y consolidados en un único complejo connotativo” (Meyer, 1956: 256, citado en Cross & Morley, 2008). Si bien el concepto de connotación suena injustificado sin un correlato-base de denotación, puede entenderse que el giro refleja la idea de una referencia múltiple y de límites inciertos.

La ambigüedad y/o la vaguedad de la emoción son para Cross el hilo conductor por el que, contra las dificultades de aplicar el modelo lingüístico a la música, hace posible sostener cierta potencia comunicativa compartida por ambos dominios. Si se contempla: a) que hay investigaciones neurofisiológicas donde se revelan patrones comunes al procesamiento de la música y de la palabra (Juslin & Sloboda, 2001); b) que tanto música como lenguaje son canales para establecer lazos sociales; c) que ambos se encuentran vinculados de alguna manera en la onto- y filogénesis (en la primera, porque la intersubjetividad primaria hace lugar a juegos de sonido y movimiento y a la vez prepara la audición del niño para entrar al mundo del lenguaje, como puede verse en Español, 2007, 2008, 2010; Español, Martínez, Bordoni, Camarasa & Carretero, 2014; Jusczyk & Krumhansl, 1993; Jusczyk, Hirsch-Pasek, Kemler Nelson, Kennedy, Woodward & Piwoz, 1992; Kemler Nelson, Hirsch-Pasek, Jusczyk & Wright Cassidy, 1989); en la segunda, porque la comunicación debió ser al principio de los tiempos de tono performativo (Corballis, 2002; Dissanayake, 2001), entonces resulta concebible un mismo andarivel que, atento a excluir los rasgos divergentes, disponga a los dos procesos, música y lenguaje, sobre un eje compartido: eje semántico, el eje de la ambigüedad referencial que es por defecto la del mundo emocional.

Pero salvo en la música de vocación imitativa, que tiene el propósito de replicar algún sonido en la naturaleza o reflejar estados de ánimo o hechos concretos (*Pastoral* de Beethoven, *Cuatro estaciones* de Vivaldi, poemas sinfónicos), la música en primera instancia no parece ser *acerca de*. No es *sobre* emociones, aunque tenga indiscutiblemente acceso franco al mundo emocional: que despierte emociones no es sinónimo de que sea *acerca de* emociones, como pretendía Susanne Langer (1942) (de misma opinión contraria son Raffman, 1993; Johnson-Laird & Oatley, 2008). En el primer caso, la emoción está después del hecho musical; en el segundo, es causa y por lo tanto antecedente. La precedencia

temporal y lógica del referente-*aboutness*-intención es un obstáculo importante para hacer del hecho musical un proceso de significación, visto que toda significación debe presuponer aquello que ha sido codificado en signos.

3. MÚSICA *VERSUS* LENGUAJE

El problema de poner la música a nivel de sistema semiótico dotado de significado es que no está muy claro cómo su naturaleza, inductora de emociones, corresponde al mismo tipo de proceso que reviste la acción de significar. En los años 60, cuando –como fue reseñado– la intelectualidad francesa practicaba un ejercicio panlingüístico sobre todos los campos del saber, Émile Benveniste sentó ciertas pautas para distinguir lo que cabe denominar lenguaje, propiamente hablando, y aquello que, compartiendo algunas de sus rasgos distintivos, conviene dejar por fuera y conceptualizar de otra manera (Benveniste, 1969). No es que el constructo teórico de Cross disponga como homólogos lenguaje y música, pero propone entre ambos una asociación que ve la música *desde* el lenguaje. Podemos recapitular las críticas de Benveniste a los ensayos de entender la música como un sistema de signos lingüístiforme: esencialmente, se trata de que la unidad del *lenguaje* musical, el sonido (agregamos: en cualquiera de sus extensiones) carece de semántica propia (tal como hemos venido sosteniendo) y de que, por consiguiente, el músico (compositor o ejecutante) no recibe un repertorio signico de la masa de músicos, como el hablante recibe la lengua de su entorno cultural más inmediato, sino solo un elenco de unidades articulatorias que puede, a su cuenta y cargo, poner al servicio de su gusto estético o bien de la comunicación de cierta idea y/o de un determinado sentimiento – pero esto lleva a la materia musical por sobre el límite de su naturaleza básica).

Si el presunto significado defendido para el fuero musical radica en la emoción (lo que ciertos autores rechazan tajantemente, como puede verse en Hanslick, 1854; Meyer, 1956), no parece una tarea sencilla precisar, para un determinado estado emocional, de cuál signifiante musical es el significado o, dicho de otro modo, de cuánta amplitud es el signo correspondiente: nota, compás, motivo, tema, frase, fragmento, movimiento o la composición completa. La imprecisión para localizar cuál sería la unidad semántica basal en música (sobre la que pensar en ella todo un código signifiante) se hace evidente en la manera con que Cross liga la música a las emociones. En sus palabras: “Parece enteramente fuera de discusión caracterizar la música como representando (*portraying*) o provocando (*eliciting*) emociones” (Cross, 2003: 7)⁴. Una primera operación sobre este punto consiste en discriminar de forma transparente *to portray* (representar) de *to elicit* (provocar): mientras este segundo verbo ilustra inobjetablemente aquello que acontece

4 “It seems entirely uncontentious to characterize music as portraying or eliciting emotions”.

con la música, con su poder para agitar la sensibilidad, la idea detrás de *to portray* es discutible, porque implica que la música, si representa, se halla en las veces de otra cosa que posee detrás de sí o en su defecto más allá de sí. *Aludir y evocar* (*to allude, to evoke*) son dos otras variantes empleadas por Cross para enunciar la forma en que la música puede inducir en el ejecutante o el oyente un sentimiento. Pero alusión o evocación son de un alcance equívoco y pueden perderse en las asociaciones personales inconscientes (y solo tenemos código, conforme lo dicho, cuando el nexo entre significantes y significados es convencional y reversible). Sin código, las evocaciones posibles a partir de un estímulo cualquiera quedan encerradas en los circuitos del pensamiento subjetivo y responden a la sedimentación de la experiencia personal. De ello resulta que el lazo entre forma musical y correlato emocional implica *doblemente* vaguedad: en el plano significativo, porque no está claro cuál es la extensión basal de los sonidos que se encierra en la unidad-que-significa; en el plano del significado, porque de una manera semejante el contenido emocional-connotativo carece de límites y nitidez. Es como si la relación entre las partes pudiera ilustrarse por medio de aquel dibujo con el que Saussure, en la edición del *Cours de Linguistique Générale*, plantea la existencia de dos dimensiones (sustancias) amorfas, pre-lingüísticas, que se irán fragmentando simétricamente, una como significantes, la otra como unidades de significado ligadas a los significantes (Saussure, 1916). Pero el apareamiento (recorte recíproco de ambas sustancias psíquicas para fijar límites netos a los elementos signícos) no tiene homólogo entre la materia musical⁵.

Si de esto se concluye que el significado que cabe a la música no está pautado de antemano por la convención ni corresponde, en el nivel de los constituyentes mínimos del sistema semiótico, a porciones de sonido claramente demarcadas, como ocurre en el lenguaje para los morfemas y las voces que integran el léxico, y que por tanto quizá sea más atinado no aducir semántica en la música, siempre cabe objetar, en la defensa del *continuum*, que exista un significado musical *sui generis*, una opción *puramente* evocativa. La evocación, no obstante, en algún punto debe ser la misma para todos, *referir* (para tomar de nuevo la noción de referente) a una misma emoción. Esto sucede acaso en la celebración tribal, pero se trata de una situación en la que por demás confluyen

5 Por cierto, la comparación con la teoría saussureana se quiebra antes de este punto. Para Saussure, las dos mitades del signo lingüístico son entes psíquicos, ya que no cuentan los sonidos físicos en cuanto tales sino el remanente abstracto, conceptual, que luego es recogido en la lingüística con el bautismo de fonema. La música, en cambio, no puede prescindir del sonido concreto, físico, aunque la nota implique por supuesto una concepción. En alguna medida, la música *efectiva*, audible, aquella sobre la que puede darse la experiencia musical y el sentimiento compartido entre individuos, puede ubicarse en línea con el habla, acto lingüístico; la música en tanto sistema, la teoría que sirve al ejercicio de composición o de interpretación, se halla más cerca de la condición estructural-abstracta que toca a la lengua. Pero debe quedar en claro que hablar de estructura o de sistema no arrastra consigo un compromiso de sistematicidad semiótica.

otros elementos del contexto para-musical (ya hay por anticipado un ánimo ritual-celebrativo subyacente). Ante una música en *estado puro* no es en cambio presumible que oyentes distintos se sensibilizarán de modo semejante. Y no cabe alegar los estudios de Cooke sobre las regularidades transhistóricas para expresar musicalmente un mismo sentimiento (Cooke, 1959), porque –contraalegando– se puede indicar cómo la música de Wagner, de tan hondo sentimiento como se supone al ideal romántico, no enciende en la totalidad de los oyentes, con la cuota de placer estético, una paleta de emociones unívocamente compartidas. Todo lo cual atenta contra la moción de hablar de un referente musical sin que ello desdibuje el concepto de referencia.

No menos importante, y quizá más, es el aspecto *técnico* según el cual la significación en cuanto tal sucede ser el resultado de un procedimiento cognitivo *en frío*. Ello comporta que una imagen o palabra cualesquiera, si se hallan codificadas, no despiertan emociones más que por la mediación de su significado. Por ejemplo, la palabra *madre* o el sintagma *campo de concentración* no pueden conmover por aspectos formales, por esa secuencia de sonidos de que están compuestas a nivel signifiante, sino porque un código las pone en relación con sus correspondientes contenidos de significado, responsables en último término de suscitar la predisposición del ánimo hacia las ideas que encarnan (por supuesto, no cabe aducir en contra de esto que haya casos, de lo más corrientes, en los que algún término del léxico pueda agradar, en diferente grado, merced a la serie de fonemas que lo constituye –son excepciones a la regla y un fenómeno sin injerencia en el proceso de semiosis). Contra el rodeo de la palabra o de la imagen (o de la presencia de un objeto con valor de signo –como puede ser una bandera nacional, capaz de gestionar el sentimiento de co-pertenencia a una comunidad), la música se alía con la afectividad sin mediaciones de significado. En la experiencia musical se dan los sentimientos sin intermediarios, cuestión que sugiere, como una mejor apreciación de su naturaleza, que en la relación directa entre la forma musical y sus efectos en la sensibilidad no hay huellas de semántica en sentido estricto, incluso otorgando a este concepto la más generosa flexibilidad.

Esto funciona como la clave de bóveda de toda la argumentación contra el *continuum* comunicativo y la postulación, para la música, de una semántica de tipo emocional. Si la emoción no está significada sino producida, se deriva de ello entonces que su influjo sobre el individuo estriba en cómo aquellas cualidades tan sólo *formales* conmueven la sensibilidad. La diferencia entre *significar* y *producir* es esclarecedora: cuando yo digo o escucho decir *tristeza* o *alegría*, las palabras no activan *per se* las respectivas emociones sino que, mediante una decodificación *en frío*, recuperan aquel contenido con que están relacionadas. Ellas conducen a *pensar* en la tristeza o la alegría, sin involucrar aquellas emociones a las que, como palabras, sólo nombran. El signifiante *alegre* no me pone alegre, y escuchar *te quiero* no emociona por la concatenación de sus fonemas: la emoción

no va pegada a la palabra como una carga asociada que llevara en los hombros para todas partes. Por el contrario, la emoción se encuentra emparejada con la música en modo más espontáneo, sin atravesar un código y de manera automática. No implica desde luego una ecuación, música = estado emocional, porque no siempre el reconocimiento de que un cuerpo de sonidos es sonido musical motiva la emoción (vale lo mismo tanto para un *jingle* de publicidad como para una cierta composición del repertorio clásico: esta o aquel podrían no suscitar en el oyente la más leve alteración de su tono afectivo).

Al deslindar significado y música se fractura el *continuum* y aquella primera se desprende de los procesos semióticos. Esto no implica, sin embargo, que a la música nunca le corresponda significación en términos de código, pero la condición excepcional por la que ejemplarmente el *jingle* de publicidad reenvía al producto para el que fue concebido no debe escondernos que hay allí otros elementos co-participando en la experiencia (coordenadas contextuales socio-culturales y pragmáticas), y que la música en sí misma, comprendida como sucesión de notas melodiosa y armoniosamente concertadas, no conlleva asociación universal de ningún tipo. En lugar de un *continuum*, parece más atinado sugerir que entre la música y la significación sólo se da una intersección, un incontrovertible espacio de solapamiento, pero que se trata esencialmente de espacios distintos, con características distintas, y por lo tanto autónomos.

Esto resulta del reemplazo de la relación significados = emociones por otro dualismo, estímulo à respuesta, que no debe ser tildado de reduccionista ni, para una perspectiva psicológica, de retroceso de la posición cognitivista (por definición simbólica, representacional) a un modelaje conductista previo (lo cual, además, sería una gran torpeza histórica). En efecto, si se admite que el procesamiento musical no hace relevo en el significado, entonces la música consiste menos en un hecho de tipo semiótico que en un fenómeno de tipo estético (sin confundir estética y esteticismo, esto es: sin entender que esta categoría liga la música medularmente a la experiencia de belleza y tomando, al contrario, la palabra en su acepción original, que es sensibilidad - *aísthesis* griega). Tal vez sea más correcto sostener que la función inapelable de la música sea sensibilizar, mejor que emocionar, porque invariablemente en ella el individuo se encuentra afectado por características formales del sonido musical sin conmover, en un sentido propio, el mundo emocional, sin despertar una emoción discreta tal o cual.

De hecho, cuando la música se experimenta parece más adecuado describir la agitación que puede suscitar como patrones afectivos que no necesariamente están ligados a las propiedades del sonido y que han sido clasificados como propiedades amodales del estímulo: *formas de la vitalidad* ya enumeradas (Stern, 2010). Estas propiedades afectan (*in-forman*) nuestra sensibilidad, y solo eventualmente esta afección se transforma en un sentimiento definido. La música suena así para la sensibilidad, y ella, educada por la

musicalidad temprana, está asociada *grosso modo* con emociones discretas en las que *resuena* por añadidura, por concomitancia.

Las formas de la vitalidad interceden entre la faz material de los sonidos musicales y la emoción, sin que el proceso conduzca en todos los casos hasta la emoción. De hecho, si al decir emoción se piensa en el conjunto de las emociones básicas (alegría, tristeza, enojo, asco, miedo y sorpresa), deberá admitirse que la música sólo es capaz de despertar algunas de ellas; difícilmente una obra musical despierte miedo, enojo o asco (salvo que por asco se entienda: rechazo). Y aun la sorpresa y la tristeza deben de vaciarse en placer estético, la plataforma sobre la que la experiencia musical cobra sentido. Lo cual nos lleva al punto de que la tristeza sugerida por una obra musical nunca es genuina, sino ficta (Raffman, 1993). Frente a la tristeza, la reacción más natural es querer superarla, pero en cambio en la música sucede que la audiencia insiste en mantenerse bajo los efectos del estímulo (segura de hallarse a buen socaire de todo perjuicio). No puede hablarse con criterio de que la tristeza generada en la audición de una obra musical resulte de un estímulo entristecedor auténtico. El arte musical consiste, muy precisamente, en que a través de los sonidos se consigue despertar en el oyente un sentimiento virtual de tristeza, óptimamente sugerido porque esa determinada música despierta evoca el sentimiento tal, tiene ecos de tristeza (según la tristeza implica un *tempo* largo, pulsaciones espaciadas y latidos apagados) ß paréntesis agregados. Es de modo indirecto que la forma y el color de los sonidos pueden conjurar una determinada configuración estructural-vital: esa que nuestra sensibilidad registra en los momentos de tristeza. Como esta tristeza no es genuina, puede disfrutársela.

Si la audición de una cierta composición puede encender la idea o la sensación de frenesí o de calma, la emoción de la melancolía, o la furia, ello acontece sobre un fondo de placer que retiene al oyente en la experiencia musical. Este placer es pues la base emocional, entonces, sobre la que surgen sentimientos y/o pensamientos. Este placer, placer estético o de sensibilidad, ocurre en la experiencia musical por medio de aquellas características ya mencionadas del estímulo, asociadas a cierta vitalidad elemental. Estas son *formas* que no deben confundirse con las formas musicales como tales, porque en tanto que amodales subtienden a muy diversos hechos de expresión e interacción social. La idea que es defendida en este ensayo no regresa al formalismo musical, sino que en todo caso remite éste a unas formas más básicas, a un formalismo psicológico. Desde esta pauta, la música cumple la función de *unimodalizar* una experiencia tempranísima del desarrollo ontogenético que es de tenor multimodal.

En lugar de indicar que la música lleva directamente a la emoción conviene entender que el vínculo entre ambas semeja lo que es una intersección. Porque la fuente de las emociones no es forzosamente externa, como ocurre cuando la emoción es suscitada por una audición de tipo musical. Si con ello tenemos también presente que la alternativa

de esa sensibilidad de formas amodales, *fundamentalmente* externa, es de extracción diversa a la de los afectos básicos de la psicología tradicional, por un lado, y es también, por otro, aquella plataforma o base estética en sentido lato sobre la que la emoción de cuño musical puede explicarse, entonces el resultado es que aquellas denominadas formas o afectos de la vitalidad no pertenecen a la música en modo exclusivo sino que están por igual presentes en otras diversas variedades de fenómenos. De ello deriva que, en última instancia, el espacio acotado de recubrimiento entre la música y la significación debe rediseñarse haciendo de la música un conjunto-parte del conjunto más abarcativo de formas de la vitalidad (porque no hay musicalidad sin ellas).

4. CONCLUSIÓN

La nota *no es* signo (ni el compás, ni el motivo, etc.) ni la música *en sí* es intencional (en el sentido de que posea referencia, si el elemento aducido para encarnar ese lugar es la emoción). Sin signos no hay código estrictamente hablando (cf. la distinción, ya mencionada, entre S-códigos y códigos). Con ser sistema, si la música no significa, carece de *aboutness* o de un qué acerca del cual comunicar. Si no forma parte del conjunto de sistemas significativos susceptibles de prestar servicios comunicativos, mal podría ocurrir que música y lenguaje convivieran en un mismo plano y encarnaran los extremos de un *continuum* sostenido de la condición semiótica y de la aptitud, que califica al mismo, comunicativa.

Pero sí existe algo de *común* en lo que la audición de música sugiere a los que están involucrados en una experiencia musical. Solo que aquello que la música consigue no es, hablando con rigor, comunicar, sino *comunizar* a los sujetos ligados en paralelo por las vibraciones generadas en lo más profundo de su sensibilidad y, por así decir, a flor de piel. Las formas de la vitalidad: el movimiento, el tiempo (largo, breve), la fuerza (intensa, leve), el espacio y la direccionalidad son pues la plataforma sobre la que la emoción puede montarse: aquellas claves con poder de despertar una afectividad de cuadros deslindados y bien conocidos, y las responsables de ligarlos con la pieza o la experiencia musical *in toto*. Así pues, la música remite a las formas de la vitalidad descritas por Stern, un interpósito factor entre la forma y el eco afectivo. Si, como escribiera Hanslick hace más de un siglo, todo el misterio de la música se encuentra comprendido en las sonoridades que el compositor ha entretejido de tal o cual modo, la investigación psicológica contemporánea rectifica: la trama de sonidos infunde en la sensibilidad un eco de emociones *porque* en ella actúan, de manera silenciosa, las formas de la vitalidad.

De ello es posible destacar hasta qué punto la estructuración del campo musical se ha visto enriquecida con aportes de la psicología cognitiva del *embodiment*, de la neurofisiología y de la etno(musico)logía. Sin embargo, el reconocimiento de que hay

otros elementos largamente pasados por alto no supone que requiera ampliarse en paralelo la definición del *hecho significativo*. La elastización indefinida del concepto de significado no aprovecha a la semiótica ni tampoco a la música, la cual puede conservar toda su gama de virtudes y su insoslayable sitio en la cultura sin ligarse a la exigencia de significar, como si la aptitud para significar fuera una cualidad que la jerarquizara. La música puede seguir inalteradamente siendo cosa de las musas, sin que una calificación al margen de los procesos semióticos opaque su esencial valor humano y cultural, y sin que su distancia respecto de la emoción discreta ponga en jaque su indudable ligazón con ella.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTA, J. F. (2007). "Semiología y percepción. Relaciones sintagmáticas y paradigmáticas entre eventos en términos de proximidad y jerarquía tonal de la altura musical". En *Música y bienestar humano. Actas de la VI Reunión de SACCoM*, M. de la P. Jacquier y A. Pereira Ghiena (eds.), 133-141. Buenos Aires: Soc. Arg. Para las Ciencias Cogn. de la Música.
- BENVENISTE, E. (1969). "Comunicación animal y lenguaje humano". En *Problemas de Lingüística General*, vol. I, 56-62. México: Siglo XXI (1993).
- CARR, D. (2004). "Music, meaning and emotion". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62 (3), 225-234.
- CHANG, H. W. & TREHUB, S. E. (1977). "Auditory processing of relational information by young infants". *Journal of Experimental Child Psychology* 24 (2), 324-331.
- CORBALLIS, M. (2002). *From hand to mouth. The origins of language*. New Jersey: Princeton University Press.
- CROSS, I. (2001). "Music, cognition, culture and evolution". *Annals of the New York Academy of Sciences* 930, 28-42.
- CROSS, I. (2003a). "Music as biocultural phenomenon". *Annals of the New York Academy of Sciences*, 999, 106-111.
- _____. (2003b). "Música, cultura y evolución". En *Actas de la 3ª Reunión Anual de SACCoM*, I. Martínez & C. Mauleón (eds.), 1-20. Buenos Aires: Soc. Arg. Para las Ciencias Cogn. de la Música.
- _____. (2004). "Music and meaning, ambiguity and evolution". En *Musical Communication*, D. Miell, R. MacDonald & D. Hargreaves (eds.), 27-43. Oxford: Oxford University Press.
- _____. (2010). "La música en la cultura y la evolución". *Epistemos* 1 (1), 9-19.
- _____. (2011). "The meanings of musical meanings: Comment on Towards a neural basis of processing musical semantics, by Stefan Koelsch". *Physics of Life Reviews* 8, 116-119

- CROSS, I. & MORLEY, I. (2008). "The evolution of music: theories, definitions and the nature of evidence". En *Communicative musicality: exploring the basis of human companionship*, S. Malloch & C. Trevarthen (eds.), 61-83. Oxford: Oxford University Press.
- CROSS & TOLBERT (2008). "Music and meaning". En *The Oxford Handbook of Music Psychology*, S. Hallam, I. Cross & M. Thaut (eds.), 24-34. Oxford: Oxford University Press.
- CROSS, I & Woodruff, (2009). "Music as a communicative medium". En *The prehistory of language*, R. Botha & C. Knight (eds.), 113-144. Oxford: Oxford University Press.
- COOKE, D. (1959). *The language of music*. London: Oxford University Press.
- DEUTSCH, D. (1999). "Grouping mechanisms in music". En *The Psychology of Music*, D. Deutsch (ed.), 299-348. San Diego, CA: Academic Press.
- DISSANAYAKE, E. (2001). "Becoming Homo Aestheticus: source of aesthetic imagination in mother-infant interactions". *Substance* 94/95, 85-103.
- ECO, U. (1973). *Signo*: Barcelona: Labor (1988).
- ESPAÑOL, S. (2007). "Time and movement in symbol formation". En *The Cambridge handbook of socio-cultural psychology*, J. Valsiner & A. Rosa (eds.), (238-255). New York: Cambridge University Press.
- ____ (2008). "La entrada al mundo a través de las artes temporales". *Estudios de Psicología* 29 (1), 81-101.
- ____ (2010). "Performances en la infancia: cuando el habla parece música, danza y poesía". *Epistemos. Revista de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música* 1, 57-95.
- ESPAÑOL, S.; MARTÍNEZ, M.; BORDONI, M.; CAMARASA, R. & CARRETERO, S. (2014). "Forms of Vitality Play in Infancy". *Integrative Psychological and Behavioral Science* 48 (4), 479-502.
- FERNALD, A. (1992). "Meaningful melodies in mothers' speech to infants". En *Nonverbal vocal communication: comparative and developmental approaches*, H. Papousek, U. Jürgens & M. Papoušek (eds.), 262-279.. Cambridge: Cambridge University Press.
- HANSLICK, E. (1885). *Vom musikalisch-schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- HAUSER, M.; CHOMSKY, N. & FITCH, W. T. (2002). "The faculty of language: what is it, who has it, and how did it evolve?". *Science* 298, 1569-1579.
- JACQUIER, M. de la P. (2007). "Procesos de segmentación, comprensión metafórica y experiencia narrativa en música". En *Música y bienestar humano. Actas de la VI Reunión de SACCoM*, M. de la P. Jacquier y A. Pereira Ghiena (eds.), 243-246. Buenos Aires: Soc. Arg. Para las Ciencias Cogn. de la Música.
- JOHNSON-LAIRD, P. N. & OATLEY, K. (2008). "Emotions, music, and literature". En *Handbook of emotions*, M. Lewis; J. M. Haviland-Jones & L. Feldman Barret (eds.), 102-113. New York: Guilford Press.

- JUSLIN, P. N. & SLOBODA, J. A. (2001). *Music and emotion: Theory and research*. Oxford University Press.
- JUSCZYK, P. W.; HIRSH-PASEK, K.; KEMLER NELSON, D. G.; KENNEDY, L. J.; WOODWARD, A. & PIWOZ, J. (1992). "Perception of acoustic correlates of major phrasal units by young infants". *Cognitive Psychology* 24 (2), 252-293.
- JUSCZYK, P. W. & KRUMHANS, C. L. (1993). "Pitch and rhythmic patterns affecting infants' sensitivity to musical phrase structure". *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 19 (3), 627.
- KEMLER NELSON, D. G.; HIRSH-PASEK, K.; JUSCZYK, P. W. & CASSIDY, K. W. (1989). "How the prosodic cues in motherese might assist language learning". *Journal of Child Language* 16 (01), 55-68.
- KIVY, P. (1990). *Music alone: Philosophical reflections on the purely musical experience*. Cornell University Press.
- KRAMER, L. (2003). "Musicology and meaning". *The Musical Times* 144, 6-12.
- KRUMHANS, C. L. & JUSCZYK, P. (1990). "Infant's perception of phrase structure in music". *Psychological Science* 1, 70-73.
- LANGER, S. (1942). *Philosophy in a new key*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- LÓPEZ CANO, R. (2002). "Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica actual". *Revista Cuilcuilco* 9 (25), s/p.
- MALLOCH, S. & TREVARTHEN, C. (2009). *Communicative musicality: exploring the basis of human companionship*. Oxford: Oxford University Press.
- MEYER, L.B. (1956). *Emotion and meaning in music*. London: University of Chicago Press.
- MILNER, J. C. (2003). *El periplo estructural: figuras y paradigma*. Buenos Aires: Amorrortu.
- NATTIEZ, J.J. (1986). "La sémiologie musicale dix ans après". *Analyse musicale* 2, 22-33.
- PALMER, C.; JUNGERS, M.K. & JUSCZYK, P. (2001). "Episodic memory for musical prosody". *J. Mem. Lang.* 45, 526-545.
- PAPOUŠEK, M. (1996). "Intuitive parenting: a hidden source of musical stimulation in infancy". En *Musical beginnings. Origins and development of musical competence*, I. Deliège & J. Sloboda (eds.), 88-112. Oxford: Oxford University Press.
- PAPOUŠEK, M.; PAPOUŠEK, H. & SYMMES, D. (1991). "The meanings of melodies in motherese in tone and stress languages". *Infant Behavior and Development* 14 (4), 415-440.
- PEDERSON, S. (1996). "The methods of musical narratology". *Semiotica* 110, 179-196.
- PIAGET, J. (1945). *La formación del símbolo en el niño*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica (1961).
- PIAGET, J. & INHELDER, B. (1969). *Psicología del niño*. Madrid: Morata (1984).
- PINKER, S. (1997). *How the mind works*. New York: Norton.
- RAFFMAN, D. (1993). *Language, music, and mind*. Cambridge, MA: MIT Press.

- REBUSCHAT, P.; ROHRMEIER, M.; HAWKINS, J. & CROSS, I. (2011). *Language and music as cognitive systems*. Oxford: Oxford University Press.
- RIVIÈRE, Á. (1998). "Tratamiento y definición del espectro autista I: relaciones sociales y comunicación". En *El tratamiento del autismo. Nuevas perspectivas*, Á. Rivière & J. Martos (eds.), 61-106. Madrid: IMSERSO.
- RODRÍGUEZ, F. G. (2011). "Afanos incumplidos del sueño estructuralista. Lenguaje, lógica y formalización en Lévi-Strauss y Lacan". En *El Estructuralismo en sus márgenes. Ensayos sobre críticos y disidentes: Althusser, Deleuze, Foucault, Lacan y Ricoeur*, F. G. Rodríguez & M. Vallejos, 15-77. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- SAUSSURE, F. (1916). *Cours de linguistique générale*. Publiée par Charles Bailly et Albert Sécheyave avec la collaboration de Albert Riedlinger. Édition critique par Tullio de Mauro. Postface de Louis-Jean Calvet. París: Payot et Rivages (1995).
- SHANNON, C. E. & WEAVER, W. (1949). *The mathematical theory of communication*. Urbana, IL: Illinois University Press.
- STERN, D. (1985). *El mundo interpersonal del infante. Una perspectiva desde el psicoanálisis y la psicología evolutiva*. Buenos Aires: Paidós.
- ____ (2010). *Forms of vitality. Exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy and development*. New York: Oxford University Press.
- THOMAS, D. A. (1995). *Music and the origins of language: theories from the French Enlightenment* (vol. 2). Cambridge University Press.
- TORRES CARDONA, H.F. (2012). "Semiótica y semántica de la notación musical. Nuevas fronteras". *El artista* 9, 287-311.
- TREHUB, S.E. (2000). "Human processing predispositions and musical universals". En *The origin of music*, N. L. Walin, B. Merker & S. Brown (eds.), 427-428. Cambridge MA: MIT Press.
- ____ (2003). "Musical predispositions in infancy: an update". En *The cognitive neuroscience of music*, I. Peretz, & R. J. Zatorre (eds.), 3-20. Oxford: Oxford University Press.
- TREHUB, S. E.; ENDMAN, M. & THORPE, L.A. (1990). "Infant's perception of timbre: classification of complex tones by spectral structure." *J. Exp. Child Psychology* 49, 300-313.
- WERNER, L. A. (1992). "Interpreting developmental psychoacoustics". En *Developmental psychoacoustics*, L.A. Werner & E.W. Rubel (eds.), 47-88. Washington DC: American Psychological Association.
- WERNER, L. A.; MAREAN, G. C.; HALPIN, C. F.; SPETNER, N. B. & GILLENWATER, J.M. (1992). "Infant auditory temporal acuity: gap detection". *Child Development* 63, 260-272.

Recibido el 6 de febrero de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

LA TRANSFORMACIÓN DE LOS REALISMOS EN LA ESCENA ESPAÑOLA O CUANDO A UNA ÉTICA REALISTA YA NO SIRVE UNA ESTÉTICA REALISTA

**the transformation of the realisms on the spanish stage or when a realistic
aesthetics is not useful anymore
for a realistic ethics**

Mariángeles RODRÍGUEZ ALONSO

Universidad de Murcia
mariangeles_ra@hotmail.com

Resumen: El artículo propone la reflexión sobre la naturaleza del realismo que irrumpe en la escena española de los años cincuenta. La tesis planteada defiende que las nuevas connotaciones ideológicas del realismo que emerge en la España franquista desplazan la significación del término desde el eje estético –en el que hasta el momento se hallaba su definición- hacia el eje ético naciendo así una nueva concepción ideológica del término. El dibujo de las poéticas realistas de la escena española revelará la evolución y transformación de las mismas como síntoma de su naturaleza más ética que estética, más filosófica que formal.

Abstract: The article proposes the reflection on the nature of the realism that burst into the Spanish stage in the 1950s. The thesis we propose defends that the new ideological connotations of the realism that emerges in the Francoist Spain displace the meaning of the concept from the aesthetic axis –where it its definition lay up to that moment– to the ethical one. A new ideological conception of the term was thus born. The outlining of the realistic poetics of the Spanish stage will show its evolution and transformation as a symptom of its ethical rather than its aesthetic nature; or philosophical rather than formal.

Palabras claves: Realismo. Franquismo. Poéticas escénicas.

Key Words: Realism. Francoism. Stage poetics.

1. UN NUEVO REALISMO EN LA ESPAÑA FRANQUISTA

1.1. PRECISIONES TERMINOLÓGICAS O CONCEPTUALES DEL TÉRMINO

Antes de indagar en las precisiones y particularidades que adquieren los realismos dentro del ámbito teatral en momentos tan convulsos y agitados como los que marcaron el camino de la dictadura a la democracia, abordaremos separadamente el significado del término realismo a fin de no obviar la riqueza semántica que este presenta así como de deslindar unas significaciones de otras. La ambigüedad polisémica del término así como la frecuente inespecificidad en su empleo han sido denunciadas por numerosos filólogos desde Jakobson (1921) a Zima¹ (1985) pasando por Menéndez Pidal (1949), Mukarowski (1963) o Lázaro Carreter (1976). Se contaminan unas acepciones de otras sin marcar a menudo la línea precisa que separa unos aspectos de otros. Parece claro que la problemática que viene a abordar el concepto *realismo* se ubica en el marco de las complicadas relaciones que unen y separan realidad y representación, literatura y mundo, esto es, en el ámbito de la mimesis aristotélica².

Proponemos la inicial distinción de tres acepciones o facetas del término realismo, conscientes de la reducción y simplificación que ello implica. En el ámbito más externo, vendría a referirse a la relación ontológico-estética que une a toda obra de arte con la realidad que representa o señala, sea cual sea la poética o estilo empleados en tal cometido. El *realismo*, en este sentido de mimesis poética, constituiría un valor inherente a cualquier obra artística. En un ámbito más preciso, el vocablo realismo nominaría a aquellas poéticas que ni deforman ni estilizan la realidad en su representación de la misma. Es a esta acepción a la que se refiere Menéndez Pidal cuando define el realismo como "transubstanciación poética de la realidad sin practicar en ella una abundante poda" (1949: 641). Participaría de una poética realista aquella obra que mostrara la realidad desde una óptica objetiva, siendo el modo o manera en que se representa la realidad en la obra artística lo que determinaría el valor semántico de esta segunda acepción. Esta poética se alza con el centro del sistema literario en siglo XIX generando un movimiento artístico que constituirá la tercera acepción del término. El *realismo*, en el valor histórico de corriente artística decimonónica, juzga como única realidad la percibida por un observador externo. En una época de máxima confianza en el empirismo es el realismo

-
- 1 "La misma noción de realismo es extremadamente problemática porque la cuestión de saber si una obra artística es realista y si representa situaciones "típicas", no puede encontrar una respuesta más que por referencia a una definición particular (únicamente posible, nunca necesaria) de la realidad" (Zima, 1985: 36).
 - 2 "Mimesis es, en efecto, la denominación clásica que el asunto de las relaciones entre literatura y realidad recibía hasta la acuñación del relativamente reciente término de realismo" (Darío Villanueva, 1992: 16).

la estética imperante. El término *realismo* aludiría por tanto, en su acepción ontológica, a la representación de la realidad inherente a toda práctica artística sea cual sea la poética empleada; a la representación de la realidad de modo *realista*, en su acepción puramente estética, y a la corriente decimonónica que ensalza tal mimesis verista e ilusionista, en su acepción histórica. Darío Villanueva apunta asimismo en su monográfico sobre el realismo literario tres facetas del término *realismo* que se corresponden con las señaladas (1992: 28).

Sin embargo, el término *realismo* reclama a menudo adjetivaciones que aten tal poética o estética mimética a diferentes momentos de la historia de la cultura especificando de este modo matices propios de cada realización histórica concreta. Así, el *realismo* que nos interesa en el horizonte teórico del presente artículo es el realismo de filiación marxista que contará con acendrados seguidores en las filas de los dramaturgos y directores de la España de los cincuenta y de los sesenta. En el momento histórico que nos compete se perfila, en nuestra opinión, una acepción nueva del mismo o al menos un matiz diferenciador dentro de las diferentes manifestaciones realistas que se suceden en el tiempo.

1.2. EL REALISMO COMO VINDICACIÓN ÉTICA Y SOCIAL EN LA ESPAÑA DE POSGUERRA

Hacia la mitad del siglo pasado la literatura española revela una voraz necesidad de realidad. El teatro español de posguerra así como la novela y la poesía viven los primeros años del franquismo en una impuesta ceguera hacia la realidad de una de las dos Españas. La victoria del bando nacional conlleva la elaboración de un discurso único sobre la realidad y, por tanto, la sustracción a los vencidos de la posibilidad de verse representados en cualquiera de las artes narrativas -cine, literatura o teatro-. La violación continuada de esta necesidad de representación -inherente y definitoria del hombre- origina hacia el final de los cuarenta el reclamo de la realidad invisibilizada por los discursos triunfalistas. Surge así el realismo en nuestras letras -y poco después en nuestros escenarios- como vindicación ética y social en la España de posguerra. Sin embargo, el resurgir de las poéticas realistas en los albores de la segunda mitad del siglo pasado no es un fenómeno que se limite al ámbito nacional. El paralelismo con la evolución del panorama internacional es percibido por Cornago Bernal:

la sociedad occidental, sumida en el ambiente de depresión al que condujeron los diferentes conflictos bélicos, dejaba a un lado innovaciones artísticas –especialmente en el campo de la literatura y el teatro- para entregarse a una estética socialrealista

que reflejase de forma directa y casi testimonial el estado de postración en que se encontraba Europa (2000: 269).

Las ideas marxistas imperantes en la época acrecientan la necesidad de un arte acorde a su tiempo. El impulso definitivo viene de la aparición del ensayo-manifiesto de Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*³, traducido en Losada en 1949, que ejercerá una significativa influencia en todos los géneros.

La responsabilidad social era parte del oficio de escritor y esa era la lógica que había inspirado la noción sartreana de engagement en la que se reconocen todos, poetas, novelistas y dramaturgos [...] El escritor debía responder ante los problemas de su sociedad liderando las opciones ideológicas de lucha, y la literatura era una herramienta insustituible para difundir una actitud crítica indispensable con vistas a un orden social más justo (Gracia y Ródenas, 2011: 121).

Existe, pues, una vocación ideológica en el reclamo de la realidad al que asisten los tres géneros literarios. Centrémonos en el dramático que nos ocupa visitando en rápido recorrido el panorama conocido por todos. Los escenarios de la España de posguerra estuvieron marcados por el significativamente nominado teatro de la derecha⁴. Tras el cese del conflicto armado, la representación de obras históricas con un fuerte sentido ideológico⁵ se combina con el exitoso cultivo de la comedia de evasión, teatro de “apreciable calidad literaria” situado “en el amable plano de la intrascendencia” (Oliva, 2002: 151-152). Las cotas más elevadas de la cartelera vienen representadas por “el humor domesticado” de Mihura o Tono. La fuerte censura impide el acceso de otro

3 La publicación original se produce en 1947 en la revista que dirige el mismo autor *Les Temps modernes*. La siguiente cita ilustra el tono del manifiesto: “No nos haremos eternos corriendo tras la inmortalidad; no seremos absolutos por haber reflejado en nuestras obras algunos principios descarnados, lo suficientemente vacíos y nulos como para pasar de un siglo a otro, sino por haber combatido apasionadamente en nuestra época, por haberla amado con pasión y por haber aceptado morir totalmente con ella” (citado por Doménech, 1966: 107).

4 Tal nominación se la debemos a José Monleón que tituló con ese marbete la serie de artículos teatrales que publicó semanalmente en *Triunfo* (núms. 400, 401, 403, 404, 405 y 406) en los que acometió un interesante análisis de este teatro. Serían posteriormente recogidos en el libro *Treinta años del teatro de la derecha* (1971).

5 Monleón repasa en *Treinta años del teatro de la derecha* (1971a) los tipos de teatro que acceden a los escenarios en estos años ejemplificándolos con la muestra más representativa de cada uno: de crítica social como *La muralla* de Calvo Sotelo; teatro político como *Murió hace quince años* de Giménez Arnau; teatro religioso como *El Vicario de Dios*, de Juan Antonio de Laiglesia; teatro histórico como *¿Dónde vas, Alfonso XIII?* de Juan Ignacio Luca de Tena y comedia patriótica como *Las que tienen que servir*, de Alfonso Paso.

teatro –y, por tanto, de otra realidad- a los escenarios. Pero pronto acucia tal necesidad de representación ante la que se muestra una disyunción de posiciones. Alfonso Sastre enarbolará la corriente revolucionaria –llamada imposibilista- con la lucha constante desde manifiestos y grupos alternativos como *Arte nuevo* (1945), *Teatro de Agitación Social* (1950) o *Grupo de Teatro Realista* (1960); mientras que Antonio Buero Vallejo – tachado de posibilista por aquel- logrará colarse en el sistema teatral vigente tal y como lo testimonia la aclamada representación de *Historia de una escalera* en 1949 que inaugurará la tímida presencia de otro teatro sobre los escenarios comerciales. En la década de los cincuenta comienzan, por tanto, a aparecer voces que vindican un teatro realista en reacción a esta comedia de evasión únicamente apta y representativa de la burguesía⁶, sector social que, por otra parte, representaba el grueso del público teatral del momento. Nace así la llamada generación realista que evoluciona de unas formas más cercanas al costumbrismo a mayores experimentaciones formales en el cometido de devolver la representación de la realidad a los escenarios.

Valga este repaso histórico para el dibujo de los movimientos que se suceden en los escenarios. Si enfocáramos la siempre compleja sucesión de tensiones y tendencias en el rico polisistema teatral de estos días, podríamos percibir un primer momento, hasta la señalada década del cincuenta, de claro predominio del arte burgués. Frente a este *centro* del polisistema, comienzan a ejercer presión los *realismos* periféricos. Cuando estos se alzan con cierto protagonismo en el polisistema, un nuevo giro, esta vez desde el experimentalismo y la vanguardia –pensemos en las vanguardias escénicas de los sesenta paralelas a la novela experimental de dicha década-, vendrá a desestabilizar el equilibrio conquistado.

1.3. EL REALISMO, ¿UNA ESTÉTICA O UNA ÉTICA?

El modo de representación, y la realidad misma, vienen marcados por el lugar desde el que se representa. La mimesis se articula desde dentro de una cultura que modifica la realidad y las posibilidades del signo⁷. Sería, así, ingenuo creer en la existencia de una única realidad con independencia del lugar desde el que es observada⁸. Apuntábamos

6 Oliva señala cómo este teatro refleja una “perfecta relación entre emisión y recepción, pues qué hay mejor para un espectador burgués que contemplar espacios burgueses, con problemas burgueses. Lo que explica la insistencia de situarlas en bonitas estancias de salón-estar, tener lujosos vestuarios y sumisos criados [...] Los escenarios van camino de ser exclusivos de la burguesía, pues para ella se escribe, para ella se cuentan historias, y para ella se fijan precios y horarios de funciones” (Oliva, 2002: 151, 171).

7 El análisis contrastivo de Auerbach mostró los varios modos de representar una misma realidad en su célebre libro de 1950, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*.

8 “Al margen de todo *interpretante* derivado de una determinada ideología cerrada y coherente, ya sea la visión racionalista dieciochesca de la realidad o el materialismo dialéctico, lo que sí es aceptado hoy en

que la poética teatral imperante en la España de posguerra es la de un teatro evasionista que responde a una visión de mundo burguesa. No señalar las implicaciones ideológicas del arte no las elimina, solo las silencia. El realismo marxista nace pues en lucha con esta concepción burguesa de la realidad y del arte más interesada en potenciar formas de diversión que en provocar grandes inquietudes en el espectador. Nos centraremos, por tanto, ahora en el realismo que emerge en el teatro de aquellos días, realismo traspasado por el marxismo que desde círculos más o menos clandestinos comienza a imperar en el panorama cultural y a reclamar para la escena realidades por el momento ignoradas.

Si bien esta poética “sitúa el reflejo de la realidad objetiva en el centro de su estética de manera tan decisiva y plena como nunca antes se hiciera” –el lugar axial lo ocupa la realidad reclamada a la que se subordina el modo o manera en el que la realidad es convocada-, su interpretación y representación de mundo “está íntimamente relacionada con los elementos esenciales de la visión marxista del mundo” (Lukács, 1958: 125, cit. en Darío Villanueva, 1992: 48). Postula así Darío Villanueva en su monográfico sobre las *Teorías del realismo literario* (1992) cómo el realismo marxista se halla atravesado por una visión ideológica de mundo que canaliza la relación del signo con la realidad que significa:

Entre la realidad y el texto literario que la refleje no se dará una relación diádica y directa, al modo de “aliquid stat pro aliquo” medieval, sino que, al modo del interpretante de Peirce que se sitúa entre el objeto referente o designatum y el representamen o signo, entre ambos polos se interpone un discurso tercero que en la tesis de Lukács es una ideología, una interpretación esencialista de la realidad: el marxismo [...] En resumen, el realismo socialista es, paradójicamente, el reflejo fiel, por medios artísticos, de un mundo interpretado ideológicamente a la luz del marxismo (1992: 48, 50).

Frente al discurso ideológico burgués que había venido canalizado la relación realidad- arte, se levanta este nuevo teatro en el que el discurso ideológico que traspasa la mirada y la construcción escénica es ya el marxista.

En un primer momento a esta vocación realista le es propia una poética formalmente realista -realismo genético o crítico-. Así lo defiende Lukács quien requiere, para la representación de la realidad, las formas más convencionales de la tradición literaria excluyendo las que supusieran novedad expresiva y experimentación. El filósofo húngaro “deseaba para el realismo genético un instrumento apenas perceptible, casi transparente”

día ampliamente es que lo real no consiste en algo ontológicamente sólido y unívoco, sino que por el contrario, es una construcción de conciencia tanto individual como colectiva” (Darío Villanueva, 1992: 52).

(Darío Villanueva, 1992: 56). La forma debía invisibilizarse para no distraer la atención del contenido, centro absoluto del mensaje a la que aquella se subordinaba⁹. Pero el tiempo muestra cómo las nuevas formas pueden ser tan o más apropiadas para el reflejo de lo real, aunque el cambio no es fácilmente aceptado por todos. La evolución del realismo marxista origina en el panorama europeo los enfrentamientos Lukács-Adorno y Lukács-Brecht¹⁰. A raíz del debate sobre el expresionismo de 1938, Brecht se opone con energía a la rigidez normativista y estéticamente conservadora de Lukács:

En el arte la forma desempeña un gran papel. No lo es todo pero es tanto que el desatenderla destruye una obra. No es nada externo, algo que el artista confiere al contenido, pertenece tanto al contenido que a menudo al artista se le presenta como el contenido mismo, pues al hacer una obra de arte se encuentra la mayoría de las veces con elementos formales juntamente con el tema e incluso antes que él (en Raffa 1968: 403).

Adorno, de semejante modo, se resistirá a esta cerrazón lukácsiana, reivindicando la especificidad de la forma que le es inherente al arte. Afirma así en un ensayo titulado "Lukács y el equívoco del realismo" como "el arte se distingue, como conocimiento, de las ciencias sólo a través del estilo, de la forma y los medios expresivos que él [Lukács] infravalora como síntomas de decadencia" (Adorno, 1958: 45). Sigue el filósofo alemán afirmando que "sólo en la cristalización de su ley formal, y no en la pasiva admiración de los objetos, es como el arte converge hacia la realidad" (55). Manifiesta así su postura contraria a la concepción cerrada de la literatura *engagée* en *Notas de literatura* (1962):

Esta teoría -la rígidamente engagée- pretende que el arte hable directamente a los hombres, como si en un mundo de universal mediación fuera posible realizar inmediatamente lo inmediato. Con ello precisamente degrada palabra y forma al nivel de meros medios, a elemento del contexto de influencia, a manipulación psicológica, y mina la coherencia y la lógica de la obra de arte, la cual no puede ya desarrollarse según la ley de la propia verdad, sino que tiene que seguir la línea de mínima resistencia de los consumidores (1962: 129).

9 García Berrio en *El significado actual del formalismo ruso* (1973) aborda las relaciones entre formalismo y marxismo en dos capítulos de enorme interés a este propósito. El primero de ellos (cap. X), bajo el subtítulo "Antagonismo o complementación en el concepto de realismo artístico" (1973: 313-366); y el segundo (cap. XI), bajo el de "Revalorización semiológica de la forma en la estética marxista" (1973: 367-404).

10 A Raffa debemos el más extenso examen de la polémica Brecht-Lukács (en *Vanguardismo y realismo*, 1968: cap. V).

La postura de Adorno se extrema hasta la acendrada defensa de las vanguardias como lenguaje más fértil en la expresión de la realidad en la que afirmará, refiriéndose a las vanguardias, que “la ventaja de que con toda su inteligibilidad y su supuesta falta de sentido –en realidad, su polisemia- ejerce una función mucho más crítica que el arte ingenuamente realista con toda la fuerza comprometida de su legible y unívoco contenido crítico” (1970: 31)¹¹.

1.3.1. *Realismo, sí; pero ¿cómo? o cuando a una ética realista ya no sirve una estética realista*

Traemos a estas páginas tales discusiones del campo teórico europeo porque responden a la problemática y evolución del realismo en el teatro español del momento y porque a su luz se entiende con mayor claridad el nuevo sentido que cobra el término realismo. Las tres acepciones apuntadas –la ontológica, la estético-poética y la histórica- se ramifican en una cuarta en este momento histórico. El sentido nuevo que se reclama para el término es ahora de índole ideológica. Realismo ético o filosófico que no implica necesariamente una estética realista. Es realismo por el “trozo de la realidad sobre el que informa” y no ya por “la poética de mimesis que impone o adopta”¹². Lázaro Carreter afirmará “que este realismo ya no rotula una poética al modo de Lukács, sino una actitud que puede expresarse con estéticas sumamente diversas” (1976: 127). Darío Villanueva –siguiendo a Lijachov (1971)- considera que “el realismo no debía ser identificado con ningún estilo rigurosamente definido, pues lo que lo caracteriza es su proteicidad formal y su condición de método más que de estilo” (Darío Villanueva, 1992: 56). Cornago Bernal profundiza también en esta cuestión vinculándola ya al contexto que nos ocupa:

Fue entonces, ante la creciente diversidad de posturas, cuando el realismo empezó a desvelarse como una posición ética antes que formal, una actitud de desenmascaramiento y denuncia social, pero que, sin embargo, en sí misma no llegaba a definir una actitud concreta. El problema quedaba desplazado del campo ideológico al plano formal: el realismo, sí; pero, cómo (en Huerta Calvo, ed. 2003: 2648-2649).

11 Semejantes posturas presentan Lucien Sebag, en *Marxismo y estructuralismo* (1969) donde censura el monolitismo del marxismo; o Gisselbrecht, en *Estética y marxismo* (1969) en el que defiende el aperturismo al formalismo del marxismo. Juzga, sin embargo, García Berrio que a tal postura aperturista han contribuido más que los críticos los propios escritores (García Berrio, 1973: 328-329).

12 Precisa Lázaro Carreter en el artículo citado que el crítico deberá en lo sucesivo determinar “a qué proporciones da nombre realismo: al trozo de realidad sobre el que informa la obra o a la poética de mimesis que impone o adopta” (1976: 141).

Oigamos las voces teóricas del momento en la definición que se forja del nuevo sentido de realismo en el teatro.

1.4. LAS VOCES TEÓRICAS DEL MOMENTO EN LA DEFINICIÓN DEL REALISMO PARA LA ESCENA

En 1960 Alfonso Sastre problematiza ya el término realismo en un artículo titulado "Teatro de la realidad" (*Primer Acto*, núm.18, dic. 1960: 1-2). La reflexión converge hacia la acepción primera, que hemos llamado ontológica, según la cual toda obra parte de un modo u otro de la realidad, y en todas ellas se da una cierta transformación artística de dicha realidad:

¿Es que no lo son todos en algún aspecto, en la medida en que la realidad, en sus distintas esferas ontológicas es la materia irrenunciable del arte? Pero también ¿es que se puede decir con algún rigor que un drama es realista, desde el momento en que se tenga en cuenta que toda operación artística (la formalización dramática en este caso) cristaliza en estructuras diferentes de las formas reales [...]? ¿Escapa alguna obra -incluso las más antirrealistas- al postulado aristotélico de la poesía como *mimesis*? (cit. en *Primer Acto*, 30 años. Antología, 1991: 69).

Aunque esta reflexión sobre el realismo no es la más representativa del momento como sí lo son las que siguen, hemos querido rescatarla como indicio de la consciencia de la complejidad del problema y como punto de arranque al que volveremos, una vez superada la noción de realismo que se propone en este momento. En 1965 verá la luz su libro *la Anatomía del realismo* en el que abordará por extenso el problema de los realismos. La primera parte incluye la publicación de dos manifiestos, el "Arte de urgencia" y el "Arte como construcción", en los que resume el sentido social y político que reclama para el *realismo* y define como arte realista a aquel que revela la realidad, no importa cuál sea el medio empleado en dicha tarea. No cierra así la puerta a formas no realistas en la mostración de la realidad, pues –argumenta– a menudo la realidad no se halla en la superficie que retratan las formas naturalistas. Su defensa del realismo conlleva una concepción del arte social y comprometida frente a la postural liberal del arte por el arte de la que reniega vehementemente. La misión reservada para el arte dramático dentro de la poética sastriana no es otra que la transformación de la realidad, tarea que solo se logrará llevar a cabo si la calidad estética del teatro es lo suficientemente elevada.

José María de Quinto, crítico y teórico marxista, define el realismo en las páginas de *Ínsula*, revista en la que permanecerá como crítico hasta junio de 1968, como "un movimiento dialéctico a través del cual el artista reproduce, no copia, la realidad total

concebida como síntesis viva del fenómeno y la esencia" (1997: 12). La elección del verbo "reproducir" frente al de "copiar", implica una cierta actividad creativa. Será, sin embargo, José Monleón quién ahonde con mayor claridad en la cuestión. En un ensayo publicado en el último número de *Primer Acto* del año 1968, señalará la doble acepción, ética y estilística, del término realismo:

La palabra posee, obviamente, un doble sentido. De un lado, está el concepto ético de compromiso, la idea de que el teatro puede desvelar la realidad y contribuir a su progresiva evolución; ligado a esta vocación está la decisión estilística de mostrar la realidad de una determinada manera (Monleón, 1968: 2-5) .

Tras un análisis sobre el proceso de los realismos en el panorama español, concluye marcando el carácter cambiante de su poética frente al constante de su ética -"siempre fiel a la ética del realismo, aunque en etapas posteriores haya estimado necesario reconsiderar las dimensiones estéticas del término"- . La definición es clara y precisa: "el realismo es, por definición, antidogmático. Ha de ser la mudable expresión de una inmutable voluntad de entender nuestro entorno y ofrecer, artísticamente, los resultados de esta relación intelectual y emocional" (Monleón, 1968: 25). En un artículo posterior incluido en la serie "Treinta años del teatro de la derecha" del diario *Triunfo*, José Monleón aborda de nuevo la cuestión de los realismos reivindicando nuevamente la postura ética que supone:

el realismo no ha representado exactamente eso (una opción entre fotografía y fantasía), sino una opción entre verdad y mentira, entre revelación o enmascaramiento; es decir, una posición ética ante todo. El que luego ese realismo acierte con las formulaciones estéticas es otra cuestión; de hecho, se ha equivocado a menudo. Pero el primer punto es anterior a la cuestión artística y se refiere a los compromisos del escritor con su sociedad. (...) Identificar el término realismo con fotografía es una falsificación interesada porque al llevar el problema al plano puramente formal -aparte de la incongruencia que supone desconectar la estética de determinantes socioculturales- soslayan el primer supuesto de la polémica: la función reveladora o adormecedora de su teatro (Monleón, 1971: 124-125).

Nace, como vemos, una acepción nueva del término realismo, que opera en un eje ético y no ya en el estético. Desliga claramente en esta intervención el concepto del realismo de la cuestión formal, atándola al compromiso ético e ideológico del escritor.

La claridad en la exposición del crítico de *Triunfo* solo es comparable con la del zaragozano Juan Antonio Hormigón quien un año después¹³ define el realismo del siguiente modo:

Por realismo debemos entender todo lenguaje escénico que nos comunique un determinado conocimiento de la realidad. El realismo afecta, pues, por un lado, al contenido o "significados" que se comunican, y por otro, al modo de mostrarlos, es decir, al conjunto de signos lingüístico-teatrales que constituyen el discurso teatral. La diferente conjunción, combinación y elección de los signos por los creadores del espectáculo determina el nacimiento de los diferentes estilos o categorías del signo artístico teatral [...] Puede afirmarse, por tanto, que son varios y diferentes los estilos susceptibles de comunicar pensamientos realistas [...] [En] pintura, son realistas Paolo Ucello, Rembrandt, Goya, Delacroix o Renoir, aunque sus estilos sean bien distintos (Hormigón, 1974: 179-180).

La traslación semántica que sufre el término realismo desde un ámbito estético al presente eje ético denota y confirma la inseparabilidad política-estética del momento.

2. TRANSFORMACIONES EN LAS POÉTICAS DRAMÁTICAS Y ESCÉNICAS DEL REALISMO

2.1. POÉTICAS DRAMATÚRGICAS: LA EVOLUCIÓN DE LA GENERACIÓN REALISTA

En el debate teórico del momento existe una confrontada postura entre aquellos que juzgan que las formas pueden y deben evolucionar para no verse condenadas al ostracismo y aquellos que defienden su inmovilidad entendiendo cualquier concesión al experimentalismo o a la forma una claudicación ética. Considérense las posturas mantenidas por Monleón y Rodríguez Méndez respectivamente. Sin embargo, si aterrizamos en el campo de la escritura teatral para tratar de inferir las poéticas dramatúrgicas implícitas, comprobaremos que incluso la trayectoria de los autores más reacios a cualquier abandono de las formas realistas testimonia cierta evolución. La producción dramática de Rodríguez Méndez viaja desde formas inicialmente costumbristas hacia la estética más próxima a lo grotesco que presentan las *Bodas*

13 El artículo de Monleón es de 1970 -aunque aparezca recogido en un libro de 1971- y el de Hormigón de 1971 -aunque aparezca en un volumen de 1974-.

que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga¹⁴. Señala César Oliva que “el gran interés está en ver cómo los realistas han dejado de serlo, valga la paradoja” (Oliva, 1978: 18). Se refiere de este modo a la búsqueda formal, contenida pero activa, que define a la propia generación realista española. Baste como ejemplo la distancia que separa a la poética costumbrista que se prefigura tras la *Historia de una escalera* que subiera a las tablas en aquel 1949 de las poéticas que subyacen a textos como *La fundación* o *El sueño de la razón* en las que la experimentación formal es notablemente mayor. César Oliva señala asimismo dos fases en la dramaturgia de Alfonso Sastre, una primera en la que se percibe la influencia arnichesca (1978: 116), y una segunda en la que sigue la línea más expresionista y esperpéntica del realismo en la que el influjo viene de la estética quevedesca y valleincliniana (1978: 121). Podemos, por tanto, constatar la existencia de un primer momento –en torno a la década de los cincuenta– en el que el realismo toma expresión en la escritura teatral a través de formas costumbristas; y un segundo momento, en el que el realismo evoluciona o se reconduce hacia posturas más formalistas o experimentales.

La presencia de poéticas realistas en la escena y su evolución ha sido más difícil de auscultar y goza por tanto de menos acercamientos; trataremos dar algunas notas al respecto en la articulación de poéticas escénicas que se suceden en la escena.

2.2. POÉTICAS ESCÉNICAS: LAS TRANSFORMACIONES DEL REALISMO EN LA ESCENA ESPAÑOLA

Para el somero trazado de las poéticas realistas que se suceden en la escena de los años cincuenta y sesenta nos basaremos fundamentalmente en el estudio de Cornago Bernal, *La encrucijada de los realismos* (2000), en el que se analizan más de cincuenta montajes de estos años así como las críticas teatrales que estos recibieron, estableciendo una lúcida y oportuna categorización de las poéticas que se suceden sobre la escena de este momento. Siguiendo pues a Cornago Bernal podríamos señalar dos momentos en la trayectoria de los realismos sobre la escena: uno primero, de hegemonía de los lenguajes realistas en los que ya se percibe una incipiente evolución; y uno segundo, en el que el realismo se halla inmerso en un profundo proceso de transformación. El primer momento queda ubicado en la década del cuarenta y del cincuenta; el segundo, en la de los sesenta.

14 “Rodríguez Méndez abre una nueva vía de expresión desde *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* (1965), vía que no es otra que llevar al extremo el naturalismo de las obras anteriores [...] Estéticamente, se sitúa entre Valle-Inclán, Ramón de la Cruz y los sainetistas del género chico” (Oliva, 2002: 196). Cornago Bernal señala asimismo cómo “autores realistas como Rodríguez Méndez y Olmo fueron evolucionando hacia esta estética farsesca, en algunos casos de tono esperpéntico (Cornago Bernal, 2000: 284).

2.2.1. Tres oleadas del realismo en la escena española

Dentro pues de este primer momento apunta Cornago la presencia de tres oleadas de realismos sobre nuestros escenarios. Una primera constituida por montajes de textos del realismo norteamericano; una segunda, conformada por la presencia sobre las tablas de obras de la generación realista española; y una tercera, marcada por la afluencia de montajes de la generación de los jóvenes airados ingleses, de gran paralelismo con la generación realista española tal y como es notado por el propio Monleón en sus días¹⁵ (1964: 269-270). La abundante presencia de textos norteamericanos en nuestras tablas, inaugurada con la representación de *Muerte de un viajante*¹⁶ de Miller, contribuyó a la consolidación del modelo de creación realista así como al afianzamiento de la figura del director. El trasvase a la escena del talante emocional de algunas piezas requirió la necesaria valoración de los diversos lenguajes escénicos introduciendo la presencia de "luces que matizasen la psicología de los personajes o una música que expresase el estado interior de estos" (278). A *Muerte de un viajante* (Tamayo, 1951) le siguió *Después de la caída* (Marsillach, 1965) y tras esta, una numerosa nómina de textos de Tennessee Williams y O'Neill¹⁷. La puesta en escena de textos realistas españoles impulsa la evolución de los lenguajes realistas mediante la oscilación entre la estilización y poetización de algunas puestas en escenas como la de *La camisa* de Lauro Olmo dirigida por González Vergel, y el expresionismo que caracterizó a propuestas como la de *El tintero* de Muñiz que dirigió Julio Diamante. La presencia de textos de los jóvenes airados ingleses estuvo marcada por los hitos que suponen la representación de *Un sabor a miel* de Shelagh Delaney en el Teatro María Guerrero en 1961 por Miguel Narros o de *Raíces* de Wesker en el Teatro Valle Inclán en 1966, dirigida por José María Morera. Introducen estas puestas en escena un tratamiento más directo y visceral del realismo sobre las tablas al tiempo que la posibilidad de reconocimiento en una corriente de paralelas preocupaciones éticas y estéticas. Esta afluencia de montajes realistas entrena a nuestros creadores -directores, actores, escenógrafos, etc.- en la compleja tarea de reproducir la realidad sobre la escena mediante tácticas y caminos aun no explorados que supondrán la antesala y el paso previo imprescindible en la evolución de los lenguajes realistas hacia formas ya más desrealizadas en la segunda mitad de la década de los sesenta.

15 En un artículo precisamente titulado "Un teatro que parece nuestro" declara: "Para mí ha sido emocionante descubrir hasta qué punto nuestro combate es análogo al que, frente a una crítica conservadora y media docena que dan dinero en las taquillas, libran los jóvenes autores ingleses" (1964: 91).

16 El estreno tiene lugar en el Teatro de la Comedia, el 10 de enero de 1951, con José Tamayo en la dirección.

17 *La gata sobre el tejado de zinc* (José Luis Alonso, 1959), *La caída de Orfeo* (Tamayo, 1961), *Un tranvía llamado deseo* (González Vergel, 1960) o *Dulce pájaro de juventud* (Luis Escobar, 1962), entre las de Tennessee Williams; y *Annie Christie* (Armando Moreno, 1962) o *Largo viaje hacia la noche* (González Vergel, 1961), entre las de Eugene O'Neill.

2.2.2. *La transformación de los realismos en la escena: Chéjov y Valle*

A juicio de Cornago Bernal, estas tres corrientes evidencian cierta superación del realismo hacia la mitad de la década de los sesenta (288). Tal superación del verismo ilusionista se produce mediante la tensión ejercida por los dos polos antirrealistas que constituyen la estilización y deformación de las formas realistas, generándose de este modo un amplio abanico de opciones que van del realismo austero al expresionista pasando por formas más introspectivas, íntimas o poéticas. Será, sin embargo, el reto que supone la puesta en escena los textos de tres grandes autores -Valle Inclán, Chéjov y Brecht- el que opere las transformaciones más decisivas en el realismo de nuestros escenarios. La puesta en escena de los textos de Chéjov¹⁸ descubrirá las mejores variantes del realismo poético, la de los textos de Valle-Inclán¹⁹ nos llevará del realismo simbólico al más expresionista y la puesta en escena de textos brechtianos así como la imitación de sus técnicas dramáticas supondrán el descubrimiento del realismo formalista o dialéctico para nuestra escena.

La puesta en escena de estos autores en la escena española de los sesenta supone -además de la introducción de ciertas grietas en el realismo crítico- la consolidación y revalorización de conceptos como *montaje*, *puesta en escena* o *director* que hasta el momento habían estado fuertemente supeditados y determinados por la jerarquía del binomio texto-autor. Desde estas poéticas escénicas se produce un desplazamiento del centro, hasta el momento localizado en lo textual, hacia el espectáculo como ente autónomo.

Frente a la perspectiva fuertemente textocentrista de la crítica filológica que juzga insuficiente toda puesta en escena del texto valleinclaniano por no alcanzar la realización única e ideal del mismo, las arriesgadas y personales puestas en escenas de estos días conquistan la concepción del montaje como acto de libertad artística, emancipado ya de la puesta en escena ideal y única, fuertemente atada la siempre supuesta concepción que del ausente autor dramático. El reto que supone el ascenso a los escenarios de la estética valleinclaniana impulsa asimismo el desarrollo escenográfico mediante la "utilización consciente y medida de cada uno de los sistemas de signos" en la escena (326), así como la evolución de los sistemas de interpretación mediante "la ruptura con un realismo escénico excesivamente ortodoxo y limitado" (327).

También ha señalado Cornago Bernal el desafío que impone la ausencia de acción dramática propia de la poética chejoviana a la figura del director de escena en el panorama de la escena española de los sesenta:

18 A partir de 1960, con motivo del centenario del autor ruso, se multiplican en la escena española producciones escénicas de obras Anton Chéjov.

19 En la década de los sesenta tiene lugar el rescate para la escena española de una figura como Valle Inclán. Se suceden en nuestros escenarios los montajes de sus textos dirigidos por los grandes creadores del momento: Tamayo, Marsillach, Alonso, Narros, Oliva, Hormigón, Burgos o Nieva, entre otros.

La (aparente) ausencia de acción dramática de sus piezas no gustó al público español, acostumbrado a otras poéticas dramatúrgicas, sin embargo supuso un excelente acicate para el director de escena que tuvo que centrar su atención en la interpretación de los actores para la adecuada y compleja configuración de los personajes, así como en los diferentes sistemas de signos que dibujarían la atmósfera escénica (369).

Óscar Cornago cifra en la puesta en escena de su obra el comienzo de la modernidad teatral, basando tal afirmación en la distinción entre dos conceptos de teatralidad. La teatralidad exterior propia del teatro anterior a Chejov en el que esta viene dada “por el constante movimiento dramático, desarrollado de forma explícita a través del texto y sus diálogos” frente a la teatralidad estética –que inauguran los dramas de Chéjov– “producida por la tensión, la oposición y la distancia entre los diferentes códigos y sistemas de signos que solo queda apuntada por el texto dramático” (373). Considera así que con su presencia en nuestros escenarios “se abría entre el texto y la obra teatral un espacio difícilmente aprehensible, pero esencial como clave estética del espectáculo teatral moderno” (373). Una grieta entre lo que se dice y lo que se hace, entre el gesto -el cuerpo- y la palabra.

2.2.3. Brecht o el valor del montaje

La llegada de los textos de Brecht fue tardía y paulatina. Primero acceden a escenarios circunscritos a un ámbito universitario y experimental de menor difusión para pasar después a los grandes escenarios²⁰. Las primeras producciones de Brecht en la escena comercial española gozaron de buen éxito de público aunque disgustaron a la crítica más comprometida que no las consideraba adecuadas trasposiciones de la poética brechtiana. El exceso de realismo imitativo, la desideologización o la ausencia de sentido crítico y compromiso son las deficiencias más habitualmente señaladas por la crítica respecto a la puesta en escena de Brecht en nuestros escenarios, invectivas acrecentadas por la aceptación que reciben tales propuestas por el público burgués. Entre las causas de esta inadecuación en la puesta en escena de Brecht se halla un deficiente entendimiento de la dramaturgia brechtiana debido a la habitual reducción del sistema brechtiano a mera técnica distanciadora, la recreación esteticista en la que caían muchos de los directores que acometieron su puesta en escena o la insuficiente formación de los actores españoles para abordar tal empresa. La crítica desfavorable de los ámbitos comprometidos –Bilbatúa

20 El año 1966 supone “un punto álgido en su proceso de difusión: el autor alemán saltaba de los colegios mayores y los festivales de teatro de cámara y ensayo a la escena comercial madrileña más consolidada” (Cornago Bernal, 2000: 401). Monleón afirma asimismo la importancia de dicho año: “Para mí, el 66 podría resumirse diciendo que es el año Brecht. El año de *Madre Coraje* en Madrid y *La bona persona de Sezuán* en Barcelona. El año de la venta de sus obras completas en edición argentina” (*Destino*, 21/01/1967).

y de Quinto, entre otros²¹- generó hacia el final de los sesenta un giro en la puesta en escena de Brecht. Tras esta primera fase en la que se recurrió a los grandes textos – *Madre Coraje* (Tamayo, 1966), *La buena persona de Sezuán* (Salvat, 1966), - y se levantaron grandes montajes a imitación de los modelos del Berliner Ensemble; se sigue una segunda, en la que se lleva a cabo una aproximación distinta mediante la adquisición del modo de hacer brechtiano en lugar de la frecuente importación o copia de los resultados. Ejemplos de esta segunda fase serían *La boda de los pequeños burgueses* a cargo de Los Goliardos, *Un hombre es un hombre* a cargo de Salvat en 1970 y bajo la dirección de Juan Antonio Hormigón en 1975, *La ópera del bandido* por Tábano en 1975, o *La irresistible ascensión de Arturo Ui* que dirigió José Luis Gómez en 1975. Presentan todas ellas una fuerte apelación a las formas populares en la necesaria y fundamental conexión escena-sala de la poética brechtiana, y son, en definitiva, resultado de la experimentación escénica desde las bases teóricas del alemán²². Para proceder de tal modo fue preciso liberarse de los grandes textos y partir de textos menos conocidos que permitieran tal proceso de investigación. Buena parte de estos montajes fueron resultado de dos iniciativas esenciales en la aclimatación de la poética brechtiana en la escena española: *L'Escola d'art dramàtic Àdrià Gual* dirigida por Ricard Salvat y el *Teatro de Cámara de Zaragoza* a cuyo frente se halla Juan Antonio Hormigón. Si en la poética escénica de *L'Escola d'art dramàtic Àdrià Gual* primó la preocupación por una actuación contenida y reflexiva así como la no subordinación del espectáculo al texto para lo que se trabajó, en una primera fase, en la puesta en escena de cualquier texto literario no necesariamente dramático, y en una segunda, en textos dramáticos catalanes; el *Teatro de Cámara de Zaragoza* destaca por la profundización rigurosa y sistemática del trabajo de dirección así como por la expresión precisa y adecuada de una determinada concepción dialéctica de la historia.

Lejos de pretender examinar aquí las aportaciones de la poética brechtiana a nuestra escena, quisiéramos subrayar un elemento que nos parece esencial en la progresiva búsqueda de la forma adecuada para revelar la realidad desde la concepción apuntada. Se

21 En Francia, sucedió de semejante modo con la crítica de Barthes y Dort.

22 José Antonio Sánchez señala en *Brecht y el expresionismo* (1992) cómo la creación de la propuesta brechtiana pasa precisamente por la destrucción del mimetismo naturalista: "A nivel dramático, la pérdida de la relación mimética provocó la quiebra de las estructuras sintácticas tradicionales. Si, a un nivel lingüístico, ello supuso la liberación de las palabras de sus habituales significados y la construcción de un lenguaje autónomo, globalmente considerada dicha quiebra, el problema a que tuvieron que enfrentarse, tanto la escena como el drama, fue la sustitución del lenguaje representativo por el lenguaje abstractivo. La crisis de las estructuras unitarias afectó, en primer lugar, a la acción dramática, y, en segundo lugar, a las estructuras espacio-temporales. La disolución de las coordenadas dramáticas y la dispersión consecuente de la fábula obligaría al abandono de los medios de representación escénica tradicionales y a la invención de nuevas concepciones del espacio escénico liberadas al principio de la cuarta pared, correspondiente al drama absoluto" (Sánchez, 1992: 61).

trata de la concepción del montaje como principio estético fundamental²³. Alfonso Sastre, admirador y crítico al tiempo con la poética épica, afirmará que “Brecht ha propuesto al drama la libertad y la toma de conciencia de su estructura” (*Índice*, núm. 169, enero 1963: 7-8)²⁴. El autor de *El pequeño organón* basa su sistema de comunicación en la relación dialéctica entre los diferentes códigos escénicos y en la distancia conflictiva entre ellos, creando así una “nueva gramática de la escena, una gramática que aceptaba su condición de montaje, de escritura explícita, para denunciar la misma condición de montaje, de estrategia consciente, de la propia sociedad y sus mecanismos de funcionamiento, tan a menudo presentados como naturales” (Cornago Bernal, 2000: 476). La poética brechtiana asumida en mayor o menor medida por nuestros escenarios reclama una concepción del teatro como autónomo sistema semiótico –no dependiente ya de la realidad que significa– comportando además la más clara muestra de que a una pretensión realista no le sigue necesariamente una forma convencionalmente entendida como realista.

Tras la explorar en un primer momento el debate teórico sobre la cuestión de los realismos con la pretensión de perfilar el concepto teórico, desembocamos en un rápido boceto de las poéticas realistas de la escena española. Tal dibujo revela la pronta evolución y transformación de los realismos. Esbozamos aquí a modo de conclusión cómo la evolución intrínseca a las formas realistas españolas del momento procede en buena medida de la propia naturaleza de este realismo más filosófico que formal, ético antes que estético. Las formas nacen en transformación a la búsqueda de la fórmula que con más eficacia revele la realidad silenciada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A.A.V.V. (1991). *Primer Acto, 30 años. Antología*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- ADORNO, T. (1958). “Lukács y el equívoco del realismo”. En *Polémica sobre el realismo*, VV. AA., 41-89. Buenos Aires: Eudeba.
- ____ (1962). *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel.
- AUERBACH, E. (1950). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CORNAGO BERNAL, Ó. (2000). *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los realismos*. Madrid: CSIC.

23 “La consideración del montaje, no ya como técnica básica de construcción, sino como principio estético explícito elevado al rango de discurso filosófico e ideológico sobre el arte y su relación con la realidad” (Cornago Bernal, 2000: 474).

24 En el artículo titulado “Teatro épico, teatro dramático, teatro de vanguardia. Discurso didáctico sobre la triple raíz de un teatro futuro”.

- ____ (2003). "Poéticas del teatro desde 1940". En *Historia del teatro español*, Javier Huerta Calvo (ed.), 2641-2665. Madrid: Gredos.
- DE QUINTO, J. M.^a (1997). *Crítica teatral de los sesenta*. Murcia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia.
- DOMÉNECH, R. (1966). *El teatro de hoy*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- GARCÍA BERRIO, A. (1973). *El significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Planeta.
- GRACIA, J. Y RÓDENAS, D. (2011). *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010*. Barcelona: Crítica.
- HORMIGÓN, J. A. (1974). *Teatro, realismo y cultura de masas*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- JAKOBSON, R. (1921). "On Realism in Art". En *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views (1971)*, Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska (eds.), 38-46. Cambridge: MIT Press.
- LÁZARO CARRETER, F. (1976). "El realismo como concepto crítico-literario". En *Estudios de poética*, 121-142. Madrid: Taurus.
- MENÉNDEZ PIDAL (1949). "Caracteres primordiales de la literatura española". En DÍAZ PLAJA, G. *Historia general de las Literaturas hispánicas*, Guillermo Díaz Plaja (ed.), xv-lix. Barcelona: Vergara.
- MONLEÓN, J. (1964). "Un teatro que parece nuestro". En LORDA ALAIZ, *Teatro inglés: de Osborne hasta hoy*, Madrid: Taurus.
- ____ (1968). "Cien y pico números de *Primer Acto*". En *Primer Acto*, 100-101, 2-5.
- ____ (1971). *El teatro de la derecha*. Barcelona: Tusquet.
- MUKAROVSKY, J. (1963). "Función, norma y valor estético como hechos sociales". En *Escritos de Estética y Semiótica del Arte (1977)*, Llovet (ed.), 44-121, Barcelona, G. Gili.
- OLIVA, C. (1978). *Disidentes de la generación realista*. Murcia: Universidad de Murcia.
- ____ (2002). *Teatro español del siglo xx*. Madrid: Síntesis.
- RAFFA, P. (1968). *Vanguardismo y realismo*. Barcelona: Cultura Popular.
- SÁNCHEZ, J. A. (1992). *Brecht y el expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.
- SARTRE, J. P. (1949). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- SASTRE, A. (1960). "Teatro de la realidad". *Primer Acto* 18, 1-2.
- ____ (1963). "Teatro épico, teatro dramático, teatro de vanguardia. Discurso didáctico sobre la triple raíz de un teatro futuro". *Índice* 169, 7-8.
- ____ (1965). *Anatomía del realismo*. Barcelona: Seix Barral.
- VILLANUEVA, D. (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ZIMA, P. (1985). *Manuel de sociocritique*. París: Picard.

Recibido el 13 de marzo de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

AUDIOVISUAL Y SEMIÓTICA: EL VIDEOCLIP COMO TEXTO

AUDIOVISUAL AND SEMIOTICS: MUSIC VIDEO AS TEXT

Jennifer RODRÍGUEZ-LÓPEZ

Universidad de Huelva

jennifer.rodriguez@dedu.uhu.es

Resumen: El vídeo musical es interpretado en este artículo como un texto audiovisual susceptible de análisis a partir del estudio de las funciones del lenguaje predominantes y de determinados códigos siguiendo los conceptos aportados por la teoría semiótica. De este modo, se completa el modelo analítico sobre este formato mediante la aplicación de la terminología semiótica insertando al videoclip en el centro del proceso comunicativo como un mensaje que combina imágenes y música difundido por los medios de comunicación de masas.

Abstract: This article proposes a new vision of the music video as an audiovisual text. As such it can be analyzed based on the concepts to semiotic theory. The study is completed with the examination of predominant language functions and image and music codes. Music video is inserted in the communication process as a message broadcast by the mass media.

Palabras clave: Vídeo musical. Semiótica. Texto. Audiovisual. Códigos.

Key Words: Music Video. Semiotics. Text. Audiovisual. Codes.

1. INTRODUCCIÓN

En este artículo el vídeo musical es analizado desde el punto de vista semiótico como un texto. Como tal se encuentra sujeto a estructuras que subyacen y que son creadoras de significado. Los distintos niveles son estudiados en base a un orden jerárquico en el que los signos dejan paso a los códigos. El texto audiovisual es examinado a partir tanto de los códigos visuales como los verbales y también los musicales, atendiendo a su esencia mixta. El videoclip como mensaje es analizado en el interior del proceso comunicativo, tratando de diseccionar los mecanismos de significado presentes y latentes que establecen un diálogo entre el emisor y el receptor. Así, este trabajo se centra en el vídeo musical y su relación con los términos principales de la teoría semiótica, conceptos tomados para la elaboración de un modelo analítico que examina los rasgos clip vinculados con las funciones del lenguaje y los códigos visuales, verbales, narratológicos o de la representación, entre otros.

Se justifica esta visión del videoclip en su naturaleza como mensaje publicitario centrado en la seducción y en la construcción de un aparato retórico que capte la atención del espectador y la retenga sobre el objeto de deseo, en su caso, el cantante. Por ello, se estudia el vídeo musical como mensaje y en el proceso comunicativo, conectando a los espectadores como receptores con los productores de contenidos clip como emisores.

2. EL VÍDEO MUSICAL EN EL INTERIOR DE LA TEORÍA SEMIÓTICA

El videoclip se define en este artículo como un producto audiovisual y promocional de la industria discográfica que toma influencias directas del lenguaje cinematográfico, publicitario y de las vanguardias artísticas. Fruto de la era postmoderna, supone la traducción en códigos visuales de una canción mediante el uso de novedosas e impactantes técnicas digitales que pretenden seducir al espectador y que forjan una imagen de marca alrededor del cantante.

Una de las primeras delimitaciones del concepto de videoclip en nuestro país es la aportada por Durá (1988: 12) en la que es denominado como “una serie de realizaciones audiovisuales destinadas a fomentar el consumo musical entre los sectores juveniles de la sociedad”. Este autor alude, como rasgo principal, a su naturaleza audiovisual y a su esencia promocional, en particular, dirigido a un target de público joven. En este sentido, Sedeño (2008: 751) concluye que los videoclips “son producciones audiovisuales desarrolladas por el mercado de la música, una industria que genera no pocos beneficios, y dirigidas fundamentalmente a los jóvenes”, incidiendo en las mismas ideas que Durá dos décadas antes. Se evidencia la intención del vídeo musical en relación con la industria cultural

al ser un producto de las compañías discográficas, sirviendo de estrategia publicitaria para la promoción de la música en su forma material. Leguizamón (2001: 254) afirma que “es un producto insertado en una estrategia de comercialización que responde a la potenciación de la obra musical a través de una obra visual que se ensambla con la forma musical”. Asimismo, mantiene relación con otras industrias culturales como el cine, la televisión, la publicidad, el arte, la vídeo-creación, la fotografía, el cómic y la danza, entre otros.

Por su parte, Sánchez-López (2002: 566) determina que se trata de “una creación audiovisual de vocación cinematográfica surgida al calor del mundo contemporáneo y el vendaval mass-mediático, un testigo excepcional de las expectativas e inquietudes de las subculturas y tribus urbanas, un reclamo consumista para la juventud en su calidad de soporte publicitario de los productos de la industria discográfica y un vehículo para la autoafirmación y/o difusión y/o propaganda de los respectivos grupos y movimientos que alientan e inspiran su génesis al identificarse con una declaración de intenciones, un código ‘ético’ y una forma determinada de vivir, comportarse y pensar, siendo también consecuentemente un documento antropológico polivalente, contradictorio y versátil”. Es una de las definiciones del videoclip más completa ya que en ella refleja la influencia del cine y la publicidad y su naturaleza de difusión masiva como mecanismo de promoción de la industria discográfica, en relación con los colectivos sociales actuales y con el afán consumista.

De modo más sintético, y de vuelta a la definición de Durá, Roncero-Palomar (2008: 20) afirma que “un vídeo musical es una obra audiovisual, de intención fundamentalmente promocional, ya sea de la banda/artista o del tema musical, de 3 o 4 minutos de duración, en la que, por lo general, se presenta a una banda/artista interpretando el tema, a veces acompañada de imágenes con valor narrativo propio y otras, con un valor poético”. En ella aparecen los elementos comunes sobre la condición audiovisual del clip y su objetivo comercial, así como se apela a su duración como elemento diferenciador con otros formatos y el valor añadido basado en la narración y en la expresión estética.

La semiótica es la disciplina que estudia la producción e interpretación del sentido. Abarca fenómenos significantes, objetos de significación, lenguajes, discursos y los procesos asociados a ellos. El concepto central de esta teoría que se pregunta sobre los significados es el signo y el análisis se realiza sobre los textos, que responden a una estructura. Atendiendo a estos criterios, se observa que el videoclip no se encuentra excluido de dicho análisis, ya que es definido como un discurso audiovisual. En él, el sentido se encuentra tanto a nivel denotativo como connotativo a través de su estética y del lenguaje visual desarrollado. La denotación se define como la relación de semejanza entre el signifiante y el significado, mientras que la connotación hace referencia a una relación simbólica de dichos elementos.

La teoría semiótica nace como ciencia integrada en la Lingüística, vinculada al Estructuralismo desarrollado por autores como Saussure, Peirce y Jakobson, entre otros. Se aplica a los textos escritos, sin embargo su evolución teórica avanza hacia los textos visuales y hacia cualquier texto que implique un acto comunicativo. Eco (1989: 33) la define como la disciplina que “estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación; tiende a demostrar que bajo los procesos culturales hay unos sistemas; la dialéctica entre sistema y proceso nos lleva a afirmar la dialéctica entre código y mensaje”. De este modo, el vídeo musical es analizado en el interior del proceso de comunicación, como mensaje audiovisual compuesto de diversos códigos clip que pretende relacionar al receptor y al emisor a partir de un mensaje cuya finalidad es la seducción, identificando las estructuras subyacentes del videoclip.

Así, la semiótica, también calificada como la ciencia de los discursos, se aplica a los medios audiovisuales, ya que esta teoría analiza la realidad como un texto. De esta forma, los textos audiovisuales son examinados a partir de las relaciones entre signos y códigos establecidos a partir de su naturaleza sonora y visual y de la interacción entre los mismos y su contexto. Trata, por tanto, de buscar un lenguaje icónico, de constituir estructuras que sirvan como base para el establecimiento de un discurso homogéneo y extensible a todo el género clip.

3. EL VÍDEO MUSICAL EN EL PROCESO COMUNICATIVO

El proceso comunicativo se define de forma general como el conjunto de actividades cuyo fin es el intercambio de información entre un emisor y un receptor. Entendiendo el vídeo musical como mensaje, el resto de elementos de este proceso quedan concretados del siguiente modo:

El emisor del mensaje es múltiple, ya que puede estar elaborado desde la industria discográfica, el cantante o grupo musical o el director del clip. La industria discográfica es la primera responsable de la imagen y, por tanto del mensaje, que se va a emitir acerca del cantante mediante el videoclip. El propio cantante actúa de emisor directo en el vídeo musical, interpelando al receptor con miradas a la cámara —que se identifica con el espectador— y con su actitud seductora. También el director es responsable de la construcción del significado del mensaje como ideólogo del concepto presentado en él y creador de una estética a la que se asocian determinadas ideas.

El canal por el que se ha transmitido el mensaje tradicionalmente ha sido la televisión a través de programas especializados, espacios musicales y cadenas monográficas dedicadas a la emisión de vídeos musicales. En la actualidad, los canales mayoritarios son las plataformas digitales de internet como YouTube y VEVO.

El código de interpretación del mensaje se basa en el análisis de los distintos elementos que componen el videoclip por lo que se examinan códigos visuales, gráficos, sonoros y sintácticos o del montaje para descodificar el mensaje de una forma global.

Por su parte, el contexto viene dado de forma general por la era postmoderna, que permite comprender la naturaleza del clip a través de sus rasgos como producto postmoderno. El contexto está influido igualmente por el momento y el lugar donde es consumido, ya que los vídeos musicales se encuentran en muchos espacios públicos como bares, discotecas, autobuses o tiendas, además de en el hogar.

Por último, el receptor del mensaje es el espectador y usuario de internet. Este último practica una elección directa sobre los contenidos, por lo que se enfrenta con una actitud diferente al mensaje, a diferencia del espectador al que se le impone una programación televisiva. De este modo se define como un receptor más activo frente a la pasividad del espectador televisivo.

4. EL VÍDEO MUSICAL COMO TEXTO

En este artículo se defiende la concepción del vídeo musical como un texto audiovisual construido a partir de estructuras susceptibles de análisis. Dicho análisis se basa en el estudio de los códigos de significación de la imagen y el sonido que serán definidos posteriormente. El texto es uno de los conceptos principales de la semiótica. Bettetini (1986: 80) lo define como “un cuerpo semiótico orgánico y coherente, premisa y guía de un intercambio comunicativo”. En esta primera descripción del término se interpreta desde una visión casi biológica al utilizar las nociones cuerpo y orgánico. Para el autor se trata de una entidad viva, en el que las partes y estructuras mantienen unas funciones propias pero también unas funciones conectadas unas con otras, asemejándose a un ser vivo. El texto se construye a través de otras unidades más pequeñas, las células y los tejidos que permiten dicha organicidad. La coherencia supone el siguiente rasgo encontrado, ya que el intercambio comunicativo al que alude Bettetini no puede darse sin la conexión de las partes. Así, el texto se erige como la base para la comunicación.

El autor continúa su exposición del siguiente modo: “un texto es también, de ordinario, un conjunto de enunciados que se actualizan en relaciones recíprocas y en una estructura encaminada a la construcción de un sentido: cada enunciado requiere un ambiente contextual para insertarse en la producción de sentido a la que colabora”. Esta definición hace referencia a la utilizada de forma general que interpreta el texto como un grupo de enunciados ordenados en base a una finalidad de sentido. En ella aparece el contexto, como factor determinante en la construcción del sentido enunciativo y textual. Dicha interpretación del texto se adecúa mejor a los textos escritos que a los

audiovisuales, por lo que el vídeo musical se encontraría apartado de esta definición aunque no de la anterior.

Sin embargo, la existencia de textos audiovisuales se evidencia a través de los estudios como el de Aumont y Marie (1990: 100) quienes admiten que el análisis filmológico toma prestados de la semiótica algunos de sus conceptos como son el de texto fílmico –definido como sinónimo de la unidad discursiva construida a partir de la combinación de los códigos propios del lenguaje cinematográfico– el sistema textual fílmico –el más específico de las tres realidades definidas, y que se refiere a la estructura de cada uno de los textos, la combinación singular de ciertos códigos– y el código –más general, ya que es utilizado por varios textos creando un sistema de relaciones y de diferencias.

Para González-Requena (1999: 17) los conceptos de discurso y texto son utilizados de una forma similar como objeto teórico nuclear de la semiótica. Este autor define el discurso como “el ámbito de la productividad semiótica: lugar donde los códigos se atraviesan con los contextos y donde, en condiciones siempre específicas y concretas, emergen los signos, no como hechos semióticos autónomos y preexistentes, sino como funciones-signo generadas por la propia dinámica discursiva”. De este modo, el autor trataba de dar solución a un problema semiótico, desplazando el privilegio del signo y el código en dicha teoría hacia el discurso como unidad analítica.

De esta forma, el vídeo musical puede ser interpretado como un texto audiovisual compuesto por determinadas estructuras tanto icónicas como sonoras que actúan por separado a través de unos códigos específicos, pero que también interactúan entre ellas construyendo el sentido a través de estas relaciones simbióticas. El spot publicitario y el film incluyen a menudo piezas musicales para enfatizar su mensaje y provocar determinadas emociones en el receptor, sin embargo, la ausencia de música no destruye la naturaleza de estos textos audiovisuales ni se interpone en la recepción del mensaje. El vídeo musical necesita tanto de la estructura icónica como de la sonora para la construcción del sentido. El análisis del vídeo musical como texto se realiza a través del examen de los códigos que lo componen, diferenciados en categorías que aluden a su soporte tecnológico y su esencia visual y sonora compuesta por códigos visuales, sonoros, gráficos y sintácticos, entre otros. Del mismo modo, se tienen en cuenta los rasgos del videoclip relacionados con los existentes, los códigos espacio-temporales, de puesta en escena y la narración, incidiendo en el tipo de enunciación planteada a través de los mismos. En esta línea, Eco (1989: 167) afirma que los fenómenos visuales pueden ser analizados a partir de la teoría semiótica, ya que se muestra como una ciencia autónoma al formalizar los distintos actos comunicativos y elaborar categorías sin reducir los fenómenos a la Lingüística. De este modo surgen los conceptos de índice, icono y símbolo, relacionados con los códigos visuales. La construcción del sentido y el

proceso de significación en la teoría semiótica se basan en los conceptos de significante y significado como los componentes del signo lingüístico.

El signo se define en un sentido amplio como la unidad de significación que surge con la unión de un significante –como componente material– y un significado, entendido este como una representación mental o concepto que responde a una imagen fónica. De esta forma, el signo lingüístico supone la suma de un significante y un significado. A esta dicotomía surgida en los inicios de la semiótica, Pierce le añade un nuevo término, el de referente, es decir, la relación entre los elementos principales, que conforma el tercer elemento en el triángulo semiótico. Para Barthes (2001: 29) el signo se define como una realidad analítica compuesta por el significante y el significado. En relación a la estructura fílmica el significante opera a través de los siguientes soportes: el decorado, el vestuario, el paisaje, la música y los gestos. El autor define el significado a través de su carácter conceptual, ya que afirma que es una idea, mientras que el significante es la forma. Sobre esto sostiene que el significado “existe en la memoria del espectador, el significante no hace más que actualizarlo, tiene sobre el significado un poder de llamada, no de definición” (2001: 32). Para Barthes no existe una relación de equivalencia entre significante y significado sino que se trata de un proceso dinámico. Acerca del referente en el ámbito publicitario, Adam y Bonhomme (2000: 44) afirman que la comunicación publicitaria es siempre un discurso sobre los productos. El referente como producto reorienta al mensaje sin determinarlo.

Sobre la naturaleza del signo, González-Requena (1999: 14) lo define en relación al discurso semiótico como los “elementos dotados de una determinada significación procedente del sistema estructurado de relaciones que mantiene cada uno de ellos con el resto de los elementos de su especie”. De esta forma, este concepto, junto con el de lenguaje, comenzó a designar no solo realidades lingüísticas sino todo sistema de signos cuyas relaciones y estructuras pudieran ser analizadas e interpretadas.

El proceso de significación relaciona los conceptos de significante, significado y referentes en torno al signo. Asimismo, Eco (1988: 21) examina el término en base a dos procesos: el proceso de significación –definido en torno a los tres conceptos mencionados anteriormente– y el proceso comunicativo. Dentro del segundo de estos procesos, el autor ubica el concepto de signo dentro de una cadena constituida por los siguientes elementos: fuente, emisor, canal, mensaje y receptor. En este sistema el mensaje equivale al signo. De este modo, afirma que “se utiliza para transmitir una información, para decir, o para indicar a alguien algo que otro conoce y que quiere que lo conozcan los demás también”. Eco (1988: 22) define el mensaje como la organización compleja de muchos signos.

Como apunta Greimas (1973: 14-15) “designaremos con el nombre de significantes a los elementos o grupos de elementos que hacen posible la aparición de la significación

al nivel de la percepción, y que son reconocidos, en este momento mismo, como exteriores al hombre". De nuevo, se denomina a los significantes como la parte material del signo que es percibido a través de los sentidos y que lleva hacia el significado como lo designado. El autor continúa su discurso definiendo el significado del siguiente modo: "la significación o significaciones que son recubiertas por el significante y manifestadas gracias a su existencia". Greimas evidencia la necesidad del significante como vehículo de significado y como contenido del mismo. Se produce así una dicotomía basada en los conceptos de forma e idea.

El vídeo musical es, por todo lo expuesto anteriormente, susceptible de análisis a través del examen de los códigos y de las funciones del lenguaje que serán especificados a continuación.

5. LAS FUNCIONES DEL LENGUAJE EN EL VIDEOCLIP

Las funciones del lenguaje tienen presencia en el vídeo musical como texto audiovisual y como lenguaje. Estas funciones, basadas en las construidas por Jakobson (1984), aluden a la finalidad del uso del lenguaje, pudiendo encontrarse de forma consciente o velada y se enumeran a continuación:

Referencial: La intención comunicativa recae en la transmisión de datos, ideas y hechos, es decir, el lenguaje es utilizado con un fin cognoscitivo. Por ello se centra en el referente y mantiene una estrecha relación con el contexto para confirmar su significado.

Conativa: Trata de realizar una apelación sobre el receptor. Se basa en el imperativo y el vocativo para atrapar la atención del destinatario. Su objetivo es crear una reacción en el receptor que evidencie su participación en la comunicación. En el videoclip, encuentra su reflejo en aquellos códigos que funcionan como interpelación hacia el espectador como las miradas hacia la cámara, la verbalización de la letra del tema musical, los sonidos *over*, los gestos del intérprete o los didascálicos entre otros.

Apelando a la naturaleza publicitaria del vídeo musical, se aprecia como rasgo discursivo su esencia monológica. Como apuntan Adam y Bonhomme (2000: 50), "el discurso publicitario no puede, pues, dar más que una apariencia de intercambio a su estructura fundamental dialógica. Al presentarse como un híbrido enunciativo, entremezcla, para ello, un ser monológico y un parecer dialógico". Así, a través de la función conativa, a veces en combinación con otros recursos, se crea esa apariencia de diálogo con el espectador.

Emotiva: Se encuentra ligada a la necesidad del emisor por expresar sus sentimientos y deseos, es decir, comunicar la interioridad del sujeto hablante y su

actitud ante aquello de lo que se está hablando. En el vídeo musical, esta función puede observarse en los gestos del intérprete que acentúan el sentimiento plasmado en la letra de la canción. La emoción sugerida por el emisor puede ser verdadera o fingida. En el videoclip, la representación de las emociones es siempre fingida, creada para el simulacro visual apoyado por el playback y la interpretación del artista en el rol construido en base a la letra de la canción. Por otra parte, la voz y el tono de la misma reflejan distintas emociones que se pretenden sugerir al espectador, por lo que se llega a este tanto desde la banda icónica como sonora.

Fática: El interés de los agentes de la comunicación recae en mantener el canal abierto. Esta función se centra en establecer, prolongar o interrumpir la comunicación así como para comprobar que el canal funciona correctamente, para llamar la atención del interlocutor y confirmar que se mantiene y el mensaje es recibido. Es la función centrada en el contacto entre emisor y receptor, imprescindible para una comunicación manifiesta. Por ello se basa en el contacto entre el emisor y el receptor a través de distintas fórmulas establecidas y ritualizadas que en el vídeo musical se traducen en el mantenimiento de la mirada hacia la cámara identificada con el espectador imaginario.

Poética: Se centra en el mensaje y en los aspectos estéticos del mismo. Se considera la vertiente más artística del lenguaje, ya que trata de embellecerlo y darle sentido y valor estéticos. Se ocupa de la forma en la que el mensaje se construye y organiza. En el vídeo musical, la función poética se observa en los elementos técnicos y estéticos seleccionados y en cómo estos se combinan para la elaboración del mensaje. Se encuentra por ello, en los códigos formales como la composición fotográfica y el montaje que inciden en el resultado final y que son fruto de la elección activa del director del vídeo musical como parte de su estilo.

Metalingüística: Orientada hacia el código, ya que el lenguaje se vuelve reflexivo sobre sí mismo. El emisor y el receptor se aseguran de compartir el mismo código y es usado para hablar de sí mismo para profundizar en su comprensión por parte de los agentes comunicativos.

De esta forma, estos códigos se encuentran relacionados con los elementos de la comunicación y el predominio de cada una de ellas construye un tipo de texto cuya finalidad se centra en informar, influir sobre el receptor, expresar la subjetividad del emisor, crear valor estético, mantener la comunicación o hablar del propio lenguaje. La preeminencia de una de estas funciones sobre el resto o el establecimiento de un orden jerárquico de las mismas en el interior del texto audiovisual, revela parte de su estructura y de los objetivos del mensaje.

En cuanto a las funciones del lenguaje en relación con la enunciación, en el discurso construido por el vídeo musical aparecen como dominantes la función expresiva o

emotiva, centrada en el emisor del mensaje y que pretende la conexión con las emociones de este con el receptor. También aparece la función conativa destinada a la interpelación del destinatario, a través de una retórica siempre imperativa destinada a la captación de la atención del espectador. Pero por encima de todas las funciones, la predominante en el clip es la fática, “orientada hacia el contacto, para establecer, prolongar o interrumpir la comunicación, para cerciorarse de que el canal de comunicación funciona” (González-Requena, 1999: 85). Las miradas a cámara del cantante suponen la interpelación directa hacia el espectador, como si el mensaje estuviera destinado solo a un receptor en un simulacro de intimidad, estando en realidad destinado a un receptor múltiple. En el lenguaje cinematográfico, cuando un actor mira directamente a la cámara no siempre se interpreta como que se dirige al espectador, sino que puede interpelar a otro personaje situado fuera de campo. Tanto en el *espot* publicitario como en el videoclip, la exhortación se encuentra en todo momento dirigida al espectador, receptor potencial del mensaje.

Estos rasgos son interpretados por Casetti y Di-Chio (1991: 249) como interpelación, muy presente en el vídeo musical, producida cuando “la imagen presenta un personaje, un objeto o una solución expresiva cuya función principal es la de dirigirse al espectador llamándolo directamente: es el caso de la voz *over*, de lo didascálico, de la mirada a la cámara, etc., cuya función es la de hacer explícitas las instrucciones relativas al proyecto comunicativo del film, y de hacerlas explícitas a alguien que se supone sigue la exposición”. De esta forma se hacen explícitas las presencias extra-diegéticas que remiten a un espectador imaginario a través de estas expresiones de estilo que en el videoclip se traducen en las miradas a cámara, la interpretación de la canción en simulacro de fidelidad con la fuente del sonido y los gestos del cantante dirigidos directamente al espectador/fan.

Sobre la presencia de la función fática, González-Requena (1999: 88) afirma que “la intensificación de las marcas del enunciador y del enunciatario sometidas a la preeminencia de la función fática tiende necesariamente a borrar todo perfil diferencial informando tan solo de un contacto insistente como ámbito –especular– de dos sujetos fusionados en su indiferenciación”. Para el autor se produce una relación de solidaridad entre enunciador y enunciatario a través de la enunciación basada en la función fática. Se produce un juego entre ambas figuras en el que se trata de captar la atención del espectador, en el caso de los medios audiovisuales, de su mirada y del mantenimiento de la misma durante todo el proceso comunicativo. Dicha función trata de mantener el contacto entre ambos sujetos aportando una escasa información. En la interpelación un autor implícito convertido en narrador como elemento interpelador del discurso se relaciona con el espectador también implícito ya que se dirige a alguien que se encuentra fuera de campo al que el interlocutor llama a escena al no hallar al verdadero narratario.

En el ámbito publicitario, en relación al vídeo musical, Adam y Bonhomme (2000: 46) afirman que “la publicidad se esfuerza por adaptarse a los preconstruidos socioculturales del público, que, de forma meta-pasiva, se transforma en co-enunciador”. Este hecho se traduce en que el anunciante se dirige a un grupo específico, determinado por sus tendencias. De esta forma se produce una regulación del mensaje sobre el destinatario. Incidiendo en la idea de González-Requena citada anteriormente, estos autores sostienen que “al apelar de manera ficticia al público a contribuir a la elaboración de su contenido, al convertir su estrategia de persuasión en una estrategia de autoseducción, el discurso publicitario hace creer que rompe la regla fundamental de no-respuesta de todos los medios de comunicación” (Adam & Bonhomme, 2000: 50). Se produce un simulacro de interacción comunicativa a través de los mecanismos descritos por los autores.

Por otra parte, estando el mensaje configurado por el vídeo musical en sí mismo, podría incluirse en esta reflexión la función poética, centrada en el mensaje por el mensaje y basada en los signos. Las funciones del lenguaje aparecen relacionadas directamente con los elementos del proceso comunicativo. En el caso del vídeo musical se hace uso de la función expresiva a través de los rasgos que transmiten las emociones del cantante a partir de la música, la letra de la canción y la banda icónica apoyada en ellas. La estética clip, el mensaje en sí mismo constituido por el propio vídeo musical, aplica la función poética. Las funciones conativa y fática responden a una relación del emisor y el receptor destinada a mantener la comunicación entre ambos y la atención del receptor. El emisor del clip necesita asegurarse de que la totalidad del mensaje será recibida.

Como afirma Eco (1989: 231) “tener presente la función predominante sirve con frecuencia para establecer el valor informativo real de una afirmación verbal o visual”. El dominio en el discurso de cada una de las funciones supone un tipo de mensaje. El predominio de las funciones emotiva, conativa y fática en el vídeo musical diseña un tipo de mensaje enfocado hacia la persuasión y en el que la información pasa a un segundo plano a favor tanto de la estética como con el contacto permanente con el destinatario. Por ello se torna como una tarea principal en el análisis semiótico el examen de las funciones del lenguaje que destacan en cada discurso.

6. LA IMPORTANCIA ANALÍTICA DEL CÓDIGO VIDEOGRÁFICO

La propuesta analítica defendida en este trabajo para el videoclip se encuentra definida por el código. El vídeo musical se compone así de distintos códigos susceptibles de análisis que permiten la elaboración de una guía de lectura del clip. Eco (1988: 84) designa con este concepto a las “equivalencias semánticas entre elementos de un sistema de significantes y elementos de un sistema de significados”. La función del

código es la de asociar semánticamente valores de un sistema con otro, creando un sistema de equivalencias de forma institucionalizada, es decir, de forma objetiva para una comunidad de hablantes que comparten dicho sistema. Por otra parte, el autor (Eco, 1989: 213) afirma que el código “se construye sistematizando rasgos pertinentes a un nivel determinado, macroscópico o microscópico, de las convenciones comunicativas; los momentos más analíticos, las articulaciones más precisas de sus rasgos pertinentes pueden ser ajenas a aquel código y ser explicadas por un código subyacente”.

En relación al film, Casetti y Di-Chio (1991: 66) definen los significantes como “los materiales sensibles con que se entretajan sus signos”. Distinguen entre significantes visuales, que comprenden imágenes en movimiento y signos escritos, y significantes sonoros, que abarcan voces, ruidos y música. Estos cinco tipos o materias de expresión constituyen la base del film y cada tipología da lugar a distintas áreas expresivas. Por otra parte, los signos se dividen en tres tipos: índice, icono y símbolo. El índice es “un signo que testimonia la existencia de un objeto, con el que mantiene un íntimo nexo de implicación, sin llegar a describirlo” (Casetti y Di-Chio, 1991: 69). El icono es un signo que reproduce los contornos del objeto, es decir, sobre sus cualidades. Como sostienen estos autores, “vienen a señalar el nexo existencial entre el signo y el objeto de referencia”. Por último, el símbolo es un signo convencional basado en una correspondencia establecida y codificada. Designa al objeto a partir de una norma. En el film, las imágenes equivalen a los iconos, la música y las palabras se corresponden con los símbolos y los ruidos se traducen como índices.

En el ámbito publicitario, el icono se centra en la imagen, es decir, en lo visual, a la que se atribuyen dos propiedades que resultan contradictorias en su definición: por un lado, es intransitiva, “pues se muestra en toda su evidencia, su compacidad y su presencia invasora” (Adam & Bonhomme, 2000: 74); mientras que por otro lado, la imagen publicitaria se caracteriza por su transitividad, al definirse siempre como imagen de algo y desarrollándose mediante la exhibición y la evocación del objeto.

Por último, el análisis del film propuesto por Casetti y Di-Chio se realiza en base a los códigos, entendidos como las unidades analíticas mínimas. Estos autores admiten que en el lenguaje filmico, los códigos no poseen un valor fijo por lo que se torna difícil la tarea de establecer un sistema de equivalencias similar a las lenguas naturales. Así, la imagen se muestra más variable y mudable, capaz de expresar una cantidad mayor de significados con cada signo. Sin embargo, “también en el cine existen conjuntos de posibilidades bien estructurados, en los cuales los elementos tienen valores recurrentes, y a los que se pueden hacer referencias comunes” (Casetti & Di-Chio, 1991: 73). Este hecho facilita la función del analista para encontrar estructuras formales con las que construir la guía de lectura del film.

Por otra parte, estos autores distinguen entre códigos cinematográficos y códigos fílmicos. La realidad del film, plural y diversa, basada en la combinación de los distintos tipos de significantes y signos definidos anteriormente, hace necesaria el examen de los códigos, en detrimento de un código único que establezca las correspondencias entre unos elementos y otros. Los elementos fílmicos se multiplican y se combinan en diversas formas creando multitud de discursos. Los códigos cinematográficos son los que integran dicho lenguaje, mientras que los fílmicos hacen referencia a aquellos que, aunque siendo también determinantes, no son exclusivos del film y que pueden encontrarse en el exterior del mismo.

Como conclusión a sus aportaciones a la noción de código principalmente, Casetti y Di-Chio (1991: 65) introducen el concepto de lingüisticidad del film, que se traduce en que “un film expresa, significa, comunica y lo hace con medios que parecen satisfacer esas intenciones; por ello entra en la gran área de los lenguajes”. En este sentido, el vídeo musical cuenta con sus propios medios de expresión y significación, en lo que podría definirse como lingüisticidad clip. De forma similar al film, el videoclip presenta signos extraídos de distintas áreas expresivas lo que produce un flujo complejo, lo que lo aleja del lenguaje en sentido estricto y lo acerca a un conglomerado de diversas fórmulas. Así, no se muestra como un medio sistematizado y compacto, lo que dificulta el surgimiento de reglas que lo afiancen como lenguaje. Lo novedoso en el film, y también en el vídeo musical, se produce al combinar las distintas áreas expresivas y elementos tomados de lenguajes afines ya establecidos. En esta línea, los autores (Casetti & Di-Chio, 1991: 67) afirman que “el film ‘roba’ lenguajes ya consolidados para mezclarlos, superponerlos y articularlos en una amalgama completamente original”, quedando definidos ambos medios a partir del concepto de pastiche mediante el que crean su propio lenguaje basado en la reinterpretación de los códigos y también de sus equivalencias.

En relación a los conceptos aportados por la teoría semiótica y su implantación en la sociedad, Baudrillard (2005: 117) sostiene que las masas sociales prefieren el espectáculo por encima del sentido y afirma que “ningún esfuerzo pudo convertirlas a la seriedad de los contenidos, ni siquiera a la seriedad del código. Se les da mensajes, no quieren más que signos, idolatran el juego de los signos y de los estereotipos, idolatran todos los contenidos mientras se resuelvan en una secuencia espectacular”. Según el autor, las masas, influidas por el consumo del espectáculo, favorecen al medio sobre el propio mensaje. El primero se define por la fascinación, mientras que el segundo por la exigencia crítica. De este modo, el medio es espectáculo basado en el simulacro y en los estereotipos de fácil consumo. Por su parte, la decodificación del mensaje supone un esfuerzo del espectador, quien se muestra cada vez más perezoso para desempeñar esta tarea, por lo que la tendencia actual en el ámbito audiovisual es la espectacularidad del medio por encima de la emisión de un mensaje más profundo. El vídeo musical sirve

de testigo de esta inclinación de los géneros audiovisuales hacia la indiferenciación y la desafección del sentido (Baudrillard, 2005: 142). Este rasgo incide “neutralizando la verdad en provecho del simulacro”. El vídeo musical es simulacro en sí mismo ya que parte de una actuación ficticia y de una relación virtual con el espectador a través de la cámara. Como medio basado en la espectacularidad se erige como productor directo del simulacro massmediático.

El videoclip, a través de su estética basada en lo superficial y el look, incide en el simulacro y en el apogeo del medio sobre el mensaje que anunció McLuhan (1969: 10) al afirmar que el medio remodela y reestructura los patrones de la vida social y privada al afectar el modo de percibir del individuo. El estilo visual impuesto por el vídeo musical como medio afecta al modo de ver del espectador, basado en la brevedad, la fragmentación y la velocidad como generadores de impacto y como captadores de la atención, lo que genera un tipo de lectura superficial en la que el mensaje es obviado a favor del espectáculo. Su rápida absorción a través de los sentidos y su fácil digestión suponen uno de sus rasgos más atractivos para el individuo de la iconosfera postmoderna. De esta forma, el vídeo musical ahonda en la preponderancia del medio sobre el mensaje.

7. CONCLUSIONES

El vídeo musical se incluye en el proceso comunicativo al tratarse de un mensaje audiovisual elaborado por un emisor múltiple –director del videoclip, cantante, programadores de televisión, creadores de páginas web, etc.– para un receptor masivo ya que se difunde a través de medios de comunicación de masas como los canales temáticos de televisión o las plataformas web.

Del mismo modo se defiende en este artículo la concepción del clip como texto. Un tipo de texto audiovisual que combina imágenes y sonidos y que es, por lo tanto, susceptible de descomposición y recomposición de sus partes para su estudio.

Tras la exposición de los distintos términos semióticos, desde la generalidad del discurso y del texto hacia la especificidad del código como unidad mínima, así como el concepto de signo relacionado con los significantes, los significados y los referentes en el proceso de significación, el modelo analítico se ha centrado en las distintas áreas de expresión clip así como en el análisis de los códigos incluidos en ellas.

Dicho modelo de análisis se basa en el examen de los códigos relacionados con el vídeo musical a partir de cuatro bloques atendiendo a su naturaleza audiovisual: códigos formales, de la representación, narratológicos y de la seducción. Los primeros se centran en los aspectos visuales –composición fotográfica, movilidad e iconografía–, gráficos, sonoros y sintácticos o del montaje. Los códigos de la representación estudian la puesta

en escena y el espacio y el tiempo videográficos. En cuanto a la narración, se desvelan los códigos de los existentes y los acontecimientos. Por último, el análisis de la seducción hace referencia al examen de los códigos retóricos y de las funciones del lenguaje predominantes en el clip.

El término código aportado por la teoría semiótica y su aplicación al análisis videográfico, entendiendo el vídeo musical como un texto audiovisual, cobra relevancia en este artículo para el desarrollo correcto del estudio de este formato postmoderno. Del mismo modo, permite la elaboración de una guía de lectura del videoclip favoreciendo el estudio de los textos y la defensa del videoclip como texto mixto que combina imágenes y sonidos susceptibles de segmentación, análisis e interpretación de forma crítica y objetiva.

La aportación directa de la teoría semiótica sobre el modelo definido es el estudio de las funciones del lenguaje que predominan en cada videoclip así como los códigos retóricos como parte del aparato seductor desplegado en el clip como formato publicitario interesado en la venta de un producto. De este modo, queda patente la relación del vídeo musical con la teoría semiótica en la propuesta metodológica aportada, mediante el uso de sus conceptos originales. Asimismo, la influencia de la semiótica se limita a dicha utilización y la concepción global del clip como texto susceptible de análisis estructural y formal con el fin de establecer relaciones entre sus partes y aportar una interpretación de corte objetivo del vídeo musical analizado, así como el análisis comparativo de estos discursos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAM, J.M. & BONHOMME, M. (2000). *La argumentación publicitaria. Retórica del elogio y de la persuasión*. Madrid: Cátedra.
- AUMONT, J. & MARIE, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, R. (2001). *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Barcelona: Paidós.
- BAUDRILLARD, J. (2005). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BETTETINI, G. (1986). *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*. Madrid: Cátedra.
- CASETTI, F. & DI-CHIO, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- DURÁ, R. (1988). *Los video-clips. Precedentes, orígenes y características*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- ECO, U. (1988). *Signo*. Barcelona: Labor.
- _____. (1989). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- GONZÁLEZ-REQUENA, J. (1999). *El discurso televisivo: Espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.

- GREIMAS, A. J. (1973). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos.
- JAKOBSON, R. (1984). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel.
- LEGUIZAMÓN, J. A. (2001). "Exploraciones musicovisuales". *Cuadernos* 17, febrero, 251-269.
- MCLUHAN, M. (1969). *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*. Buenos Aires: Paidós.
- RONCERO-PALOMAR, R. (2008). *Antivideo: Estética e intermedialidad*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- SÁNCHEZ-LÓPEZ, J. A. (2002). "Basquiat y El Bosco recuperados. El mito de la culpa y la caída en imágenes de video-clip: 'Until it Sleeps', Metallica, 1996". *Boletín de Arte* 23, 565-600.
- SEDEÑO, A.M. (2008). "El videoclip musical como formato audiovisual publicitario". Actas do 5.º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, 750-759. Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (Universidade do Minho).

Recibido el 10 de junio de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

EVALUACIÓN DE LA COMPETENCIA SEMIÓTICO-DISCURSIVA A PARTIR DE LAS NARRACIONES ORALES DE NIÑOS CON Y SIN SÍNDROME DE ASPERGER: SUPERESTRUCTURAS TEXTUALES Y MODELOS MENTALES

ASSESSMENT OF SEMIOTIC-DISCURSIVE COMPETENCE FROM ORAL NARRATIVES OF CHILDREN WITH AND WITHOUT ASPERGER SYNDROME: TEXTUAL SUPERSTRUCTURES AND MENTAL MODELS

Francisco J. Rodríguez-Muñoz

Universidad de Almería

frodriguez@ual.es

Resumen: En este artículo, se comparan las superestructuras textuales y los modelos mentales que producen veinte niños con desarrollo típico y veinte con síndrome de Asperger. Con este objetivo, se diseñó una tarea de narración oral a partir de un apoyo gráfico para el entrenamiento pragmático y, posteriormente, se evaluaron las destrezas narrativas de los participantes, como parte de su competencia semiótico-discursiva. Los resultados sugieren que existe una gran homogeneidad en las puntuaciones, normalmente satisfactorias, cuando ambos grupos componen estructuras narrativas. Finalmente, los modelos mentales son también coincidentes en una proporción elevada.

Abstract: In this paper, textual superstructures and mental models that twenty children with typical development and twenty with Asperger syndrome produce are compared. With this purpose, a task of oral narration was designed from a graphic support for pragmatic training and, afterwards, the narrative skills of participants were assessed, as a part of their semiotic-discursive competence. Results suggest that a great homogeneity in scores, usually successful, exists when both groups compose narrative structures. Finally, mental models are also coincident in a high proportion.

Palabras clave: Competencia semiótico-discursiva. Modelo mental. Narración oral. Síndrome de Asperger. Superestructura textual.

Key Words: Semiotic-discursive competence. Mental model. Oral narrative. Asperger syndrome. Textual superstructure.

1.INTRODUCCIÓN

En el presente estudio¹ nos proponemos, en primer lugar, atender a las habilidades narrativas que muestran veinte niños con desarrollo típico (DT). A continuación, valoraremos el desarrollo de tales destrezas a partir de otras veinte narraciones orales procedentes de pacientes con síndrome de Asperger (SA), cuyas características se definen, *grosso modo*, por las dificultades en las relaciones interpersonales y en la comunicación verbal y no verbal (Rodríguez Muñoz, 2013)². En particular, nos interesa examinar el conjunto de capacidades semiótico-discursivas que poseen nuestros participantes – con y sin patología– para organizar un relato oral. En segundo lugar, indagaremos en los correlatos semánticos que ambos grupos asocian a cada una de las fases narrativas que identificamos para el análisis de las superestructuras textuales. Específicamente, nos ocuparemos de las acciones que atribuyen a los personajes, pues sostenemos que estas son el reflejo de los *modelos mentales* (Van Dijk, 2001, 2008) que transmiten los hablantes.

Bajo el marco metodológico del análisis del discurso oral, recopilamos cuarenta grabaciones en las que usamos, a modo de guion conversacional, un *Apoyo Gráfico para el Entrenamiento Pragmático*. La segunda lámina de dichos materiales estaba exclusivamente destinada a la evaluación de la competencia narrativa en el plano oral. Siguiendo a Berman y Slobin (1994), las producciones narrativas emergen en los años preescolares y experimentan progresos –en términos cuantitativos y cualitativos– que se evidencian, entre otros aspectos, en la complejidad lingüística de los enunciados y en el desarrollo estructural hasta la adolescencia. Por lo tanto, partimos de la convicción de que nuestros participantes poseen suficientes destrezas textuales para estructurar debidamente una narración.

1 Esta investigación es parte de la tesis doctoral titulada *Los déficits pragmáticos en el discurso oral de niños con síndrome de Asperger*, dirigida por los doctores Bañón Hernández y Fornieles Alcaraz (Universidad de Almería). Además, el estudio se inscribe en el proyecto “Ampliación y adaptación del corpus PERLA de datos clínicos en el marco del proyecto internacional Childes/Talkbank: perfiles pragmáticos y propuestas de intervención” (FFI2012-39325-C03-01), del Ministerio de Economía y Competitividad (Gobierno de España). Agradecemos, por último, la inestimable colaboración de las asociaciones asturiana y valenciana de síndrome de Asperger, del Departamento de Orientación Psicopedagógica del IES Argar (Almería, España) y de todos los participantes implicados en este trabajo.

2 Entre los síntomas característicos del SA, Rivièrè (2001) menciona los siguientes: (1) *trastorno cualitativo de la relación* –falta de reciprocidad emocional, dificultad para entender “dobles intenciones”, etc.–; (2) *inflexibilidad mental y comportamental* –presencia de intereses absorbentes, rituales y acciones perfeccionistas–; (3) *problemas de habla y lenguaje* –empleo de lenguaje pedante, formalmente excesivo, inexpresivo, con alteraciones prosódicas y características extrañas del tono y el ritmo, dificultades para interpretar enunciados con dobles sentidos, etc.–; (4) *problemas de la expresión emocional y motora* –limitaciones en el uso de gestos y torpeza motora–; y (5) *capacidad normal de “inteligencia impersonal”* –a menudo, surgen habilidades especiales en áreas reducidas–.

Con todo, son pocos los trabajos que han contribuido a las posibilidades de evaluación a las que se presta la competencia semiótico-discursiva y, aún menos, aquellos que han abordado el estudio de las destrezas narrativas desde una perspectiva más cognitiva. Según nuestro supuesto de partida, los niños con SA cuentan con una capacidad de organización textual similar a la que presentan los sujetos del grupo control. En consecuencia, mostrarán niveles análogos de desarrollo a la hora de construir una narración oral. Más elementalmente, no prevemos la existencia de manifestaciones textuales en las que se produzca *desintegración textual*; esto es, fallos relacionados con la ordenación y la utilización de superestructuras (Gallardo, 2006: 110).

Asimismo, algunos autores han señalado que, en el discurso oral de los niños afectados por trastorno autista, no existen restricciones en el uso de verbos de emoción, percepción e intención (Capps, Kehres y Sigman, 1998). No es ese el caso de los verbos mentalistas o de cognición, tales como *creer, pensar, imaginar, suponer y pretender*, donde sí suelen observarse algunas limitaciones (Leslie y Frith, 1988; Ziatas, Durkin y Pratt, 2003). A partir de la comparación de una serie de categorías semánticas que relacionamos con la noción de modelo mental, otro de nuestros objetivos consistirá, precisamente, en revisar las afirmaciones precedentes.

2. MARCO TEÓRICO

La gran aceptación de la que ha gozado la *teoría de la mente* ha condicionado, en los últimos años, la explicación de los déficits socio-comunicativos de las personas diagnosticadas con trastorno autista. Según esta hipótesis, las alteraciones son consecuencia directa de la incapacidad que presentan tales individuos al representar y atribuir estados mentales ajenos (Baron-Cohen, 1997; Baron-Cohen, Leslie y Frith, 1985; Frith, Happé y Siddons, 1994; Happé, 1994, 1995).

De acuerdo con Ziatas, Durkin y Pratt (2003: 75), “proponer una relación entre la teoría de la mente y la competencia comunicativa es consistente con las teorías existentes relacionadas con el uso del lenguaje”; esto es, con la dimensión pragmática. Tal como señala Golinkoff (1993), la comunicación humana puede ser definida como un “encuentro entre mentes”. Desde la perspectiva pragmática, autores como Grice (1975) y Sperber y Wilson (1986) han atribuido un papel fundamental a las representaciones mentales para que puedan llevarse a cabo los procesos inferenciales que tienen lugar durante los intercambios comunicativos.

En general, se acepta la idea de que los niños adquieren tempranamente la capacidad que les permite aludir a los estados mentales propios y ajenos. Estudios como el de Gopnik y Slaughter (1991) plantean, incluso, una secuencia evolutiva para la conciencia infantil sobre dichas referencias mentales: percepción e imaginación (dos años), deseo e intención (tres años), y conocimiento y creencias (cuatro años).

Los métodos de evaluación y análisis textual en los que se ha visto involucrada la competencia de planificación narrativa en hablantes con y sin patología de la comunicación han participado de enfoques muy diversos. Sin embargo, todos ellos coinciden en asignar un papel decisivo a esta habilidad en el desarrollo lingüístico de los individuos. Destaca la difusión que, en la investigación sobre lingüística textual, ha tenido el denominado *storytelling*; en pocas palabras, “el arte de narrar o contar historias” (Norrick, 2000). En el ámbito de la lingüística de orientación clínica, contamos con trabajos representativos, como los de Baquero (2003), Koutsoubou (2010) y Marini et al. (2010), en los que se ha puesto de manifiesto la utilidad del análisis narrativo en poblaciones que presentan algún tipo de alteración comunicativa.

En este trabajo asumimos la visión general de Van Dijk (1972) sobre la actividad narrativa: una importante habilidad cognitiva –y, más propiamente, semiótico-discursiva– que comparten todos los seres humanos. Así pues, concebimos que la relación/interacción entre el apoyo gráfico que empleamos en nuestra investigación y la información verbal que emiten los hablantes en sus narraciones orales –y que presupone la mediación de procesos cognitivos de percepción, comprensión, razonamiento e inferencia pragmática– va más allá de lo lingüístico y de lo puramente discursivo. A través de esa transferencia de signos y de ese maridaje de códigos –que es como verdaderamente se recibe (*input* visual) y se produce (*output* verbal) la significación–, se alcanzaría y se recorrería el plano de las operaciones semiótico-discursivas³.

Como ya apuntó Barthes (1966), la narración es una práctica que ha estado presente en todas las sociedades y cuya génesis es paralela a los comienzos de la humanidad. Además, el narrativo es el modelo textual más elemental durante el desarrollo cognitivo del lenguaje en los niños. Como se ha demostrado en la investigación psicolingüística evolutiva, la superestructura de la narración se adquiere prontamente y las primeras composiciones textuales adoptan la forma narrativa (Salvador, 2004).

Son Labov y Waletzky (1967) quienes sientan las bases teórico-metodológicas para el análisis de la estructura interna de las narraciones. Un referente obligado es el que representa la *teoría de marcos*, que hunde sus raíces en el pensamiento de Bateson (1972) y Goffman (1967, 1974). A pesar de que su mayor impulsor fue Fillmore (1976), debemos subrayar el impulso de Tannen (1993) al aplicar dicho constructo al estudio discursivo de los patrones y los elementos propiamente narrativos.

La *superestructura textual* es un concepto que necesariamente se asocia al de *esquema cognitivo*, remite a la forma global de un género discursivo y, consiguientemente, define las relaciones jerárquicas entre sus partes (Van Dijk, 2005). Dicho de otro

3 Para profundizar en el desarrollo psicológico de la competencia semiótica y en las teorías sobre la percepción de la imagen, en el marco de la denominada *semiótica cognitiva*, véase Sonesson y Lenninger (2015).

modo, las superestructuras establecen el orden general de un texto a partir de reglas convencionales. Tales normas son reconocidas por la mayoría de los miembros de una comunidad lingüística y sirven para caracterizar los tipos o géneros textuales. En relación con los modelos propuestos para la superestructura del texto narrativo, el diagrama de Adam (1987) constituye un punto de partida básico para nuestro estudio:

- Pn0: Anuncio de la historia (predominantemente pragmático).*
- Pn1: Situación inicial u orientación.*
- Pn2: Complicación que modifica el estado inicial y desencadena la narración.*
- Pn3: Reacción o evaluación de las acciones por parte de los afectados por Pn2.*
- Pn4: Resolución o nuevo elemento modificador aparecido en la situación creada a partir de la reacción ante Pn2.*
- Pn5: Situación final donde se establece un estado nuevo y diferente del primero.*
- PnZ: Moraleja o evaluación final.*

Según el modelo de Labov (1972), con una amplia repercusión en el ámbito de la lingüística del texto, las fases de las que consta el esquema narrativo son: *resumen, orientación, complicación, evaluación, resolución y coda*. La propuesta de Stein y Glenn (1979) ha sido una de las más recurrentes en la investigación psicopedagógica y ha tenido gran aplicabilidad en el campo de la lingüística (Riffo, 1997). Para ellos, las categorías que componen la superestructura narrativa son: *suceso inicial, respuesta interna, plan interno, acción, consecuencia directa y reacción*.

Llegados a este punto, es preciso aludir a otro concepto que, en nuestro estudio, asociamos a la evaluación de la superestructura textual, el *modelo mental*. En un primer intento por formular una teoría del contexto, Van Dijk (2001), consciente de la dificultad que supone integrar los principios que sirven para definir una noción un tanto imprecisa como la de *contexto*, comienza advirtiendo de la falta de equivalencia entre este término y el de *situación social*.

Si bien hay autores que consideran compatibles ambas etiquetas, nos acogemos a los planteamientos de Van Dijk (2001, 2008), para quien no es la totalidad de la situación social la que determina el uso del lenguaje, sino las características que el propio sujeto considera relevantes en ese marco situacional. Este fundamento enlaza con la noción misma de modelo mental, que se define, sobre todo, por su carácter subjetivo e individual. De ahí, por ejemplo, la subjetividad y el individualismo característicos de los procesos de interpretación discursiva. Mientras la situación social depende de características externas al hablante, el contexto está asociado a las representaciones mentales internas.

Para la elaboración de la teoría contextual, Van Dijk (2001) adopta un enfoque sociocognitivo y se preocupa por el modo mediante el cual los sujetos representan

mentalmente las situaciones sociales. Representaciones mentales que, inevitablemente, repercuten en los procesos de producción y comprensión del discurso. La teoría del contexto podría ser simplificada como una explicación psicológica de la teoría de la relevancia (Van Dijk, 2001: 72), ya que son las características significativas para cada individuo las que forman parte de su modelo mental y, por extensión, de su *modelo de contexto*. Este hecho justifica la existencia de diferencias intersubjetivas en relación con los modelos de contexto; sin embargo, por razones sociales, tales modelos suelen compartir bastantes rasgos.

Si asumimos que las estructuras discursivas son sensibles al contexto, intentaremos examinar hasta qué punto los modelos mentales de nuestros participantes son compartidos. Con dicha finalidad, tendremos presente la taxonomía de Shiro (2003), para quien las categorías semánticas que los individuos ponen en juego en sus relatos se resumen en:

- (1) *Emoción: expresión de afectos y sentimientos.*
- (2) *Cognición: representación de pensamientos y creencias.*
- (3) *Percepción: efectos originados a partir de los sentidos.*
- (4) *Estado físico: referencias sobre el estado del cuerpo que no incluyen estados mentales.*
- (5) *Intención: expresiones relacionadas con la voluntad de realizar una acción.*
- (6) *Relación: entre personajes o entre personajes y objetos.*
- (7) *Estilo directo, indirecto o libre: representación lingüística que puede adoptar el habla.*

Tal como defienden otros autores (véase Bustos, 1996), para nosotros, las acciones constituyen el eje sobre el que se vertebran las secuencias narrativas que se suceden en el relato. Por lo tanto, conviene establecer un nexo entre las categorías semánticas de Shiro (2003) y las acciones verbales que los hablantes asignan a los personajes en la narración oral.

3. METODOLOGÍA

3.1. PARTICIPANTES

En este estudio participaron cuarenta hablantes hispanonativos, veinte de ellos con SA y otros veinte con DT. El diagnóstico clínico de SA fue confirmado por los psicólogos que asistieron en la recogida de datos. Con el correspondiente consentimiento informado, las interacciones fueron grabadas para el posterior análisis de las muestras orales.

Con respecto al grupo patológico, catorce sujetos con SA eran naturales de Asturias (España), mientras los seis restantes procedían de Valencia (España). Gracias a la colaboración

de las asociaciones asturiana y valenciana de SA, los datos fueron obtenidos de forma presencial en ambas áreas geográficas. La edad cronológica de los pacientes con SA se sitúa entre los 6 y los 15 años ($M = 11,15$); diecinueve de ellos eran de sexo masculino y solo incluimos la grabación de una paciente de sexo femenino. En el momento de la recogida de datos, los sujetos con SA no se encontraban bajo tratamiento farmacológico alguno.

Los veinte participantes con DT eran naturales de Almería (España), a excepción de una menor de origen mexicano. El grupo control quedó formado por once hombres y nueve mujeres con edades cronológicas comprendidas entre los 12 y los 13 años ($M = 12,35$). De acuerdo con los datos proporcionados por el Departamento de Orientación Psicopedagógica del IES Argar (Almería), lugar donde fueron tomadas las grabaciones –también de forma presencial–, ninguno de estos sujetos presentaba problemas psicológicos o neurológicos.

3.2. INSTRUMENTO

De cara a la recogida de los datos orales, diseñamos un *Apoyo Gráfico para el Entrenamiento Pragmático (AGEP)*, con objeto de motivar un discurso oral semidirigido e inducido a partir de tareas basadas en la descripción de imágenes. El instrumento quedó integrado por seis fichas ilustradas con contenidos específicos y consignas independientes. Por tanto, la función de las ilustraciones fue la propia de un guion conversacional. En concreto, la segunda ficha del AGEP, representada en la Figura 1, fue la que estuvo exclusivamente destinada a la tarea de narrar oralmente.

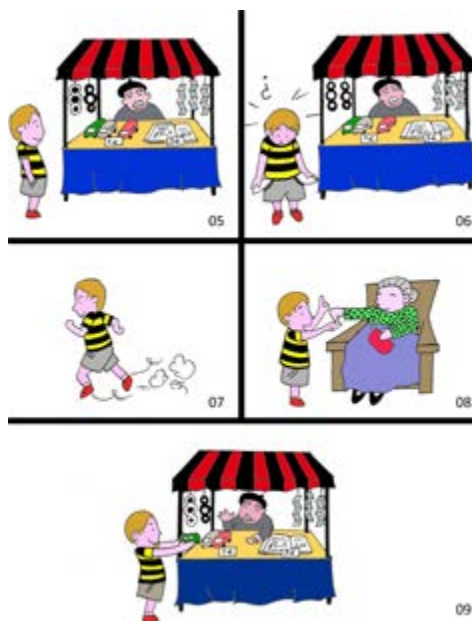


Figura 1. Ilustración destinada a la narración oral.

3.3. PROCEDIMIENTO

Con anterioridad a las grabaciones, proporcionamos de forma oral las siguientes instrucciones generales a los participantes:

Te voy a mostrar una serie de fichas con viñetas y te haré unas preguntas muy sencillas sobre lo que observas en cada una de ellas. Por ejemplo, te pediré que te pongas en el lugar de algunos personajes o que me cuentes una pequeña historia a partir de los dibujos. Intenta, siempre que puedas, referirte al número de la viñeta que estás comentando.

Acto seguido, mostramos cada una de las fichas y planteamos las cuestiones que debían responderse oralmente. La única consigna específica asociada a la segunda ficha del AGEP fue: "relata la historia que observas en las viñetas".

3.4. CORPUS

El corpus que respalda la presente investigación se divide en dos subcorpus. El primero, el corpus diferencial, está formado por veinte grabaciones en audio procedentes de adolescentes con DT y tiene una duración de 97,7 minutos. El segundo, el que pertenece a los sujetos diagnosticados con SA, consta igualmente de veinte grabaciones pero, en este caso, en formato audiovisual y con una duración de 149,3 minutos. Los datos orales fueron transcritos en ortografía ordinaria a partir de las convenciones básicas del análisis conversacional.

3.5. MEDIDAS

A partir de la adaptación del esquema formulado por Adam (1987) que lleva a cabo Marinkovich (1999), la autora plantea unas pautas de evaluación que se extienden al nivel super-, macro- y microestructural de los textos. El nivel de logro recibe una puntuación en cada sujeto que se define cualitativa y cuantitativamente por los siguientes valores: 4 = óptimo; 3 = satisfactorio; 2 = bajo; y 1 = ausente.

En nuestra investigación, aplicamos parámetros análogos a los precedentes con el fin de evaluar la competencia narrativa de nuestros participantes, centrándonos exclusivamente en el nivel superestructural. Los estadios narrativos que consideraremos para la configuración de las superestructuras narrativas fueron seis: (1) *anuncio*, (2) *inicio*, (3) *complicación*, (4) *reacción*, (5) *modificación* y (6) *final*. El texto que tomamos de referencia para el análisis respondió al siguiente prototipo:

Un niño llega a/va a/se detiene en/observa un puesto de juguetes (A). El niño quiere comprarse algo que ha visto (I), pero se da cuenta de que no tiene/no lleva dinero para

comprarlo (C). Decide salir corriendo para pedir el dinero que le falta (R). Una mujer mayor, tal vez su abuela, le da dinero (M). Finalmente, se compra un coche verde de juguete (F).

De acuerdo con este modelo, nuestra evaluación se basa en la expresión de las acciones en las narraciones orales. Además, al analizar la competencia semiótico-discursiva, aplicamos las categorías semánticas referidas a la acción que sugiere Shiro (2003), a fin de comparar las variaciones lingüísticas que pueden producirse en los esquemas narrativos de los participantes. Así, asociamos una unidad semántica a cada una de las fases narrativas que distinguimos:

(A) Un niño está en/llega a/mira/observa... un puesto donde venden juguetes [Estado físico inicial / Percepción].

(I) El niño quiere/desea comprarse un juguete [Intención principal].

(C) El niño ve/se da cuenta de que no lleva/no tiene dinero [Percepción + Estado físico].

(R) El niño va/sale corriendo a pedir dinero a alguien [Estado físico + Intención secundaria].

(M) El niño recibe dinero de una mujer que se lo da [Relación].

(F) El niño se compra el juguete [Estado físico final].

Por tanto, prestamos especial atención a la representación de los estados físicos, las percepciones, las intenciones y las relaciones, por ser categorías que encuentran un correlato claro en las fases de nuestro prototipo narrativo. No obstante, también nos interesa atender a las demás categorías; sobre todo, a las que expresan emoción o cognición, así como a las posibles respuestas en estilo directo.

Primeramente, comparamos las medias obtenidas en los niveles de logro de cada grupo, en cada una de las fases narrativas (anuncio, inicio, complicación, reacción, modificación y final) y, en segundo lugar, la frecuencia con la que ambos grupos se refieren a las categorías semánticas (emoción, cognición, percepción, estado físico, intención y relación) que determinan los modelos mentales de los sujetos con y sin SA.

4. RESULTADOS

4.1. HABLANTES CON DESARROLLO TÍPICO

En el Anexo 1 subrayamos las acciones que son expresadas por los sujetos en cada momento de la narración y especificamos entre paréntesis el número de turno conversacional al que corresponden. Además de la puntuación que asignamos a cada una

de las fases que componen los esquemas narrativos producidos por nuestros participantes sin problemas del desarrollo, relacionamos una categoría semántica con cada etapa.

Según observamos tras la evaluación de los patrones narrativos, las fases que ocupan la introducción de la secuencia –es decir, el anuncio ($M = 2,55$) y el inicio ($M = 2,9$)– obtienen bajos niveles de logro. Esto se debe a que ambas partes no suelen explicitarse por separado en el relato oral y llegan a converger en un solo estadio narrativo. La acción volitiva *querer comprar* (I) adopta mayor fuerza narrativa que la de *llegar* a un lugar (A). Como consecuencia, el primer acto implica al segundo y, por ello, es frecuente su elisión en el discurso.

En el anuncio predominan igualmente las referencias que se asocian a la percepción (6 registros; p. ej. *estar viendo*) y a los estados físicos (6; *estar, ir, haber*). En menor medida, se alude a la intención (1) y a la emoción (1) a través del verbo *gustar*. En la situación inicial, en cambio, destacan las expresiones referidas a la intención (9; *querer o ir a comprar*). Menos habituales son las categorías relacionadas con aspectos propiamente cognitivos (2; *estar pensando* o, simplemente, *pensar*) y emocionales (2; *gustar*).

La complicación ($M = 3,85$) obtiene un alto nivel de logro en las narraciones y, en la mayoría de los casos, se expresa la acción *no tener/no llevar dinero*; esto es, el acto que impide al niño comprar el juguete que ha visto y desea tener. Solo encontramos dos acciones sustitutas de esta primera que alcanzan un resultado satisfactorio, como son *olvidar el dinero* (DT-04) y *perder el dinero* (DT-05), que no obtienen un grado de realización óptima por llevar aparejadas presuposiciones pragmáticas incongruentes con las viñetas gráficas. En la fase de complicación, por tanto, prevalecen las expresiones que se refieren al estado físico (20; *no tener dinero* –con variantes formales como *no llevar dinero, olvidar el dinero o perder el dinero*–). En ocasiones, tales estados se acompañan de percepciones como *darse cuenta* (6) o *ver* (2). Menos usuales son las acciones que se vinculan a la intención (1; *querer*), a la cognición (1; *pensar*) y a las emociones (1; *extrañarse*).

La reacción ($M = 3,5$) se hace explícita en todas las narraciones orales y alcanza un alto nivel de consecución; *salir/ir corriendo* son las acciones que los participantes con DT asocian más comúnmente a la fase narrativa que sucede a la complicación. La excepción más general consiste en expresar la acción que se refiere a este momento narrativo por medio del verbo *ir* (DT-01, DT-10 y DT-13) acompañado de un circunstancial de lugar (*a su casa*), poco coherente con la información pragmática que proporcionan las ilustraciones. Otra alternativa es la que constituyen las acciones *volver corriendo* (DT-05) e *ir a coger dinero* (DT-11 y DT-19). Con un bajo nivel de logro calificamos el uso de la perífrasis *ir a pedir (dinero)*, también inapropiada en esta fase narrativa por anticiparse al modificador (M) de la historia.

Al referirse a la reacción del protagonista en la narración, destacan, sin duda, las expresiones sobre el estado físico del personaje principal que se realizan mediante las

acciones *ir corriendo* (10), *salir corriendo* (2), *volver corriendo* (1) o, simplemente, *ir* (3). Otras veces, la intencionalidad se hace patente a través de los predicados *ir a pedir dinero* (3), *ir a coger dinero* (2) o *pedir dinero* (1).

Precisamente, la modificación ($M = 2,25$) es la fase narrativa que alcanza el nivel de logro inferior. Únicamente DT-03 enuncia doblemente este momento de la secuencia mediante las acciones *pedir* y *conseguir*. No obstante, es en la segunda acción donde reside la fuerza narrativa y es la que verdaderamente condiciona el desarrollo del relato, así como su resolución al final (F). Por dicha razón, la acción *dar (dinero)*, atribuida a un personaje secundario –una mujer de avanzada edad–, es adecuada para expresar la modificación –como observamos en las transcripciones de DT-11 y DT-15–. Ahora bien, la acción predominante en nuestros relatos es la que lleva a cabo el niño –*pedir*– y no las que suponen una verdadera modificación, como serían *dar*, *conseguir* o *recibir* por parte de otro personaje.

Al asignar categorías semánticas a la fase de modificación, la relación –entre el niño y la mujer mayor (madre o abuela), donde media un objeto concreto (el dinero), subordinado a dicha relación y a la acción que se deriva de ella– es la que ha de predominar. Esto se debe a que la interacción entre los dos personajes es la que condiciona, en última instancia, la modificación de la trama.

Expresiones del tipo *recibir (dinero)* están ausentes y únicamente se realizan mediante el verbo *dar* (2). Sin embargo, prevalece la intencionalidad que, atendiendo al orden causal del relato, debería ser la categoría destacada en la reacción (R) del protagonista: *ir a pedir* (3) y *pedir* (15) son intenciones secundarias que están condicionados por *querer comprar* (intención principal). Esto es, parece obvio que el personaje principal de las viñetas *pide* con objeto de comprarse algo. Finalmente, reciben poca atención los estados físicos en este estadio narrativo: *ir* (1), *ser* (1) y *conseguir* (1) son los únicos ejemplos que encontramos.

Con respecto al final ($M = 3,9$), a excepción de DT-20, que utiliza una perífrasis imprecisa para referirse a la acción (*ir a comprar*) –que, además, podría coincidir con la fase narrativa de inicio (I)–, las respuestas son unánimes al considerar que la acción principal recae sobre el verbo *comprar* (*conseguir*, para DT-03; *conseguir comprar*, para DT-12).

Como cabría esperar, es un estado físico el que refleja la última fase de las narraciones orales. Por ello, la expresión verbal más repetida es *comprar(se)* (19), complementada por algún otro estado (1; *pagar*) o por una emoción (1; *estar contento*). Solo en una ocasión (DT-12) se actualiza, en descoordinación con el orden causal y anacrónicamente con respecto a la sucesión temporal de la acción, la expresión *dar*, que convendría a la fase narrativa de la modificación (M).

4.2. HABLANTES CON SÍNDROME DE ASPERGER

Tras la evaluación de las fases narrativas en el discurso oral de los sujetos diagnosticados con SA, siempre de acuerdo con las acciones que les son atribuidas a los personajes, tal como refleja el Anexo 2, nos percatamos de que el anuncio es la etapa que recibe el nivel inferior de logro ($M = 2,55$), seguida de la modificación ($M = 2,85$) y, muy de cerca, por el inicio ($M = 2,95$).

En efecto, el anuncio y el inicio son excluyentes en diez de las veinte narraciones orales que analizamos; es decir, cuando está presente una de las dos fases, la otra queda implícita en el discurso. En seis de los diez casos, el inicio predomina sobre el anuncio y solo en cuatro ocasiones esta última fase es la dominante. Además, anuncio e inicio son fases ausentes en el discurso narrativo de uno de los sujetos (SA-08). Sin duda, la atribución mental de mayor incidencia en la fase del anuncio es la que se refiere a los estados físicos (10), representada por verbos como *ir*, *llegar*, *haber* y *pasar*. Las percepciones (2), casi insignificantes en esta etapa, se representan a través del verbo *ver* y las emociones solo se reproducen en un ejemplo (SA-17) que se expresa por medio del predicado nominal *estar contento*.

En cambio, en la fase narrativa de inicio, las acciones que prevalecen son las que se asocian a la intención (15) del niño protagonista y suelen manifestarse mediante las acciones *querer comprar* e *ira comprar*. Las percepciones (3), igual que en la etapa previa, vienen representadas por el verbo *ver*. Cabe señalar la incorporación del estilo directo, así como el matiz relacional, en esta fase de la narración oral de SA-03; hecho que, en todo caso, constituye una excepción.

La complicación ($M = 3,85$) es el estadio narrativo que obtiene la mejor puntuación en las narraciones orales de los hablantes con SA. Como en la fase de anuncio, vuelve a ser aquí el estado físico la atribución que cobra mayor protagonismo; concretamente, suele expresarse con la predicación *no tener dinero*. Las percepciones (5) son algo más numerosas que en las fases anteriores; *ver*, *darse cuenta* y *mirar* son las acciones a través de las cuales se manifiesta esta categoría en la etapa que comentamos. Un ejemplo excepcional vuelve a proporcionarlo SA-03 al introducir el verbo de intención por antonomasia (*intentar*) y otro de cognición (*no saber*) en esta fase.

A la reacción ($M = 3,2$), con un nivel de logro satisfactorio, le corresponde con mayor frecuencia la categoría sobre los estados físicos (18), que, en esta fase, son explicitados mediante acciones como *correr*, *ir corriendo* o *marcharse*. También encontramos algunas perífrasis (*ir a + conseguir*, *pedir dinero*) que se relacionan con la intención (7) y otras acciones que ponen el acento en las relaciones (2).

La modificación, como señalamos más arriba, es la fase narrativa que obtiene un nivel de logro inferior. En este caso, están equiparadas cuantitativamente las atribuciones mentales que se asocian a la intención (9), sobre todo de *pedir dinero*, y a la relación (9) que expresa el verbo *dar* implicando una acción receptora. Los estados físicos (2) están

prácticamente ausentes en este estadio narrativo, aunque encontramos dos acciones, *volver* y *coger*, que se asocian a esta categoría. Además, se realiza una expresión cognitiva por medio de la acción (*no*) *importar*. Hay que indicar que, en dos casos (SA-09 y SA-11) se omite esta fase narrativa.

El final de la narración alcanza una puntuación muy satisfactoria ($M = 3,65$) y las atribuciones relacionadas con estados físicos son, una vez más, las más abundantes (18). Por lo general, dichos estados se resuelven por medio de la acción *comprar*. Debemos añadir que las relaciones (2) y las intenciones (2), de algún modo, también están representadas en el último momento del relato oral. La primera categoría incide en la relación de *dar* y su implícito *recibir*, mientras que la intención se hace patente con el verbo *querer*. Nuevamente, esta fase se suprime en el relato oral de SA-11.

5. DISCUSIÓN

Teniendo en cuenta las categorías semánticas de Shiro (2003), nuestros participantes con DT se refieren más habitualmente a estados físicos (65) que a estados mentales en sus narraciones orales. Por orden de frecuencia, son las expresiones referidas a la intención las que predominan en segundo lugar (36). A continuación, se sitúan las percepciones (14), que se obtienen a partir de los sentidos físicos. Los últimos rangos los ocupan las emociones (5), las expresiones cognitivas (3) y las que describen las relaciones entre personajes (3). Por su parte, las categorías que emplean los sujetos con SA en sus relatos se ordenan del siguiente modo: estado físico (68), intención (33), relación (14), percepción (9), cognición (2), emoción (1) y contamos con una atribución en estilo directo.

En términos generales, la organización de las superestructuras textuales que producen los sujetos con y sin SA concuerdan con el prototipo que establecíamos al inicio de nuestra investigación. Como refleja el Gráfico 1, los valores medios obtenidos en la evaluación de cada una de las fases narrativas que distinguimos en las narraciones orales de ambos grupos se hallan muy próximos entre sí.

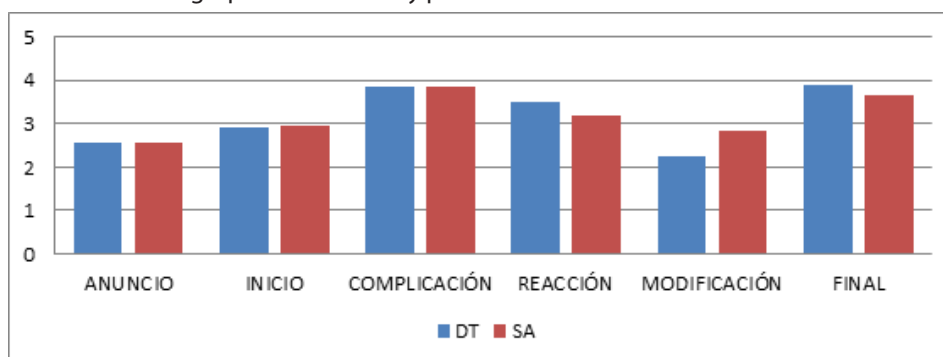


Gráfico 1. Evaluación de las fases narrativas en hablantes con DT y SA.

De hecho, los promedios cuentan con valores prácticamente idénticos en las tres primeras fases narrativas: el anuncio (DT = 2,55 y SA = 2,55), el inicio (DT = 2,9 y SA = 2,95) y la complicación (DT = 3,85 y SA = 3,85). Asimismo, las puntuaciones medias son muy parecidas en las tres últimas fases: la reacción (DT = 3,5 y SA = 3,2), la modificación (DT = 2,25 y SA = 2,85) y el final (DT = 3,9 y SA = 3,65). Estas puntuaciones se traducen, cualitativamente, en un nivel de logro satisfactorio para la competencia narrativa oral de los dos grupos.

Como comprobamos en el Gráfico 2, no existen desniveles reseñables en el uso de las acciones que representan las distintas categorías semánticas (emoción, cognición, percepción, estado físico, intención, relación) que les son atribuidos a los personajes de la narración oral que examinamos.

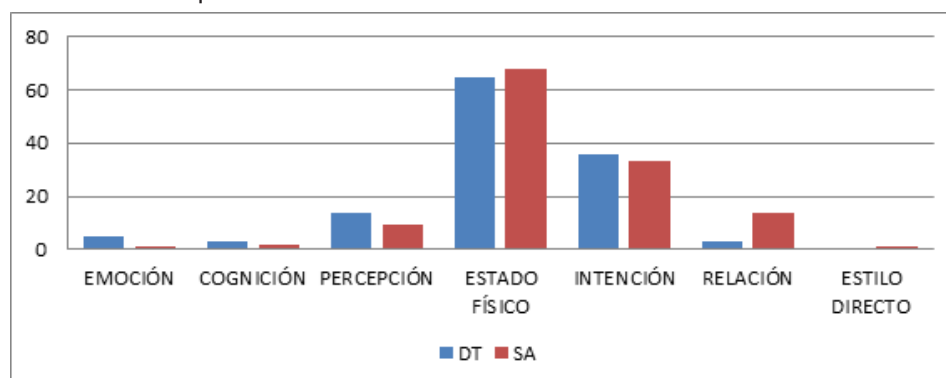


Gráfico 2. Categorías semánticas y homogeneidad de los modelos mentales en las narraciones orales de hablantes con DT y SA.

De acuerdo con nuestros propósitos iniciales, los datos anteriores indican que los niños con SA no presentan limitaciones a la hora de utilizar verbos de emoción, percepción e intención, tal como ya han sostenido otros autores (Capps, Kehres y Sigman, 1998). Tampoco podemos afirmar que manifiesten mayores dificultades que los sujetos con DT al realizar las inferencias pragmáticas a partir de la atribución de los estados mentales que hemos analizado. En relación con los verbos mentalistas o de cognición, carecemos de indicadores suficientes que planteen la existencia de un desorden de este tipo, que sería un claro precursor de un déficit de la teoría de la mente.

Tanto el análisis de las superestructuras narrativas como el proceso de selección léxica que resulta de atribuir acciones a los personajes del relato revelan modelos mentales homogéneos en ambos grupos. Dicho de otro modo, el referente que usamos como prueba –esto es, la segunda ficha del AGEF– pone al descubierto representaciones subjetivas a las que les corresponden estructuras discursivas (superestructuras narrativas) y expresiones lingüísticas (acciones verbales) coincidentes en ambos grupos.

En síntesis, no podemos mantener que la competencia textual que alcanzan los hablantes con SA en sus narraciones orales sea deficitaria en comparación con la que muestra el grupo control. Frente a la tendencia de “atrapar” síntomas comunicativos existentes en poblaciones patológicas de la que participan numerosos estudios de orientación clínica, no podemos restarles importancia a aquellos otros que –como el presente– se preocupan por descartarlos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAM, J. M. (1987). “Types de séquences textuelles élémentaires”. *Pratiques* 56, 54-79.
- Baquero, S. (2003). “¿Cómo narran los escolares limitados auditivos colombianos?”. *Forma y Función* 16, 30-97.
- BARON-COHEN, S. (1997). *Mindblindness: an essay on autism and theory of mind*. Cambridge, MA: MIT Press.
- BARON-COHEN, S.; Leslie, A. M. y Frith, U. (1985). “Does the autistic child have a ‘theory of mind’?”. *Cognition* 21(1), 37-46.
- BARTHES, R. (1966). “Introducción al análisis estructural de los relatos”. *Communications* 8, 1-27.
- BATESON, G. (1972). “A theory of play and fantasy”. En *Steps to an ecology of mind*, G. Bateson (ed.), 177-193. San Francisco, CA, Chandler.
- BERMAN, R. y Slobin, D. I. (1994). *Relating events in a narrative*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
- BUSTOS, J. M. (1996). *La construcción del texto en español*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- CAPPS, L.; Kehres, J. y Sigman, M. (1998). “Conversational abilities among children with autism and children with developmental delays”. *Autism* 2(4), 325-344.
- FILLMORE, C. J. (1976). “The need for a frame semantics within linguistics”. En *Statistical methods in linguistics* 12, H. Karlgren (ed.), 5-29. Königstein: Scriptor.
- FRITH, U., Happé, F. y Siddons, F. (1994). “Autism and theory of mind in everyday life”. *Social Development* 3(2), 108-124.
- GALLARDO PAÚLS, B. (2006). “Más allá de las palabras y su estructura: las categorías del componente pragmático”. En *Lingüística clínica y logopedia*, E. Garayzábal (ed.), 81-196. Madrid: Antonio Machado Libros.
- GOFFMAN, E. (1967). *Interaction ritual*. Chicago, IL: Aldine Pub.
- ____ (1974). *Frame analysis*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- GOLINKOFF, R. (1993). “When is communication a ‘meeting of minds’?”. *Journal of Child Language* 20, 199-207.

- GOPNIK, A. & Slaughter, V. (1991). "Young children's understanding of changes in their mental states". *Child Development* 62(1), 98-110.
- GRICE, H. P. (1975). "Logic and conversation". En *Syntax and semantics. Vol. 3: Speech acts*, P. Cole y J. L. Morgan (eds.), 41-58. Nueva York: Academic Press.
- HAPPÉ, F. G. E. (1994). "An advanced test of theory of mind: understanding of story characters' thoughts and feelings by able autistic, mentally handicapped, and normal children and adults". *Journal of Autism and Developmental Disorders* 24(2), 129-154.
- ____ (1995). "The role of age and verbal ability in the theory of mind task performance of subjects with autism". *Child Development* 66(3), 843-855.
- KOUTSOUBOU, M. (2010). "The use of narrative analysis as a research and evaluation method of atypical language: the case of deaf writing". *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism* 13(2), 225-241.
- LABOV, W. (1972). *Language in the inner city*. Filadelfia, PN: University of Pennsylvania Press.
- LABOV, W. & Waletzky, J. (1967). "Narrative analysis: oral versions of personal experience". En *Essays on the verbal and visual arts*, J. Helm (ed.), 12-44. Seattle, WA: University of Washington Press.
- LESLIE, A. & Frith, U. (1988). "Autistic children's understanding of seeing, knowing and believing". *British Journal of Developmental Psychology* 6, 315-324.
- MARINI, A.; Martelli, S.; Gagliardi, C.; Favor, F. & Borgatti, R. (2010). "Narrative language in Williams syndrome and its neuropsychological correlates". *Journal of Neurolinguistics* 23(2), 97-111.
- MARINKOVICH, J. (1999). "Una propuesta de evaluación de la competencia textual narrativa". *Revista Signos. Estudios de Lingüística* 32(45-46), 121-128.
- NORRICK, N. R. (2000). *Conversational narrative. Storytelling in everyday talk*. Filadelfia, PN: John Benjamins.
- RIFFO, B. (1997). "Superestructura y planificación textual". *Revista de Lingüística Teórica y Aplicada* 35, 69-78.
- RIVIÈRE, Á. (2001). *Autismo. Orientaciones para la intervención educativa*. Madrid: Editorial Trotta.
- RODRÍGUEZ-MUÑOZ, F. J. (2013). *Evaluación pragmática de niños con síndrome de Asperger*. Múnich: Lincom Verlag.
- SALVADOR, F. (2004). "Habilidades narrativas de alumnos con dificultades en el aprendizaje: construcción de textos". *Enseñanza* 22, 317-340.
- SHIRO, M. (2003). "Genre and evaluation in narrative development". *Journal of Child Language* 30(1), 165-195.

- SONESSON, G. & Lenninger, S. (2015). "The psychological development of semiotic competence: from the window to the movie by way of the mirror". *Cognitive Psychology*, en prensa. Recuperado de http://konderak.eu/materialy/Sonesson_Lenninger.pdf.
- SPERBER, D. & WILSON, D. (1986). *Relevance. Communication and cognition*. Oxford: Blackwell.
- STEIN, N. L. & Glenn, C. G. (1979). "An analysis of story comprehension in elementary school children". En *New directions in discourse processing. Vol. 2: Advances in discourse processes*, R. O. Freedle (ed.), 53-120. Norwood, NJ: Ablex.
- TANNEN, D. (1993). *Framing in discourse*. Oxford: Oxford University Press.
- VAN DIJK, T. A. (1972). "Grammaires textuelles et structures narratives". En *Semiotique narrative et textuelle*, C. Chabrol (ed.), 177-207. París: Larousse.
- ____ (2001). "Algunos principios de una teoría del contexto". *ALED, Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso* 1(1), 69-81. Recuperado de <http://www.discursos.org/Art/Algunos%20principios%20de%20una%20teor%EDa%20del%20contexto.pdf>.
- ____ (2005). *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI.
- ____ (2008). *Discourse and context. A sociocognitive approach*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- ZIATAS, K., DURKIN, K. y PRATT C. (2003). "Differences in assertive speech acts produced by children with autism, Asperger syndrome, specific language impairment and normal development". *Development and Psychopathology* 15(1), 73-94.

Recibido el 13 de mayo de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

Anexos

Anexo 1. Evaluación de las superestructuras textuales y las categorías semánticas asociadas a cada fase narrativa en el discurso oral de los hablantes con desarrollo típico

Info	Anuncio (A)	p	Inicio (I)	p	Complicación (C)	p
DT-01		1	(19) [pues] (20) <u>está pensando en comprarse</u> algo, un juguete o lo que sea // Cognición	4	(20) (TOMA AIRE) en el siguiente, <u>se da cuenta</u> de que <u>no tiene dinero</u> § Percepción + Estado físico	4
DT-02	(15) pues el niño <u>va caminando</u> y- y <u>ve que le gustaa</u> / la [tienda=] Estado físico + Emoción	3		1	(15)=y se ve- yy <u>no tiene dinero</u> Estado físico	4
DT-03	(15) pues en la viñeta cinco, el niño <u>está</u> en un puesto Estado físico	4	(15) y <u>ve que le gusta</u> algún juguete / Emoción	4	(15) en la seis, <u>se da cuenta</u> de que <u>no lleva dinero</u> / Percepción + Estado físico	4
DT-04		1	(11) pos que un niño <u>va a [comprar=]</u> Intención	3	(11)=entonces, se le <u>ha olvida(d)o el dinero</u> Estado físico	3
DT-05	(14) pues que en la viñeta cinco, un niño <u>está viendo una tienda</u> Percepción	4	(14) y <u>quiere comprar</u> algo / Intención	4	(14) así <u>se da cuenta</u> que ((ha perdi(d)o)) el dinero Percepción + Estado físico	3
DT-06		1	(25) pos en la cinco, que un niño <u>va a comprar</u> , °(un niño <u>[va a comprar]°=</u>) Intención	3	(25)=en la seis, que <u>se da cuenta</u> de que <u>no tiene dinero</u> [o algo=] Percepción + Estado físico	4
DT-07	(29) en la cinco, el niño <u>está viendo</u> los [juguetes=] Percepción	4	(29)=y <u>quiere comprarse</u> algo / Intención	4	(29) en la sexta, en la seis, <u>ve que no tiene dinero</u> § Percepción + Estado físico	4
DT-08	(30) porque ahí está un niño que <u>está viendo</u> lo que vende el hombre § Percepción	4	(32) luego cuando <u>va a ir a comprar</u> algo Intención	3	(32) <u>se da cuenta</u> de que <u>no lleva dinero</u> o el monedero § Percepción + Estado físico	4

Info	Anuncio (A)	p	Inicio (I)	p	Complicación (C)	p
DT-09	(20) en la cinco § (22) quee <u>está viendo</u> l- la tienda- la tienda § Percepción	4	(24) en la seis, que <u>va a comprar</u> Intención	3	(24) pero <u>no tiene dinero</u> § Estado físico	4
DT-10		1	(18) quee, en la viñeta cinco / <u>quiere comprarse</u> algo Intención	4	(18) en la seis <u>no tiene dinero</u> / Estado físico	4
DT-11		1	(16) en la cinco, que- que el niño <u>quiere ir a comprar</u> / juguetes y // cómics y to(do) eso § Intención	4	(18) ese también <u>quiere ir a comprar</u> , pero <u>no- no tiene di- no tiene dinero</u> (PARECE QUE ESTÁ HABLANDO DE DOS PERSONAJES DIFERENTES) § Intención + Estado físico	3
DT-12	(10) pues en la viñeta cinco, pos que el niño <u>está viendo</u> la tienda y <u>está viendo</u> los juguetes, / ((pos)) y <u>viendo</u> cuánto cuestan y to(do) eso Percepción	4	(10) en la- en la sexta viñeta <u>va a sacarse el dinero</u> para <u>comprar</u> algún juguete Intención	4	(10) pero <u>se pone a pensar</u> porque <u>no-</u> , <u>se saca los bolsillos</u> y <u>no tiene dinero</u> / Cognición + Estado físico	4
DT-13		1	(15) en la- en la cinco, pues que <u>ha ido a comprar</u> el niño algo, [¿no?] Intención	3	(17) y que <u>no tenía dinero</u> § Estado físico	4
DT-14	(15) aquí poos <u>está</u> el niño aquí (VIÑETA 5) que seguramente <u>le gustaría entrar</u> a la tienda, porque <u>está viendo</u> coches Estado físico + Intención + Percepción	4		1	(15) aquí (VIÑETA 6) <u>ve</u> que <u>no tiene dinero</u> , <u>se extraña</u> Percepción + Estado físico + Emoción	4
DT-15		1	(18) (MIRA LAS VIÑETAS DETENIDAMENTE) pues que le <u>ha gusta(d)o</u> er coche (VIÑETA 5) / Emoción	2	(18) y aquí (VIÑETA 6) que <u>no tiene dinero</u> / Estado físico	4
DT-16		1	(14) en el cinco, el niño <u>está pensando</u> en <u>comprar</u> algo / Cognición	4	(14) en la seis, <u>no tiene dinero</u> / Estado físico	4

Info	Anuncio (A)	p	Inicio (I)	p	Complicación (C)	p
DT-17	(20) pues en la cinco e- <u>está</u> uun señor <u>vendiendo</u> / Estado físico	3		1	(20) yy en la seis, el niño <u>se da cuenta</u> que <u>no tiene dinero</u> / Percepción + Estado físico	4
DT-18	(22) pues un niño que <u>va</u> a una juguetería, ¿no?, a un puesto de juguetes / Estado físico	4		1	(22) y <u>no tiene dinero</u> / Estado físico	4
DT-19	(22) mm / en la cuatro-, en la cinco que- que <u>hay</u> un puesto- un puesto dee- de cosas y el niño <u>está</u> ahí § Estado físico	4		1	(24) en la seis, el niño <u>no tiene dinero</u> pa(ra) <u>comprar</u> las cosas / Estado físico	4
DT-20		1	(16) eeh en la uno que- , bueno, en la cinco, quee el niño <u>quiere comprar</u> un juguete / Intención	4	(16) en la seis, que <u>no tiene dinero</u> / Estado físico	4

Info.	Reacción (R)	p	Modificación (M)	p	Final (F)	P
DT-01	(22) en el siete ya <u>va</u> a su casa Estado físico	3	(22) le <u>pide</u> dinero a su abuela Intención	2	(22) en el ocho y en el nueve <u>va y se compra</u> un- un coche § Estado físico	4
DT-02	(15) entonces <u>va corriendo</u> y- a su casa Estado físico	4	(15) y le <u>pide</u> dinero a su abuela Intención	2	(15) después va a la tienda otra vez y <u>se compra</u> lo que quiere § Estado físico	4
DT-03	(15) y entonces pues en la siete, <u>sale corriendo</u> a la casa / Estado físico	4	(15) y en la ocho, pues le <u>pide</u> el dinero, / y ya en la nueve, <u>consigue</u> el dinero Intención + Estado físico	3	(15) y <u>consigue</u> el coche que quiere § Estado físico	4
DT-04	(11) <u>va corriendo</u> a su casa Estado físico	4	se lo <u>pide</u> a su abuela Intención	2	(11) y al final <u>se compra</u> / el juguete que quiere § Estado físico	4
DT-05	(14) en la siete <u>vuelve corriendo</u> Estado físico	3	(14) y en la ocho le <u>pide</u> dinero a su abuela Intención	2	(14) en la nueve <u>se compra</u> el juguete que quería y <u>está contento</u> § Estado físico + Emoción	4

Info.	Reacción (R)	p	Modificación (M)	p	Final (F)	P
DT-06	(25)=en el siete, que <u>va corriendo</u> , va pa(ra) su casa o algo / Estado físico	4	(25) en la ocho, que le <u>va a pedir</u> dinero a su abuela / Intención	2	(25) y en el nueve, que <u>se está comprando</u> ya un coche § Estado físico	4
DT-07	(32) en la siete <u>va corriendo</u> , no se sabe a [dónde=] Estado físico	4	(32)=en la ocho <u>ha ido</u> a la casa de su abuela a <u>pedirle</u> dinero, o a su madre que <u>es</u> [muy vieja=] Intención + Estado físico	2	(32) (SE RÍE)=y en la nueve, l' <u>ha pagado</u> a un hombre para <u>comprarse</u> un cochecito verde (SONRIENDO) § Estado físico	4
DT-08	(34) luego <u>va corriendo</u> a su casa a por el dinero / Estado físico	4	(34) y <u>va</u> y le <u>pide</u> a la abuela dinero Estado físico + Intención	2	(34) y luego va y <u>se compra</u> su coche con el euro § Estado físico	4
DT-09	(26) en la siete, que <u>se va corriendo</u> / Estado físico	4	(26) en la ocho, que le <u>pide</u> dinero a su abuela / Intención	2	y en la nueve, que le <u>compra</u> un coche § Estado físico	4
DT-10	(20) ((en)) la siete <u>va corr- va</u> a su casa / Estado físico	3	(20) en la ocho le <u>pide</u> dinero a su madre, (TONO DUBITATIVO, MIRANDO A E) / Intención	2	(20) en la nueve <u>se compra</u> el juguete § Estado físico	4
DT-11	(20) [°(en la seis)°] // <u>va a coger dinero</u> § Intención	3	(22) y <u>se lo da</u> su madre o su agüela § Relación	4	(24) y aquí <u>compra</u> el juguete (VIÑETA 9) § Estado físico	4
DT-12	(10) en la séptima <u>va corriendo</u> a su casa pa(ra) <u>pedir dinero</u> / Estado físico + Intención	4	(10) en la octava le <u>pide</u> a su abuela un poco de dinero para <u>poder comprarse</u> los juguetes / Intención	2	(10) y en la novena pos va y con el dinero que le <u>había dado</u> su abuela <u>consigue comprarse</u> los juguetes § Relación + Estado físico	4
DT-13	(19) pues entonces <u>ha ido</u> a su casa, ¿no? Estado físico	3	(19) por lo que se ve, le <u>ha pedido</u> a su abuela o a su [madre]=dinero (RIÉNDOSE) / Intención	2	(19) yy- <u>ha i(d)o</u> y <u>se lo ha compra(d)o</u> § Estado físico	4
DT-14	(15) aquí (VIÑETA 7) <u>sale corriendo</u> Estado físico	4	(15) y le <u>pide</u> dinero aquí a su abuela (VIÑETA 8) Intención	2	(15) y aquí pos <u>va y se compra</u> el coche (VIÑETA 9) § Estado físico	4
DT-15	(18) aquí (VIÑETA 7), que <u>ha ido- va</u> a ir <u>pedirle</u> a la abuela dinero (AHM MIRA A E) § Intención	2	(20) aquí (VIÑETA 8) que la abuela le <u>ha da(d)o</u> Relación	4	(20) y <u>se lo ha comprado</u> °(al final)° (VIÑETA 9) § Estado físico	4
DT-16	(14) en la siete <u>va a pedírselo</u> a alguien / Intención	2	(14) en la ocho se lo <u>pide</u> a la abuela / Intención	2	(14) y en el nueve <u>se compra</u> el coche § Estado físico	4

Info.	Reacción (R)	p	Modificación (M)	p	Final (F)	P
DT-17	(20) y en la siete <u>se va corriendo</u> / Estado físico	4	(20) en la ocho, <u>va a pedirle</u> dinero a su abuela / Intención	2	(20) y en la nueve <u>se compra</u> un coche \$ Estado físico	4
DT-18	(22) entonces <u>va corriendo</u> / Estado físico	4	(22) y le <u>pide</u> dinero a su abuela / Intención	2	(22) y <u>se compra</u> un coche \$ (24) de juguete / Estado físico	4
DT-19	(24) en la siete, el niño <u>va a coger dinero</u> / Intención	3	(24) en la ocho, le <u>pide</u> dinero a la abuela Intención	2	(24) y en la nueve, <u>se compra</u> un coche \$ Estado físico	4
DT-20	(16) en la siete, que <u>va corriendo</u> a su casa / Estado físico	4	(16) en la ocho que le <u>pide</u> - le <u>pide</u> dinero a su abuela / Intención	2	(16) y en la nueve <u>se va a comprar</u> un juguete \$ Estado físico	2

Anexo 2. Evaluación de las superestructuras textuales y las categorías semánticas asociadas a cada fase narrativa en el discurso oral de los hablantes con síndrome de Asperger

Info.	Anuncio (A)	p	Inicio (I)	p	Complicación (C)	p
SA-01	(37) pues que- pues que un niño <u>fue</u> a la tienda de juguetes Estado físico	4		1	(37) pero <u>no tenía dinero</u> \$ Estado físico	4
SA-02		1	(38) este niño, pues en la viñeta cinco observamos que este niño <u>quiere comprarse</u> un coche que cuesta un [euro=] Intención	4	(38)=después <u>se mira</u> los bolsillos, no tiene sufici-, <u>no tiene dinero</u> / Percepción + Estado físico	4
SA-03	(22) que- // que pri- prime-, pero que pri- mero o [ve e=] (22)=una- primero <u>ve</u> en una- la tienda de regalos este autobús [verde=] Percepción	4	(22) y después <u>és va y dice: vale cinco pavos, / dámelos</u> (CAMBIA EL TONO DE VOZ, MIENTRAS EXTIENDE LA PALMA DE LA MANO DERECHA) / Relación + (Estilo directo)	2	(22) y después sa- <u>intenta</u> sacar cinco pavos de s- de su u eh // de su bolsillo, de sus bolsillos, y no- y <u>no sabe-</u> y y <u>no había</u> Intención + Cognición + Estado físico	2

Info.	Anuncio (A)	p	Inicio (I)	p	Complicación (C)	p
SA-04	(24) veamos, eeh el niño eh <u>va</u> a una tienda en la que venden camiones por un euro, / uno cada un euro, claro está / Estado físico	4		1	(24) pero el niño <u>no tiene</u> blanca / Estado físico	4
SA-05		1	(36) parece quee- que un niño § (38) <u>vaaa</u> a ir a <u>comprar</u> algo en una- / en una tienda § Intención	4	(40) pero parece que <u>no tiene nada de dinero</u> / Estado físico	4
SA-06	(67) un chico quee- que <u>va</u> a una tienda, vamos, a un kiosco Estado físico	4	(67) y <u>ve</u> un camión, bueno, este camión verde era el que <u>quería</u> al final, / <u>ve</u> un camión verde y lo <u>quiere</u> [comprar=] Percepción (2) + Intención (2)	3	(67)=pero <u>no tiene dinero</u> / Estado físico	4
SA-07	(48) pu es quee / un- un niño § (50) <u>ha llega do a un puesto</u> , una tienda § Estado físico	4	(52) y <u>ha visto</u> que- que- y <u>quiere comprar</u> algo Percepción + Intención	4	(52) pero <u>ha visto</u> que <u>no tiene dinero</u> y <u>no pu u ede</u> // Percepción + Estado físico	4
SA-08		1		1	(20) [pues] que un chaval <u>no tiene dinero</u> para /// Estado físico	3
SA-09		1	(20) bue-, que el niño <u>va a comprar</u> ahí algo § Intención	3	(22) [pero] ve que <u>no tiene dinero</u> Estado físico	4
SA-10	(32) bueno, <u>hay</u> un [niño=] (32)=y un hombre en un puesto, tsh / Estado físico	4	(32) el niño ((uo-)) <u>quiere comprar</u> algo Intención	4	(32) pero / <u>tiene los bolzillos vacíos</u> , <u>no tiene dinero</u> / Estado físico	4
SA-11	(15) pues quee <u>lle gaa</u> a una tienda Estado físico	4		1	(15) yy- y <u>no tiene dinero</u> Estado físico	4
SA-12	(24) ((bue-)), para empezar, él se- <u>va</u> por aquí (SEÑALA LA VIÑETA 05), él <u>está caminando</u> Estado físico	2	(24) entonces, / <u>quiere comprarse</u> un coche de esos § Intención	4	(26) pero <u>no tiene el dinero</u> (AGUDIZA EL TONO DE LA VOZ) Estado físico	4

Info.	Anuncio (A)	p	Inicio (I)	p	Complicación (C)	p
SA-13		1	(12) un niño <u>va a comprar</u> \$ Intención	3	(16) [en el seis] pues // (TOMA AIRE) <u>ve</u> que no tiene dinero \$ Percepción + Estado físico	4
SA-14	(56) bueno, aquí <u>hay</u> un niño / Estado físico	2	(56) <u>quiere pagar</u> ((unas ciertas cosas) (xx xx xx)) Intención	3	(56) y aquí, como <u>no tiene dinero</u> \$ Estado físico	4
SA-15	(16) que <u>hay</u> un niño que <u>pasa</u> por delante / de una tienda Estado físico	4		1	(16) y <u>no tiene dinero</u> Estado físico	4
SA-16		1	(16) la primera, un niño / quee / <u>quiere comprar</u> / un coche Intención	4	(16) yy / como <u>no tiene dinero</u> / Estado físico	4
SA-17	(23) en la cinco es que <u>está contento</u> Emoción	2	(23) porque <u>va a comprarse</u> o- o- o un co- o un coche o- o unos periódicos (APOYA LEVEMENTE LA CABEZA SOBRE LA MANO DERECHA EXTENDIDA) Intención	4	(23) pero resulta que en la seis ve que <u>no tiene nada</u> , / eh, <u>no- no tiene dinero</u> \$ Estado físico	4
SA-18		1	(14) eh, / pues que un niño <u>va a comprar</u> / a un lugar Intención	4	(14) y <u>se da cuenta</u> de que <u>no tiene dinero</u> // Percepción + Estado físico	4
SA-19	(16) la historia es de un niño que <u>ve-</u> , estoy en la viñeta cinco , / un niño <u>ve</u> una paraeta (PALABRA DIALECTAL, "KIOSCO") Percepción	4	(16) y le <u>apetece comprarse</u> un coche / Intención	4	(16) ficha- , viñeta seis , / <u>comprueba</u> sus bolsillos para <u>ver</u> qué <u>tiene</u> , pero <u>se da cuenta</u> de que <u>no tiene dinero</u> / Percepción + Estado físico	4
SA-20	(28) en la cinco <u>hay</u> un niño Estado físico	2	(28) que <u>quiere comprar</u> un coche en un puesto ambu- ambulante / Intención	4	(28) (TOMA AIRE) <u>no tiene dinero</u> / Estado físico	4
Info	Reacción (R)	p	Modificación (M)	p	Final (F)	p
SA-01	(39) así que se <u>fue</u> a casa Estado físico	3	(39) y le <u>pidió</u> dinero a su abuela Intención	2	(22) entonces <u>volvió</u> al puesto y <u>se compró</u> un camioncito verde \$ Estado físico	4

Info	Reacción (R)	p	Modificación (M)	p	Final (F)	p
SA-02	(38) <u>va</u> a casa <u>corriendo</u> , / se lo <u>pide</u> a la abuela / Estado físico + Intención	4	(38) se lo <u>da</u> Relación	4	(38) y se lo <u>compra</u> § Estado físico	4
SA-03	(22) así que <u>fue corriendo</u> a casa de su abuela a <u>darle</u> e cinco pavos, una- en moneda, claro (MUEVE LA MANO DERECHA Y SE MUESTRA AGITADO) Estado físico + Relación	3	(22) y después va y se lo- se lo <u>da</u> a / Relación	4	(22) y y después, ¡YA <u>ES</u> TODO SUYO! (EXTENDIENDO LA MANO DERECHA HACIA LA CÁMARA) § Estado físico	4
SA-04	(24) o sea que <u>vaa-</u> // <u>vaa</u> hacia su abuela Estado físico	3	(24) le <u>pide</u> dinerito, un euro, / a ella <u>no</u> le <u>importa</u> un eurito de nada / Intención + Cognición	3	(24) y se <u>compra</u> el camión § Estado físico	4
SA-05	(40) así que <u>va corriendo</u> / Estado físico	4	(40) y aparentemente va a la casa de su- de su abuela a <u>pedirle</u> dinero § Intención	2	(42) después va a la tienda y <u>compra</u> un cochecito que vale un euro § Estado físico	4
SA-06	(70) después <u>vuelve corriendo</u> a casa § Estado físico	3	(72) [y le] <u>pide</u> a su abuela que le <u>dé</u> dinero / Intención	3	(72) y con el dinero de su abuela <u>se compra</u> el- el coche § Estado físico	4
SA-07	(54) así que <u>de- decidió marcharse</u> (PRONUNCIACIÓN DEFECTUOSA DE LAS VIBRANTES SIMPLES), a lo mejor, para quee-, no sé, si su madre le <u>daba dinero</u> o así // Estado físico + Relación	3	(54) <u>ento onces</u> , / esta mujer, que debe <u>se er</u> su abuela, / le <u>habrá á da ado dinero</u> // Relación	4	(54) y <u>se ha vuelto</u> a la tienda a <u>comprarse</u> un coche / Estado físico	4
SA-08	(22) y <u>va corriendo a buscar</u> ((una moneda)) § Estado físico + Intención	3	(24) ¡YA <u>VUELVE</u> CON DINERO! § Estado físico	2	(26) ((compra)) un coche / Estado físico	4
SA-09	(22) y <u>corre a pedirle</u> dinero a su abuela § Estado físico + Intención	3		1	(24) y con eso <u>compra</u> un coche § Estado físico	4
SA-10	(32) entonces <u>va corriendo</u> a casa de su abuela / Estado físico	4	(32) le <u>pide</u> dineroo tsh / Intención	2	(32) y <u>compra</u> un coche / de juguete § Estado físico	4

Info	Reacción (R)	p	Modificación (M)	p	Final (F)	p
SA-11	(15) y <u>va a pedírselo</u> a su abuelita para <u>comprar</u> un coche (SONRIENDO) § Intención	2		1		1
SA-12	(26) entonces <u>va corriendo</u> Estado físico	3	(26) y se- le <u>pide</u> el dinero a su abuela, y se lo <u>da</u> Intención + Relación	4	(26) y se lo <u>compra</u> / Estado físico	4
SA-13	(18) y <u>vaaa-</u> al siete <u>va a pedir</u> dinero // Intención	2	(18) y en el ocho su abuela le da dinero § Relación	4	(20) y en el nueve pueess se <u>compra</u> un coche / en el mercado / Estado físico	4
SA-14	(58) pues que <u>se marcha corriendo</u> así (MUEVE LOS BRAZOS COMO SI ESTUVIERA CORRIENDO) § Estado físico	4	(64) [oh, mira,] a <u>pedir dinero</u> / Intención	2	(64) luego ya <u>lo tiene</u> , [¡VIVA!] (68) pues que al final ya <u>tiene su premio</u> , ¡BIEN! (ELEVA LOS BRAZOS EN SEÑAL DE VICTORIA) § (70) pues un coo che , coche , coche , coche , repito, COOche (SUBIENDO Y BAJANDO LA MANO DERECHA) / Estado físico	2
SA-15	(16) y <u>va</u> con su abuela Estado físico	3	(16) a que le dé Relación	3	(16) y se <u>compra</u> una cosa ((con eso)) § Estado físico	3
SA-16	(16) entonces / <u>se va</u> a casa de su abuela para que- / Estado físico	3	(16) para que le dé dinero / Relación	4	(16) y entonces le / <u>da</u> el dinero al señor de la tienda / y entonces le <u>da</u> el coche (MIRA A E) // Relación	3
SA-17	(25) [entonces] <u>va corriendo</u> a- a su casa, / a la casa de su abuela / Estado físico	4	(25) y su abuela le <u>da</u> propina Relación	4	(25) y después / se <u>compra</u> un coche e- el- el chico (DIRIGE SU MIRADA A E) // Estado físico	4
SA-18	(14) <u>no le queda más remedio</u> que <u>ir</u> // a- / a casa de su abuela <u>a pedírselo</u> / Intención	2	(14) le <u>pide</u> un euro / Intención	2	(14) entonces <u>compra</u> lo que <u>quería comprar</u> § Estado físico + Intención	4

Info	Reacción (R)	p	Modificación (M)	p	Final (F)	p
SA-19	(16) fi- viñeta siete , / <u>corre</u> y / <u>va corriendo a ve-</u> <u>a conseguir</u> algo / Estado físico + Intención	4	(16) viñeta ocho , / se lo <u>pide</u> a una anciana oo aa su abuela, / y ella se lo <u>da</u> / Intención + Relación	4	(16) yy ficha nueve, la viñe- y viñeta nueve (MIRA A CÁMARA), / la viñeta fi nal , // <u>se pon-</u> en la paraeta le <u>da</u> el dinero y <u>se compra</u> lo que <u>quiere</u> , el camión / Relación + Estado físico + Intención	4
SA-20	(16) (TOMA AIRE) <u>se va corriendo</u> a su madre que <u>está sentada</u> cerca / Estado físico + Estado físico	4	(16) le <u>coge</u> una moneda / Estado físico	2	(16) y <u>paga</u> el coche / en el mercado ambulante // Estado físico	4

LOS TEXTOS ESPECIALIZADOS, SEMIESPECIALIZADOS Y DIVULGATIVOS: UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS CUALITATIVO Y DE CLASIFICACIÓN CUANTITATIVA

SPECIALIZED, SEMI-SPECIALIZED AND NON-SPECIALIZED TEXTS: A DESIGN FOR QUALITATIVE ANALYSIS AND QUANTITATIVE CLASSIFICATION

Sergio RODRÍGUEZ-TAPIA

Universidad de Córdoba

l02rotas@uco.es

Resumen: En este artículo se acomete el problema de clasificación de los textos según el grado de especialidad. Los estudios hasta ahora publicados han abordado la idea del continuum de especialidad en los textos, sin embargo, las propuestas de clasificación descriptivas no han profundizado en un sistema de clasificación concreto. Este trabajo tiene por objetivo ofrecer una posible herramienta que sirva para clasificar los textos dentro de la catalogación tripartita en textos especializados, semiespecializados y divulgativos.

Abstract: This article undertakes the problem to classificate texts taking into account the specialization degree. Studies until today have addressed the text specialization continuum. Nevertheless, the descriptive classification designs have not gone in depth in a concrete classification system. This work attempts to design a potential instrument for text classification depending on a three-part division in specialized, semi-specialized and non-specialized texts.

Palabras clave: *Continuum*. Análisis textual. Terminología. Texto especializado.

Key Words: Continuum. Specialized text. Terminology. Text analysis.

1. PRELIMINAR: LOS TEXTOS ESPECIALIZADOS, SEMIESPECIALIZADOS Y DIVULGATIVOS

Las clasificaciones y tipologías textuales nos ayudan a organizar la realidad para que esta resulte más maleable. Adoptando como criterio principal la especialidad de los textos, en este trabajo nos situamos en un eje gradual entre dos polos completamente opuestos (textos especializados y divulgativos) en cuyo centro se incluirían los textos semiespecializados. El problema que subyace a este eje gradual estructurado en tres partes reside en cómo establecer los límites de clasificación entre uno y otro, cuán difusos pueden llegar a considerarse estos límites y cuáles son los parámetros que deberían contemplarse.

Este estudio tiene por objetivo ofrecer una posible herramienta que sirva para clasificar los textos dentro de la catalogación tripartita en textos especializados, semiespecializados y divulgativos. Pretendemos que integre aspectos cualitativos basados en la estructura textual y las condiciones discursivas que configuran los textos, así como establecer criterios delimitadores de tipo cuantitativo que tengan en cuenta estos aspectos cualitativos. Para diseñar este instrumento nos serviremos de la reflexión teórico-práctica llevada hasta el momento sobre las tipologías textuales según la especialidad, modificando, alterando y añadiendo los elementos que consideramos que cumplen de forma óptima con el objetivo ulterior que pretendemos que cumpla este instrumento.

1.1. EL TEXTO Y EL CONOCIMIENTO ESPECIALIZADOS

En este trabajo adoptaremos la posición de texto definida por Bernárdez (1982: 85), matizada por la manifestación semiológica del texto que contempla Charaudeau¹ (1992: 675), enmarcada en torno a las normas de textualidad de Beaugrande y Dressler (1997: 35) y en torno a los niveles de estructuración textual propuestos por Dijk (1992 [1983]) (con especial atención al nivel microtextual, que protagonizará nuestro análisis cuantitativo, y supertextual, que constituirá un parámetro de estudio) y caracterizada por los rasgos de impredecibilidad y potencial generación de interpretaciones múltiples de Zamorano² (2012: 690).

1 “[L]e texte est la manifestation matérielle —verbale et sémiologique: orale/graphique, gestuelle, iconique, etc.— de la mise en scène d’un acte de communication, dans une situation donnée, pour servir de projet de parole d’un locuteur donné” (Charaudeau, 1992: 675).

2 Zamorano (2012: 690) caracteriza la comunicación lingüística basándose en el modelo de Bühler-Jakobson y propone un modelo integrado en el que la comunicación lingüística constituye un proceso no lineal y dinámico bi(multi)direccional, cuyos elementos componen una red de conexiones, cuyas unidades llevan a cabo una retroalimentación, que tiene en cuenta factores externos y cambios por la presencia de

Respecto al marco comunicativo, consideramos los contextos especializados (y sus diversas situaciones y niveles) el eje central para establecer la relación que existe entre los objetos integrantes de este triplete. Asimismo, estimamos que los contextos especializados se caracterizan por la transmisión del denominado conocimiento especializado, que definimos desde una posición muy cercana a la Cabré *et al.* (2001). Partimos del hecho de que el conocimiento no es un objeto estático que pueda identificarse de forma unívoca con una disciplina, sino que se trata de una red de conexiones interrelacionadas entre sí, lo que explica, por ejemplo, el surgimiento de nuevas disciplinas, como la socioterminología, o de nuevos mecanismos de transmisión de información, como la banalización y la terminologización. En esta red de imbricaciones, Cabré *et al.* (2001) distinguen dos tipos de conocimiento: especializado y general —al que nosotros denominaremos *conocimiento común* siguiendo la calificación que otorga Hoffmann (1999 [1985]) a las lenguas o códigos: *Gesamtsprache* (lengua general), *Fachsprache* (lengua especializada, o desde nuestro punto de vista, código de especialidad) y *Gemeinsprache* (lengua común)—. Cabré *et al.* afirman que “el conocimiento general [para nosotros conocimiento común], en analogía con la competencia lingüística, es la información que el individuo medio comparte con los otros en virtud de su pertenencia a una comunidad, una cultura y una época determinadas” (2001: 178), en contraste con el conocimiento especializado, que se caracteriza “por una estructuración más sistemática de sus contenidos” (2001: 174) y una perspectiva diferente desde la que se aborda la materia (2001: 178). Asimismo, sostienen que el conocimiento especializado no suele constituir un conocimiento totalmente nuevo, sino una reformulación en diferentes grados de un conocimiento anterior. Por ello, desde nuestro punto de vista, percibimos una relación de inclusión del conocimiento especializado y el conocimiento común dentro de la categoría de conocimiento general.

Por tanto, el texto especializado es el producto lingüístico resultado de la transmisión del conocimiento especializado. Este tipo de textos se distingue de los textos comunes principalmente por la desviación que sufren en relación con los procesos de comunicación que transmiten conocimiento común (Cabré, 1999). Según Cabré y Estopà (2005: 36), los procesos de comunicación especializada y de comunicación no especializada se diferencian en los factores que intervienen en cada una, principalmente las condiciones de emisión (a las que nosotros sumamos las de recepción), la situación donde se produce el discurso y la función prioritariamente informativa³. Esta función se debe a que el receptor de la comunicación posee ciertas expectativas de recibir información (información que por otra parte debe ser relevante).

elementos específicos, que posee rasgos sustanciales de impredecibilidad y que puede generar múltiples interpretaciones.

3 Destaca la función referencial de Jakobson en detrimento de la poética y expresiva.

De acuerdo con Cabré (1999: 190-191), existen tres grupos de condiciones que deben atenderse para abordar la definición del texto especializado. Desde la condición cognitiva, un texto se categoriza como especializado si la perspectiva desde la que se conceptualizan los contenidos atiende a los esquemas preestablecidos por las escuelas científicas. En segundo lugar, la condición gramatical implica el uso de unidades del léxico específicas (la terminología), por una parte, y el empleo de estructuras textuales concretas que favorezcan la sistematicidad en la presentación de la información, por otra. Por último, la condición pragmática, es decir, los elementos que intervienen en el proceso de producción-recepción del texto, implica que el usuario sea exclusivamente especialista y que el receptor se encuentre en el grupo de especialistas, aprendices o público en general. Asimismo, Cabré *et al.* (2001: 176) añaden que “desde la terminología se considera que el discurso especializado se distingue del general en virtud de la necesidad de la referencia especial para denominar sus objetos propios”. Con todo, en esta publicación se define el texto especializado como:

[...] la producción lingüística que sirve para expresar y transmitir [funciones de representación y comunicación] conocimiento especializado, que tiene una serie de características lingüísticas que le confieren especificidad en el conjunto de textos producidos en una lengua, y que presenta una serie de características pragmáticas que determinan los elementos específicos del proceso de comunicación (tema, usuarios y situación comunicativa) (Cabré *et al.*, 2001: 181) (los corchetes son nuestros).

A esto deberíamos sumar la perspectiva de Cabré, que considera el texto especializado como un texto resultado de la variación funcional (1999) (en el paradigma de variación diatópica, diastrática y diafásica).

Con todo, los textos especializados se describen de igual forma que los textos divulgativos⁴ a partir de las condiciones discursivas y las características textuales (Cabré y Estopà, 2005: 36). Estas autoras sintetizan en cinco niveles algunas características sistemáticas que aparecen en el texto especializado y que permiten contrastarlas con las que tienen lugar en otros textos que no están marcados de forma funcional:

En el nivel textual:	Se destaca el uso de recursos informativos diferentes (gráficos, cuadros, tablas...) y tendencia a la impersonalización o a la presentación de datos de forma objetiva.

4 En nuestro trabajo emplearemos la denominación *texto divulgativo* en lugar de *texto no especializado* para evitar el empleo del adverbio *no* seguido de adjetivo, así como evitar introducir el calco derivado de *non-specialized text* del inglés. Este tipo de texto se conceptualiza desde el receptor y en él prima la función comunicativa sobre la representativa.

En el nivel sintáctico:	Se detectan en general estructuras poco complejas y oraciones de escasa longitud aunque se mencionan excepciones como los textos de tipo argumentativo o los textos de ámbitos determinados como el jurídico. No suelen aparecer oraciones exclamativas o interrogativas.
En el nivel léxico:	Es el que caracteriza al texto especializado. En él se observa: a) léxico marcado formal y semánticamente, que constituye unidades que solo aparecen en los discursos de ciertas especialidades —términos crípticos en la terminología de Campos Plaza y Campos Martín (2009)—; y b) léxico marcado solo semánticamente, que constituye unidades que se emplean en cualquier discurso pero que adquieren un sentido específico dentro de una materia concreta —términos delficos (ídem)—. A estas características se suma la mayor proporción de siglas y acrónimos y de estructuras poco naturales morfológicamente.
En el nivel semántico:	Destaca la redundancia mediante estrategias explicativas parafrásticas o reformuladoras.
En el nivel morfológico:	Destaca la complejidad morfológica ¹ o la tendencia a la nominalización, que queda demostrada en el trabajo de Cabré y Estopà (ibíd.: 26).

Tabla 1: Características sistemáticas del texto especializado según Cabré y Estopà (2005)

1.2. TIPOLOGÍA DEL TEXTO ESPECIALIZADO: GRADOS DE ESPECIALIDAD

Según nuestra perspectiva del objeto *texto*, existen multitud de parámetros que deben analizarse para dar respuesta a la poliedricidad de la terminología y del texto especializado, así como a los condicionantes anteriormente descritos (Cabré, 2008).

En el trabajo de Cabré (2002: 21) se afirma que las “tipologías textuales [...] son sistemas de organización que permiten hacer generalizaciones y establecer predicciones orientativas”, que en nuestro estudio pueden permitir conocer cómo puede (o no) funcionar un texto en el contexto de recepción. Por otra parte, también defiende que “una tipología textual no puede reducirse a una jerarquía binaria”, sino que debe responder a multitud de dimensiones y criterios, ya que entre dos modelos completamente opuestos existe una “amplia gama de realizaciones que se ubica en un eje gradual” (Cabré, 2002: 22), por lo que comprobamos la presencia del concepto de gradualidad. Esta posición teórica respecto a la tipología textual es la que defendemos en nuestro trabajo y es, también, lo que dificulta establecer una tipología textual que responda a una realidad multidimensional y poliédrica como es el trinomio objeto de estudio.

No obstante, existen dos posturas a la hora de realizar una tipología del texto especializado: la de aquellos que defienden un límite nítido entre texto especializado y divulgativo y aquellos que proponen un *continuum* (Balboni, 1986, cit. en Ciapuscio y

Kuguel, 2002: 41; Cabré, 2002: 23). Entre los primeros se encuentran Sager, Dungworth y McDonald (1980), que distinguen entre textos especializados y generales según el emisor sea o no especialista exclusivamente. En la posición contraria, encontramos los autores de tendencia funcionalista citados por Cabré (2002: 23): Gläser (1982 y 1993), Jacobi (1984) y Lauffler-Laurian (1983 y 1984), a los que se suman la propia Cabré (1999, 2002 y 2008) y las publicaciones de Ciapuscio (1998), Ciapuscio y Kuguel (2002) y Ciapuscio, Kuguel y Otañi (2005)⁵.

Centrándonos ahora en la cuestión de *continuum*, los puntos de análisis para la tipologización de los textos especializados son dos: la variación horizontal, determinada por la temática, y la variación vertical, determinada por el grado de especialización⁶ (Cabré, 1993: 41; y 2002: 24). Este no es intrínseco a ningún tipo de texto ni homogéneo a lo largo del mismo, por lo que es posible que en un mismo texto existan fragmentos de diferente grado de especialidad (Cabré *et al.*, 2001: 180). La configuración del texto por parte del emisor (y su conceptualización desde el emisor o desde el receptor⁹ determinará la aceptabilidad del receptor y contribuirá a establecer el grado de especialidad. Asimismo, los grados de especialidad, que se materializan como resultado de la variación vertical, están relacionados con “problemas textuales de orden funcional (propósito comunicativo), situacional y temático” (Ciapuscio, 1999: 96).

Cabré (2002: 222-223) establece algunas diferencias básicas entre texto divulgativo y texto especializado, que engloban la función, la temática, los usuarios, la situación comunicativa y el discurso y que pueden allanar el camino de nuestro estudio para comenzar con una base teórica fundamentada. En definitiva, para enmarcar nuestra posición teórica, nos serviremos de la definición que realizan Ciapuscio y Kuguel (2002: 43), ya que nos parece lo suficientemente abarcadora y precisa para dar cuenta del concepto de texto especializado:

Definimos los textos especializados como productos predominantemente verbales de registros comunicativos específicos, que se refieren a temáticas propias de un dominio de especialidad, y que responden a convenciones y tradiciones retóricas específicas; por lo tanto, en dependencia del tipo de disciplina pueden ser más o

5 Dubois (1966; cit. en Guerrero Ramos, 1999: 884) utiliza al respecto el criterio de grados de tecnicismo, que se asimila al grado de especialidad desde el punto de vista de los lenguajes sectoriales (en el límite de la lengua común y el código de especialidad según otros teóricos).

6 “Según M. T. Cabré (1993), para Picht y Draskau, cada lenguaje de especialidad puede actualizarse en distintos niveles de especialidad, cuya cima más alta corresponde a la comunicación entre especialistas; y su punto más bajo, a las comunicaciones de carácter divulgativo destinadas al gran público. Para estos lingüistas, lo que define la especialidad es la temática [aspecto en el que divergimos], y un texto no deja de ser especializado cuando es divulgativo, aunque su grado de especialización y de abstracción sea inferior” (Guerrero Ramos, 1999: 886; los corchetes son nuestros).

menos dependientes de la cultura y la época dada (Gnutzmann y Oldenburg, 1991). Los textos especializados se realizan en clases textuales específicas del discurso de especialidad⁷ (artículo de investigación, ponencia, artículo de divulgación científica, comunicados científicos a la prensa, etc.). Concebimos el ámbito de los textos especializados en términos de continuum.

1.3. PROPUESTAS DE TIPOLOGÍA DEL TEXTO ESPECIALIZADO

Ciapuscio y Kuguel (2002: 43 y 44) realizan un interesante repaso a las tipologías que proponen los diferentes modelos lingüísticos. Entre ellos, mencionan las tipologías basadas en rasgos exclusivamente lingüísticos (Harweg, 1968), las tipologías propuestas por los modelos funcional-comunicativos basadas en rasgos internos y externos a los textos (Sandig, 1972) y en jerarquía de criterios funcionales, situacionales y estructurales (Brinker, 1988) y tipologías multidimensionales de modelos cognitivos basados en representaciones prototípicas en distintos niveles (Heinemann y Viehweger, 1991: 147). Como se observa, existen tipologías diversas que atienden a diferentes aspectos y las definiciones que proponen según la tipología coinciden en la determinación clave del ámbito comunicativo y social del texto —muy acorde con la definición de Bernárdez (1982)—, con la temática y con los usuarios especialistas. No obstante, consideramos que todavía existen ciertos aspectos que permitirían acotar mejor el texto especializado y el *continuum* al que hacemos referencia.

Para abordar la estructura del texto, Cabré (2002: 19), quien previamente hace referencia a los estudios sobre el análisis del texto de Beaugrande y Dressler (1997) y Dijk (1980), entre otros, distingue tres bloques estructurales, entre los que se encuentran a) la estructura formal del texto (concepto relacionado con el género textual y el tipo textual), b) la estructura informativa y c) la estructura lingüística (fonológica, ortográfica y morfológica, a la que podríamos añadir también la estructura sintáctica). A estos bloques estructurales se añade una lista de elementos de análisis basada en Ciapuscio, Kuguel y Otañi (2005), que se resume en módulos que analizan la situación contextual de producción, que incluye tres bloques de elementos que contemplan aspectos como las características previas de la producción, las intenciones del productor, los destinatarios, el canal y la temática, así como el género o tipo textual, la situación de transmisión y la de recepción.

Respecto a la participación del especialista en la tipologización del texto, Cabré (2002: 31) sostiene que:

⁷ Sobre esto precisan Cabré y Estopà (2005: 36) que “desde el punto de vista formal, los textos especializados no se distinguen de los generales más que por el hecho de seleccionar géneros textuales específicos”.

La correlación entre esta clasificación y los tipos de textos por su función transmisora del conocimiento da como resultado la distinción entre textos que transmiten el conocimiento de especialista a especialista, textos que lo transmiten de especialista a aprendiz de especialista, y textos de amplia difusión destinados al público interesado, pero sin competencia específica en la materia. A este último grupo de textos se les denomina también textos de divulgación especializada.

Cabré se acerca, por tanto, al *continuum* según el usuario del texto. Sin embargo, aún quedan otros aspectos que cabe analizar. Algunos de ellos se contemplan en Cabré (2002: 32) cuando señala retomando la estructura de análisis propuesta (2002: 19) que:

De acuerdo con este criterio, los textos pueden ser más o menos precisos, concisos, sistemáticos, literales, objetivos, impersonales o polifónicos en función de diferentes variables: el tema, la función dominante, los destinatarios, el ámbito de comunicación o la estrategia comunicativa.

Podemos decir, en consecuencia, que se trata de criterios graduales que pueden representarse en un eje en el que cada texto adquiriría un determinado valor para cada uno de los criterios.

Dados los objetivos de nuestro estudio, centramos nuestra atención en la unidad *valor*, ya que, desde un punto de vista cuantitativo, este “valor para cada uno de los criterios” permitiría clasificar los textos dependiendo del valor numérico total resultado de la suma de los valores individuales. Es decir, percibiríamos la clasificación del texto según la especialidad en términos numéricos dependientes de diversos criterios.

En otro orden de cosas y siguiendo la línea de análisis del texto especializado, encontramos el modelo de análisis de Monterde Rey (2002: 124 y 125), que engloba aspectos pragmáticos, estilísticos, funcionales y estructurales, y el modelo de corte cognitivo-comunicativo multinivel y multidimensional para la tipologización de los textos de especialidad de Ciapusio y Kuguel (2002: 37-47)⁸, con el que coincidimos, debido principalmente a la gran cantidad de aspectos que tiene en cuenta. Esta propuesta se basa en cuatro niveles: funcional, situacional, semántico y formal. Para resumir sucintamente el modelo, vamos a realizar una enumeración de algunos de los aspectos más novedosos o relevantes que contempla la propuesta:

8 En realidad es, más bien, un modelo de análisis del texto que permite una tipologización pero cuya clasificación no se muestra.

- Perspectiva de función como efecto del texto en contexto de interacción social.
- Jerarquización y secuencialización funcional que posibilita clasificar los textos como monofuncionales o plurifuncionales.
- Marco interaccional que contempla: papel social de los interlocutores según el grado de competencia sobre un área de conocimiento, tiempo y espacio en el que se inscribe el texto, categorización del texto según represente una fuente primaria o secundaria, y perspectiva sobre el tema.
- Normas estilísticas que contemplan elementos extralingüísticos y no verbales que condicionan aspectos léxicos y sintácticos.
- Relevancia del nivel léxico² y la densidad terminológica, desde nuestro punto de vista, condicionado según multitud de otros factores.
- Nivel microestructural y macroestructural.

Tabla 2: Características principales del modelo de análisis del texto de Ciapuscio y Kuguel (2002)

Como síntesis y recuperando la perspectiva de Cabré (2002: 21) sobre la tipología textual, cabe señalar que todas estas condiciones sirven para referirnos a las tendencias o generalizaciones y no a las condiciones necesarias o suficientes (Cabré, 2002: 32), para la tipologización del texto especializado, ya que se trata de un conjunto muy heterogéneo con tendencia a la variación, desde nuestra perspectiva, a causa de cualquier parámetro. Apoyamos la idea de que las tipologías textuales favorecen la predictibilidad del comportamiento de los textos, lo que las hace útiles para la aplicación a la traducción o a la confección de corpus especializados, y defendemos la existencia de un eje gradual dependiente de múltiples factores consistente en un *continuum* no condicionado por la temática y dependiente de la configuración del texto por parte del emisor y su conceptualización, independientemente de si esta parte del receptor o del emisor.

2. PROPUESTAS DE ANÁLISIS

Hasta ahora, las propuestas existentes han contemplado por objetivo caracterizar los textos de forma cualitativa, describiendo sus principales elementos a fin de aclarar las principales diferencias entre el texto especializado y el divulgativo y determinar las múltiples posibilidades que existen en este *continuum*. Sirviéndonos de los presupuestos teóricos de la Teoría Comunicativa de la Terminología y desde un punto de vista funcional, nuestra propuesta pretender aglutinar elementos de diversas contribuciones, que modificaremos para que cumplan nuestro principal objetivo. Asimismo, incorporaremos los elementos que sean necesarios o que no se hayan descrito hasta ahora. Hemos tratado de abarcar el mayor número de posibilidades y parámetros que afectan al texto.

En este apartado dividiremos nuestra exposición en dos grandes bloques. Por una parte, nos centraremos en describir las propuestas que influyen en nuestra herramienta de análisis cualitativo y, por otra, a partir de los elementos de esta, elaboraremos una tabla que englobe valores porcentuales basados en los parámetros cualitativos para obtener referencias numéricas que nos ayuden a abordar la clasificación de los textos según su especialidad.

2.1. HERRAMIENTA DE ANÁLISIS CUALITATIVO

Coincidimos con Cabré (2012: 26) cuando defiende que “el trabajo terminológico tiene su anclaje en una serie de fundamentos teóricos que constituyen sus bases y sin los cuales no se podría garantizar un mínimo de calidad”, sobre todo cuando se trata de trabajo sobre corpus.

En nuestro estudio adoptamos una perspectiva descriptiva y no prescriptiva. No se pretende imponer una idea de clasificación, sino proponer una forma de análisis y clasificación desde la que observar el objeto de estudio: el triplete texto especializado-semiespecializado-divulgativo. Nuestra propuesta de análisis del texto especializado se basa en una posición sincrética de los elementos que consideramos más relevantes y que se incluyen en algunos de los modelos anteriormente expuestos de Cabré (1993, 1999 y 2002), Arntz y Pitch (1995), Monterde Rey (2002 y 2004), Ciapuscio y Kuguel (2002) y Ciapuscio, Kuguel y Otañi (2005).

En primer lugar, nos basamos en los apartados interrelacionados e intercondicionados propuestos por Cabré (2002: 18), condiciones discursivas⁹ y estructura textual, como columna vertebral de nuestro trabajo, que se corresponden con las tablas 3 y 4 que se desarrollan posteriormente. Dentro del primer bloque hacemos uso de los niveles de Ciapuscio y Kuguel (2002), cuyo orden y contenido hemos alterado de acuerdo con los bloques anteriormente mencionados. Por ejemplo, en el plano semántico hemos conservado tan solo los aspectos estrictamente relacionados con el significado, mientras que los relacionados con la estructura textual se han introducido en el plano formal. Por otra parte, en el plano situacional se han eliminado ciertos elementos y se han introducido los módulos relativos a las condiciones de producción, transmisión y recepción del texto contempladas en Cabré (2002: 20 y 23), reservando para la sección final una reorganización

9 Este nivel se basa principalmente en lo referido por Cabré (1999: 89): “[e]l grado de especialización de la comunicación condiciona no tan solo la densidad terminológica de un texto, sino también la cantidad de variación expresiva para hacer referencia a un mismo concepto. Un texto altamente especializado suele ser preciso, conciso y sistemático; la terminología que utiliza tiende a la monosemia y a la univocidad. A medida que disminuye el grado de especialización, el discurso va adquiriendo características que lo acercan al discurso no especializado: en el plano semántico, variación conceptual, redundancia, ambigüedad, falta de precisión estricta; en el plano formal, variación sinonímica de base léxica, pero sobre todo uso muy elevado de fórmulas parafrásticas que explican analíticamente el mismo concepto que en un nivel especializado se hace sintéticamente”.

del papel social según la simetría o asimetría. El plano formal toma componentes de Arntz y Pitch (1995) y Monterde Rey (2002), que constituyen un instrumento muy básico y general pero que reúne elementos determinantes en la caracterización de la especialidad de un texto. Posteriormente se han complementado con otros aspectos, tanto propios como pertenecientes a Monterde Rey (2004), de la que adoptamos los aspectos estrictamente textuales, para completar el nivel desarrollado por Ciapuscio y Kuguel (2002).

De este modo, nuestro modelo puede resumirse en el siguiente esquema, que dividimos en dos grandes tablas que aúnan aspectos relacionados con la estructura textual (tabla 3) y con las condiciones discursivas (tabla 4):

A. ESTRUCTURA TEXTUAL	
a. Plano semántico	
i. Temática	
ii. Perspectiva conceptual según el emisor o el receptor	
iii. Precisión/ambigüedad y variación conceptual	
iv. Determinologización	
b. Plano formal ³	
i. Formas lingüísticas	
1. Aspectos sintácticos	
a. Aspectos verbales: voz, modo y tiempo	
b. Formas personales/impersonales	
c. Personalización/despersonalización	
d. Marcadores del discurso reformuladores	
e. Subordinación	
2. Aspectos estilísticos y gramaticales	
a. Modalidad oracional	
b. Aspectos locutivos/ilocutivos y función	
c. Procedimientos de subjetivización/objetivización	
d. Comparación explicativa/metafórica	
e. Paráfrasis explicativa/metafórica	
3. Aspectos textuales	
a. Definiciones	
b. Explicaciones	
c. Presencia de bibliografía	
4. Aspectos denominativos (variación denominativa) ⁴	
a. Unidades terminológicas (UT)	
i. UT diferente	
ii. UT eponímica	
b. Formas fraseológicas	
c. Neología y préstamos	
d. Siglas, acrónimos y abreviaturas	

- e. Epónimos
- f. Símbolos alfanuméricos
- g. Hiperonimia
 - i. Ejemplificación
- ii. Formas no lingüísticas y paratextuales (visuales)
 - 1. Tablas
 - 2. Gráficos
 - 3. Ilustraciones
 - 4. Fórmulas alfanuméricas por convención
- iii. Partes textuales: libres/estandarizadas.
- iv. Despliegue temático en secuencias: narrativas, expositivas, descriptivas, argumentativas.
 - 1. Estructuración de la información
- v. Género o tipo textual

Tabla 3: Modelo propio de análisis micro, macro y supertextual del texto especializado: estructura textual

B. Condiciones discursivas

- a. Plano situacional
 - i. Características previas a la producción del texto
 - 1. Caracterización del emisor y su situación
 - ii. Características del proceso de transmisión. Parámetros espacio-temporales
 - 1. Medio y formato del texto
 - 2. Época en la que se inscribe
 - 3. Contexto científico-social en el que se inscribe
 - 4. Tenor (variedad diafásica de Coseriu): vulgar/coloquial/semiformal/formal
 - 5. Fuente primaria/fuente secundaria
 - iii. Características de la situación de recepción
 - 1. Caracterización del receptor y su situación
 - iv. Comunicación interna/externa
 - v. Papel social de los interlocutores
 - 1. Relación simétrica
 - a. Especialista-especialista
 - b. Lego-lego
 - 2. Relación asimétrica
 - a. Especialista-experto
 - b. Experto-lego
 - c. Semilego-lego
- b. Plano funcional (funciones de Jakobson) y finalidad del texto
 - i. Jerarquía funcional: función dominante y funciones complementarias
 - ii. Secuenciación funcional

Tabla 4: Modelo propio de análisis micro, macro y supertextual del texto especializado: condiciones discursivas

Estas dos tablas constituyen en su conjunto nuestra propuesta de herramienta de análisis cualitativo. Hemos intentado elaborar este esquema en el orden en el que pretendemos realizar el análisis. De igual forma, hemos decidido alterar el orden de las condiciones discursivas y la estructura textual, ya que consideramos que hay ciertos aspectos de las condiciones discursivas que no pueden, ni deben, determinarse sin un análisis previo de las condiciones y comportamiento lingüísticos del texto, aunque consideramos que son las condiciones discursivas las que influyen en el aparato lingüístico¹⁰. Por otra parte, hemos decidido evitar la catalogación de la temática como especializada o no especializada, como aparece en Monterde Rey (2002: 124), ya que el tratamiento que se le otorga a esa temática o cómo se vehicula la temática (Cabré, 1999: 89) es lo que permite que podamos clasificarla de una forma u otra. Como reitera Cabré (2002: 23, 28, 29 y 33), la temática solo orienta la probabilidad de que un texto sea especializado y el criterio relevante consiste en el tratamiento de la información del texto.

2.2. HERRAMIENTA DE CLASIFICACIÓN CUANTITATIVA

El análisis de los elementos que esbozamos en las tablas anteriores nos permite adoptar una visión global de las características del texto que analizamos. En la siguiente propuesta, emplearemos esta visión en conjunto de los elementos estudiados para otorgar un valor numérico a los textos y poder clasificarlos dentro del *continuum* al que venimos haciendo referencia.

Antes de exponer este segundo instrumento, nos serviremos de un índice numérico que hemos desarrollado para determinar el índice de densidad terminológica (IDT) de un texto, que nos permite calcular el nivel de conocimiento especializado codificado en el texto. El valor resultante se obtiene de dividir el número de unidades de significación especializada (USE) (Estopà, 1999) de cada texto entre el número total de unidades léxicas (no del total de palabras). Cuanto mayor sea el valor del índice, mayor densidad terminológica existirá, es decir, mayor número de USE por unidad léxica del texto y, por tanto, mayor conocimiento especializado codificado.

$$IDT = \frac{N.º \text{ USE}}{N.º \text{ de unidades léxicas}}$$

Tabla 5: Índice de densidad terminológica (IDT)

10 Nos apoyamos en las palabras de Cabré *et al.* (2001: 184) cuando señalan que “Domènech (1998) postula que la condición y el nivel de especialización de un texto, determinados a partir de criterios externos o pragmáticos, pueden validarse sobre la base de características internas al texto, relacionadas con las unidades portadores de conocimiento especializado (UCE) que el texto contiene”.

Hemos pretendido establecer como numerador el número de USE en lugar del número de unidades léxicas pues pretendemos obtener una cifra inferior a la unidad, ya que el número de unidades léxicas siempre será mayor que el número de USE, debido a que actualmente nos encontramos trabajando en una segunda fórmula para otro proyecto que requiere valores más homogéneos.

Este IDT que aquí exponemos forma parte de la herramienta de clasificación cuantitativa, que reúne los valores porcentuales de caracterización discursiva de los textos que son objeto de análisis. Estos valores se corresponden con los siguientes:

Relación emisor-receptor (30 %)	Especialista-especialista	30 %
	Especialista-lego	20 %
	Experto-lego	10 %
Función principal (40 %)	Representativa	40 %
	Representativa-comunicativa	30 %
	Comunicativa	20 %
Índice de densidad terminológica (30 %)	Valor del IDT	30 %

Tabla 6: Herramienta de clasificación cuantitativa

Esta división parte de la información contenida en la tabla 4 y recibe apoyo argumental de Cabré (2012: 19), ya que, como defendíamos anteriormente: “se trata de criterios graduales que pueden representarse en un eje en el que cada texto adquiriría un determinado valor para cada uno de los criterios”. Por una parte, consideramos que se pueden establecer tres tipos de relaciones.

La primera consiste en una relación simétrica entre especialistas, a la cual otorgamos el máximo valor porcentual. Las dos últimas consisten en relaciones asimétricas en las que, por una parte, el emisor es especialista en la materia, i.e. posee formación académico-profesional y lleva a cabo una reflexión sobre el conocimiento que domina, y, por otra, el emisor es experto en la materia, i.e. domina la materia que trata pero no tiene formación académico-profesional en ella (por lo que hemos otorgado el menor valor porcentual).

Con respecto a la función principal del texto, consideramos que se trata del parámetro de mayor relevancia (en la línea de la Teoría Comunicativa de la Terminología y de nuestra perspectiva funcionalista), por lo que otorgamos el mayor valor porcentual de la caracterización discursiva de los textos. Asimismo, consideramos que la función representativa es propia de un grado de abstracción del conocimiento mucho mayor, donde prima la capacidad de referencia y representatividad del conocimiento (en distintos grados), por lo que adquiere el mayor valor porcentual de la caracterización discursiva. En la parte opuesta encontramos la función comunicativa, que prima la transferencia de conocimiento sobre la representatividad del mismo, por lo que representa un valor menor. A caballo entre estos dos valores, se encuentran los textos que tratan la representatividad y comunicación del conocimiento de igual forma.

Debemos subrayar que esta división delimitadora entre relación emisor-receptor, función e IDT pretende representar con un valor concreto los textos analizados y que no constituye un criterio universal para su caracterización, sino tan solo una propuesta para aproximarnos a la descripción del continuum. Estos valores tienen la finalidad de atribuir un valor numérico a cada texto para que sea posible trabajar con resultados cuantitativos y acotar de esta forma el objeto de estudio.

Una vez se han analizado los valores de estos textos y se han calculado los parámetros individuales de cada uno, se establece una catalogación de los mismos de acuerdo con la puntuación obtenida según la tabla 6 y que relacionamos en la siguiente tabla:

Texto especializado	≥ 11
Texto semiespecializado	$\geq 7 < 11$
Texto divulgativo	$> 3,3 < 7$

Tabla 7: Valores de caracterización discursiva

Estos parámetros constituyen unos valores orientativos que nos permiten trabajar con datos numéricos y no cualitativos. La distribución de valores se ha realizado según nuestra posición teórica de corte funcionalista, atendiendo a valores tanto intratextuales como extratextuales, aunque si se aplicase otra metodología podrían alterarse estos valores. Cabe mencionar que la delimitación hasta < 7 del texto divulgativo y de $\geq 7 < 11$ del TSE no supone un límite caprichoso ni desigual por el hecho de cubrir solo 4 puntos y el texto divulgativo, 7, ya que puede existir una amplia gama de textos que correspondan con los valores que definimos. Por otra parte, debemos resaltar que se ha establecido un valor mínimo de 3,3 para el texto divulgativo, ya que, como se muestra en la tabla 6, los valores que corresponden a la suma de criterios no pueden superar el valor de 3,3: 1 punto correspondiente a la relación emisor-receptor, 2 puntos correspondientes a la función y un mínimo de 0,3 correspondiente al IDT. Por esta razón, consideramos que los valores de caracterización discursiva que aparecen en la tabla 7 abarcan rangos equitativos.

3. CONCLUSIÓN

Las herramientas que aquí exponemos tienen como objetivo principal convertirse en un instrumento útil para el investigador, que puede encontrar su uso a la hora de catalogar textos según su especialidad en corpus sistemáticos para la investigación científica puramente lingüística o para la redacción profesional¹¹. Asimismo,

11 Con respecto a esta cuestión, puede compararse una de las aplicaciones con el proyecto SciE-Lex (Verdaguer *et al.*, 2008) se orienta a la comunidad científica española del campo médico, químico, bioquímico, etc. y parte de un corpus de más de cuatro millones de palabras de artículos publicados en revistas especializadas y tal y como sostienen los creadores (2008: 1464): "SciE-Lex supplies not only lexico-

consideramos que esta propuesta, junto con las existentes, no debe quedarse en la mera descripción de las características de los textos, sino suponer una ayuda para los profesionales de la lengua, ya sea en el trabajo terminográfico, como en la confección de corpus, la redacción técnica, la documentación, la traducción asistida por ordenador y la traducción automática, la interpretación, la enseñanza de lenguas para fines específicos, etc.

De igual forma, creemos que nuestra contribución permitiría acercarse a la definición del texto semiespecializado, a los procedimientos de reformulación, a la configuración textual, al comportamiento de la sociedad en los entornos de las tecnologías de la información y la comunicación, etc. Esperamos poder ponerla a prueba y demostrar su validez (o la necesidad de implementarla y modificarla) en trabajos posteriores, ya que consideramos que debemos seguir trabajando en los límites numéricos que establecemos, que a primera vista pueden contemplarse como demasiado rígidos y estáticos, lo que no favorecería la hipótesis de *continuum*. No obstante, desde nuestro punto de vista se trata de un primer paso para acercarnos a esta gradación desde una perspectiva descriptiva, crítica y analítica, que, sin duda, ayudará a profundizar en el comportamiento del *continuum* en la sociedad de la información y la comunicación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNTZ, R. y PITCH, H. (1995). *Introducción a la terminología*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- BALBONI, P. (1986). "LGP versus LSP". *Unesco ALSED-LSP Newsletter* 9 (1), 2-8.
- BEAUGRANDE, R. y DRESSLER, W. (1997). *Introducción a la lingüística del texto*. (S. Bonilla, trad.). Barcelona: Ariel.
- BERNÁRDEZ, E. (1982). *Introducción a la lingüística del texto*. Madrid: Espasa-Calpe.
- BRINKER, K. (1988). *Linguistische Textanalyse*. Berlin: E. Schmidt.
- CABRÉ CASTELLVÍ, M. T. (1993). *La terminología: teoría, metodología, aplicaciones*. Barcelona: Antártida/Empúries.
- ____ (1999). *La terminología: representación y comunicación. Elementos para una teoría de base comunicativa y otros artículos*. Barcelona: Institut Universitari de Lingüística Aplicada / Universitat Pompeu Fabra.
- ____ (2002). "Textos especializados y unidades de conocimiento: metodología y tipologización". En *Texto, terminología y traducción*, J. García Palacios y M. T. Fuentes Morán (eds.), 15-36. Salamanca: Almar.

grammatical information of the language used in the scientific research article but also aims at helping scientists in the phraseological conventions of the genre".

- ____ (2008). "El principio de poliedricidad: la articulación de lo discursivo, lo cognitivo y lo lingüístico en Terminología". *Ibérica: Revista de la Asociación Europea de Lenguas para Fines Específicos (AELFE)* 16, 9-36 (también en http://www.aelfe.org/documents/03_16_Cabre.pdf).
- CABRÉ CASTELLVÍ, M. T.; DOMÈNECH, M.; MOREL, J. y RODRÍGUEZ, C. (2001). "Las características del conocimiento especializado y la relación con el conocimiento general". En *La terminología científico-técnica: reconocimiento, análisis y extracción de información formal y semántica*, M. T. Cabré Castellví, y J. Feliu (eds.), 173-186. Barcelona: Institut Universitari de Lingüística Aplicada / Universitat Pompeu Fabra.
- CABRÉ CASTELLVÍ, M. T. y ESTOPÀ, R. (2005). "Unidades de conocimiento especializado: caracterización y tipología". En *Coneixement, llenguatge i discurs especialitzat*, M. T. Cabré Castellví y C. Bach (eds.), 69-93. Barcelona: Institut Universitari de Lingüística Aplicada / Universitat Pompeu Fabra.
- CAMPOS PLAZA, N. y CAMPOS MARTÍN, N. (2009). "La terminología jurídica (francés-español) en clave traductológica: términos délficos, términos crípticos. Tipología textual y cultura jurídica". En *Texto y Sociedad en las letras francesas y francófonas*, Á. Santa y C. Solé (eds.), 686-697. Lleida: Universidad de Lleida.
- CHAREAUDEAU, P. (1992). *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette.
- CIAPUSCIO, G. E. (1998). "La terminología desde el punto de vista textual: selección, tratamiento y variación". *Organon* 26, 43-65 (también en <http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/29558/18258>).
- ____ (1999). "Clases de textos y terminologías: la variación vertical del término en sus contextos de uso". *Actas de las I Jornadas Terminología y Mercosur: Recursos léxicos para la terminología*, 93-108. Buenos Aires: RECYT-Mercosur y Área de Sistemas Léxicos, Instituto del Desarrollo Humano, Universidad Nacional de General Sarmiento.
- CIAPUSCIO, G. E.; KUGUEL, I. y OTAÑI, I. (2005). "El conocimiento especializado: el texto de especialidad y los criterios para su tipologización". En *Coneixement, llenguatge i discurs especialitzat*, M. T. Cabré Castellví y C. Bach (eds.), 95-110. Barcelona: Institut Universitari de Lingüística Aplicada / Universitat Pompeu Fabra.
- CIAPUSCIO, G. E. y KUGUEL, I. (2002). "Hacia una tipología del discurso especializado: aspectos teóricos y aplicados". En *Texto, terminología y traducción*, J. García Palacios y M. T. Fuentes Morán (eds.), 37-73. Salamanca: Almar.
- DIJK, T. (1980). *Texto y contexto: semántica y pragmática del discurso*. (J. Domingo Moyano, trad.). Madrid: Cátedra.
- ____ (1992 [1983]). *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós.
- DOMÈNECH, M. (1998). *Unitats de coneixement i texts especialitzats: primera proposta d'anàlisi* [trabajo de investigación no publicado]. Barcelona: Institut Universitari de Lingüística Aplicada / Universitat Pompeu Fabra.

- DUBOIS, J. (1966). "Les problemes du vocabulaire technique". *Cahiers de Lexicologie* IX (2), 103-112.
- ESTOPÀ, R. (1999). *Extracció de terminologia. Elements per a la construcció d'un SEACUSE (Sistema d'Extracció Automàtica de Candidats a Unitats de Significació Especialitzada)* [Tesis doctoral]. Barcelona: Institut Universitari de Lingüística Aplicada / Universitat Pompeu Fabra.
- GLÄSER, R. (1982). "The Problem of Style Classification in LSP (ESP)". En *Pragmatics and LS. Proceedings of 3rd. European Symposium on LSP* (Copenhagen, 17-19 August 1981), J. Høedt (ed.), 69-81. Copenhagen: Copenhagen School of Economics, LSP Centre.
- ____ (1993). "A Multi-level Model for a Typology of LSP Genres". *Fachsprache International Journal of LSP* 1-2 (15), 18-26.
- GNUTZMANN, C. y OLDENBURG, H. (1991). "Contrastive Textlinguistics in LSP-Research: Theoretical Considerations and some Preliminary Findings". En *Subject-oriented Texts: Languages for Special Purposes and Text Theory*, H. Schröder (ed.), 103-137. Berlin: Walter de Gruyter.
- GUERRERO RAMOS, G. (1999). "¿Tecnolectos, lenguajes (lenguas) específicos, especiales, especializados o de especialidad?" En *Lingüística para el siglo XXI. Actas del XXI Congreso de Lingüística General*, J. Fernández González (ed.), 879-887. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- HARWEG, R. (1968). *Pronomina und Textkonstitution*. München: W. Fink Verlag.
- HEINEMANN, W. y VIEHWEGER, D. (1991). *Textlinguistik: eine Einführung*. Tübingen: Niemeyer.
- HOFFMANN, L. (ed.). (1999 [1985]). *Kommunikationsmittel Fachsprache: Eine Einführung*. Tübingen: Narr.
- JACOBI, D. (1987). *Textes et images de la vulgarisation scientifique*. Berna: Peter Lang.
- LAUFFLER-LAURIAN, A. M. (1983). "Typologie des discours scientifiques: deux approches". *Études de Linguistique Appliquée* 51, 8-20.
- ____ (1984). "Vulgarisation scientifique: formulation, reformulation, traduction". *Langue Française* 64, 109-125.
- MONTERDE REY, A. M. (2002). *Ejercicios de introducción a la terminología*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- ____ (2004). "Evolución de modelos de formas de representación del conocimiento a nivel terminológico: propuesta de un modelo actual". *LSP & Professional Communication* 4 (1), 49-68 (también en <http://rauli.cbs.dk/index.php/LSP/article/view/2015/2015>).
- SAGER, J. C.; DUNGWORTH, D. y MCDONALD, P. F. (1980). *English special languages: principles and practice in science and technology*. Wiesbaden: Brandstetter.

- SANDIG, B. (1972). "Zur Differenzierung gebrauchssprachlicher Textsorten im Deutschen". En *Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*, E. Gülich, y W. Raible (eds.), 113-124. Frankfurt: Athenäum.
- VERDAGUER CLAVERA, I.; POCH HIGUERAS, A.; LASO MARTÍN, N. J. y GIMÉNEZ DOMÍNGUEZ, E. (2008). "SciE-Lex: A Lexical Database of Collocations in Scientific English for Spanish Scientists". En *Proceedings of the XIII EURALEX International Congress* (Barcelona, 15-19 July 2008), Bernal, E. y DeCesaris, J. (eds.), 1461-1465. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. (también en http://www.euralex.org/elx_proceedings/Euralex2008/150_Euralex_2008_Isabel%20Verdaguer%20Clavera_Anna%20Poch%20Higueras_Natalia-Judith%20Laso%20Martin_Eva%20Gimenez%20Dominguez_SciE-Lex_A.pdf).
- ZAMORANO AGUILAR, A. (2012). "Teorías del caos y lingüística: aproximación caológica a la comunicación verbal humana". *Signa* 21, 679-705 (también en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/teorias-del-caos-y-linguistica-aproximacion-caologica-la-comunicacion-verbal-humana/>).

Recibido el 10 de junio de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

(Footnotes)

- 1 Hoffmann (1985: 105 y ss; en Arntz y Pitch, 1995: 43), por su parte, especifica las principales características morfosintácticas de los textos especializados:
 - “el verbo pierde su referencia temporal concreta y aparece la mayoría de las veces en presente, sobre todo en tercera persona singular;
 - a menudo el verbo está en pasiva (o pasiva-refleja);
 - el verbo como categoría léxica desempeña un papel relativamente poco importante;
 - el sustantivo juega un papel importante [aspecto nominalizador analizado por Cabré y Estopà (2005)];
 - el singular se emplea con mucha mayor frecuencia que el plural;
 - el adjetivo aparece con relativa frecuencia”.
- 2 La relevancia del nivel léxico queda patente en Monterde Rey (2002: 115) cuando afirma: “[s]i eliminamos la terminología de un texto especializado, solo encontramos conectores (preposiciones, conjunciones) y otras estructuras de la lengua común (verbos, sustantivos, etc.) que permiten anclar la terminología en el texto. Sin su terminología, un texto de especialidad es totalmente incoherente, pues es ella la que porta toda la carga semántica”.
- 3 Concebimos el plano formal en términos de morfosintaxis principalmente.
- 4 El trabajo de Estopà (1999) es delimitador en este aspecto.

HERODÍAS: LA OLVIDADA *FEMME FATALE*

HERODIAS: THE FORGOTTEN *FEMME FATALE*

Alicia ROMERO LÓPEZ

Westfälische Wilhelms-**Universität**

alicia.romero@uni-muenster.de

Resumen: El objetivo que persigue el presente artículo es analizar cómo la figura de Lilith, considerada aquí como una de las primeras mujeres que se convirtieron en la causa de los males del hombre, se halla en los orígenes de la imagen de la *femme fatale*. Para ello se estudiará la pervivencia de este arquetipo en la figura de Herodías, que ocupó a autores del siglo XIX como Heine, Mallarmé, Flaubert y Wilde.

Abstract: The purpose of this article is to analyse how the figure of Lilith, considered in this investigation as one of the first women at the root of masculine "evil", can be found in the origins of the *femme fatale*. To this end, the survival of this archetype through the figure of Herodias will be examined in the works of 19th Century writers such as Heine, Mallarmé, Flaubert and Wilde.

Palabras clave: *Femme fatale*. Herodías. Heinrich Heine. Stéphane Mallarmé. Gustave Flaubert.

Key Words: *Femme fatale*. Herodias. Heinrich Heine. Stéphane Mallarmé. Gustave Flaubert.

La mujer entendida como origen de los males del hombre, es una figura que ha sido trabajada con gran intensidad prácticamente en todas las épocas y corrientes artísticas, siendo el siglo XIX uno de los momentos de máximo esplendor. En este pequeño estudio mostraremos las características de la *femme fatal* que residen en el imaginario colectivo y que parten de una tradición que podemos retrotraer incluso hasta las figuras de Lilith o Eva. Estas características genéricas serán analizadas en varias obras del XIX, todas de autoría masculina, a saber: *Atta Troll* de Heine, *Hérodiade* de Mallarmé, *Hérodias* de Flaubert y *Salomé*, de Oscar Wilde. Se pretende con ello estudiar cómo estos escritores reinterpretaron la figura de la princesa Herodías, alejándola del terreno histórico y acercándola a la concepción de la mujer del siglo XIX. Se podría afirmar que a la hora de representar a la mujer artísticamente, en cualquiera de sus formas, hay dos visiones muy marcadas, desarrolladas sobre todo desde la aparición del Cristianismo: la mujer casta y pura, cercana al ideal de la Virgen María, y la mujer diabólica. El prototipo que aquí trataremos se corresponderá con los tópicos, muy extendidos, que caracterizan esta segunda visión.

Salomé, como *femme fatale* ha sido una de las mujeres más representadas, tanto en el arte como en la literatura del XIX, sin embargo, la figura de su madre, Herodías parece haber quedado en el olvido, aun cuando muchos escritores, tales como Mallarmé o Flaubert, le dedican el título de sus obras. Con este estudio lo que pretendemos es recuperar la idea de la *femme fatal* para las mujeres. Herodías será la protagonista de este pequeño estudio como representante de todas aquellas figuras, ya sean históricas o mitológicas, que sufrieron una transformación a manos de artistas que las convirtieron en mujeres seductoras, diabólicas, capaces de someter al hombre a sus caprichos.

1. EL ARQUETIPO DE LILITH

El concepto de *femme fatale* que tenemos hoy en día, e incluso el que predominaba en la sociedad de finales del siglo XIX, tiene unas raíces que se extienden más allá de nuestra Era. Hemos de remitirnos a Lilith como una de las primeras figuras que representan la *femme fatale*, pues a partir de su imagen, y posteriormente de la de Eva, se construirá una idea de mujer, a la que se le opondrá la figura de la Virgen María, que llega hasta nuestros días. No nos extenderemos aquí en el estudio de los orígenes de Lilith, por no ser el objetivo principal de nuestro trabajo¹, sino que los pincelaremos, para así poder analizar con más detenimiento las características que esta representa, pues son las que darán lugar al concepto de *femme fatale* con el que habremos de trabajar.

1 Para más información sobre los orígenes de Lilith, ver Marcos Casquero (2009). Así como para el siglo XIX, el estudio, publicado en esta misma revista, de Golrokh Eetessam Párraga (2009).

La única referencia explícita a Lilith encontrada en los textos bíblicos es la que aparece en el pasaje Isaías 34, 13-15², datada aproximadamente en los siglos X-IX a.C.:

En sus alcázares crecerán espinos, ortigas y cardos en sus fortalezas, será morada de chacales y dominio de avestruces. Los gatos salvajes se juntarán con hienas, y un sátiro llamará al otro. También allí reposará Lilit y en él encontrará descanso. Allí anidará la víbora, pondrá, incubará y hará salir del huevo.

Es este un fragmento controvertido pues en sus traducciones el nombre de Lilith no siempre aparece. En *La Vulgata*, San Jerónimo lo traduce por Lamia, Lutero escribirá *Kobold* (duende), en Nácar-Colunga aparece fantasma nocturno y en la traducción de Reina Valera se retomará el término Lamia. Todas las traducciones hacen referencia a la idea popular que consideraba a Lilith como un demonio femenino. Esta supuesta diablesa ocupó un lugar importante en la demonología hebrea: "Originariamente, en la tradición oriental, como princesa de los súcubos, fue, en primer lugar, una seductora y devoradora de hombres, a los que atacaba cuando estaban dormidos y solos" (Bornay, 1995: 25). En el *Zohar* se la denomina como la ramera, la perversa, la falsa o la negra.

La siguiente referencia a Lilith con la que nos encontramos aparece en *El Alfabeto de ben Sira*, un *Midrás* fechado entre los siglos VIII y X d.C. Este texto es muy importante en tanto que Lilith es la protagonista del pasaje. Se la representa como la primera mujer de Adán, que no fue creada de una costilla, sino como a una igual: "¡Todas las criaturas menos yo tienen la compañera adecuada! Y rogó a Dios que remediara esta injusticia. Entonces Dios creó a Lilit, la primera mujer, como había creado a Adán, salvo que utilizó inmundicia y sedimento en vez de polvo puro" (Graves y Patai, 1986: 59).

En este texto, Lilith hace afirmación de su igualdad, pues se presenta la figura de una mujer con carácter, libre, que no quiere subyugarse al hombre –serán todas estas características las que posteriormente se demonicen, pues atentan contra las bases sociales construidas por y para el hombre, prefigurando así la imagen de la *femme fatale*–:

[...] Adán y Lilit nunca encontraron la paz juntos, pues cuando él quería acostarse con ella, Lilit consideraba ofensiva la postura recostada que él exigía. «¿Por qué he de acostarme debajo de ti? –preguntaba–. Yo también fui hecha con polvo y por consiguiente soy tu igual». Como Adán trató de obligarla a obedecer por la fuerza, Lilit, airada, pronunció el nombre mágico de Dios, se elevó en el aire y lo abandonó. (Graves y Patai, 1986: 59).

2 Todas las citas bíblicas serán tomadas de la *Biblia de Jerusalén* (1976) señalada en la bibliografía.

Tras huir del Paraíso se fue a vivir a la región del aire donde engendró a sus vástagos tras unirse carnalmente con un demonio, Asmodeo. Una posible referencia bíblica, si bien no explícita, la encontramos en el Génesis: “Creó, pues, Dios al ser humano a imagen suya, a imagen de Dios le creó, macho y hembra los creó” (Gen. 1, 27). Se señala aquí la supuesta igualdad entre las dos criaturas, creadas a imagen de Dios, por lo que esta podría ser una referencia a la primera mujer de Adán, Lilith, tratada como una igual, no como Eva, que nacerá de la costilla del hombre.

Lilith aparece en algunas representaciones pictóricas como una mujer alada de larga cabellera –como se verá, este rasgo, el cabello como elemento seductor, es uno de los que perdurará a través del tiempo–, en otras es representada con cola de serpiente. Su imagen también fue contrapuesta a la de la mujer natural (madre-esposa) en tanto que la tradición imponía la idea de que Lilith odiaba a los recién nacidos, atacando a los mismos e incluso a las parturientas: “De hecho, la figura de la Lamia puede encuadrarse en el universo folklórico de las parteras y de las nodrizas, como encarnación de los terrores que amenazan a la embarazada, en particular, y a la infancia en general” (Marcos Casquero, 2009: 78). La imagen de Eva parece salvarse, pues esta no abandona a Adán, sino que permanece con él, y además representa a “la madre de todos los vivientes” (Gen. 3, 20), por lo que Lilith es presentada, en última instancia, como la causa de todos los males de la humanidad (Bornay, 1995: 25-26). A este respecto, consideramos que las figuras de Eva y Lilith se acercan cuando las contraponemos a la de María. En la tradición cristiana la que carga con la culpa del pecado original es Eva, que será representada, al igual que Lilith, como una mujer que intenta rebelarse contra lo establecido, si bien no llega al extremo de esta última. Un elemento que podría servir de unión entre las dos figuras femeninas es la serpiente, pues, como ya se mencionó, en muchas ocasiones Lilith es representada con cola de serpiente, mientras que Eva fue tentada por el mismo reptil. E. Bornay (1995: 28) remite al cuadro *Lilith* de Keynon Cox como una forma de materializar esta idea, pues la mujer está representada como sensual “Eva” acompañada de una serpiente y como mujer mitad serpiente mitad humana.

Es curioso señalar el hecho de que se pase de una referencia casual a Lilith en Isaías, a la historia contada en el texto de ben Sira. Marcos Casquero (2009: 12-13) apunta que existieron otras tres fuentes, entre las anteriormente citadas, en las que se cita a Lilith. La primera de ellas sería el *Testamento de Salomón*, datado entre los siglos II-III d.C., en el que se dan detalles sobre ciertos amuletos para combatir el poder de Lilith, que además es presentada como un elemento demoníaco. En este texto su nombre no se menciona, sino que se la denomina Obizuth; sin embargo, Marcos Casquero considera que este ser maligno se ajusta perfectamente a las características de Lilith. La segunda fuente sería el *Talmud*, en el que se la cita de forma incidental hasta en cuatro ocasiones aludiendo a ella como “demonio femenino de la noche”. La tercera fuente serían los ‘platos de

encantamiento' de Nippur, aproximadamente del año 600 d.C., los cuales son: "una serie de cuarenta platos hebreos destinados a conjuros y encantamientos, en veintiséis de los cuales se lee el nombre de Lilith como destinataria del conjuro y en tres de ellos esta aparece dibujada en la parte central de la escudilla" (Marcos Casquero, 2009: 13).

2. EL CONCEPTO DE FEMME FATALE

Los rasgos que podemos extraer como originarios para la caracterización de la *femme fatale*, según lo expuesto en líneas anteriores, serían: mujer de fuerte personalidad, indomable, incluso que llega a atentar contra el orden establecido, ya sea divino o humano; que tiene relación con entes demoníacos, bien considerándola como parte de esa estirpe, bien atendiendo al mito en el que la mujer tiene relaciones carnales con dichos seres, por lo que la lujuria, entendida como deseo sexual no mesurado, también será una de sus características; mujer que atenta contra el orden natural, pues no adopta el rol de madre-esposa, sino que se rebela contra ello y por último la belleza extrema, con el cabello como elemento seductor más poderoso.

Consideramos estas características como las bases fundamentales de la idea de *femme fatale* que se irá desarrollando a lo largo del tiempo, y que como se ha visto, tiene su origen en la figura de Lilith. Durante la Edad Media, época caracterizada por una fuerte sacralización de la vida cotidiana, se culpaba al Demonio de todos los fenómenos inexplicables y poco a poco, esta figura, va a relacionarse cada vez más íntimamente con la de la mujer, a la que se le consideraba lasciva, en contraposición a la no-mujer, es decir, a la figura de María. El desprestigio de la mujer fue tal que se llegó a demonizar incluso la menstruación, ya que convertía a la mujer en algo impuro³, idea que encontramos ya en el Levítico: "La mujer que tiene el flujo, el flujo de sangre de su cuerpo, permanecerá en su impureza por espacio de siete días. Y quien la toque será impuro hasta la tarde. Todo aquello sobre lo que se acueste durante su impureza quedará impuro; y todo aquello sobre lo que se siente quedará impuro" (Lev. 15, 19-20). El hecho de demonizar a la mujer constituía una forma de sustentar el orden establecido, en el que religiosos –hombres, no olvidemos que hubo movimientos transgresores dentro de las comunidades de religiosas– y gobernantes regían sin tener que enfrentarse a las mujeres como grupo social activo. Sin embargo, podemos hablar de una doble moral, pues mientras que públicamente se defendía la mesura de la mujer, su maternidad, etc., en lo privado se buscaba a las prostitutas para saciar el apetito sexual masculino, en esta época incluso encontramos a las barraganas. Este desprestigio de la mujer, su demonización, fue algo

3 Para más información sobre este tema y sobre la visión demoníaca de la mujer en diversos aspectos de la vida social en la Edad Media ver Beteta Martín (2011).

que no disminuyó con el tiempo, sino que se asentó, sobre todo en la colectividad popular, más abierta a creer en leyendas populares.

Todo ello sirvió como sustrato para que a finales del XIX se constituyera el término de *femme fatale*. Se da en este siglo una reafirmación de las características aplicadas anteriormente a estas mujeres, que serán peligrosas, sensuales, lascivas y bellas. Valle-Inclán en su texto *La cara de Dios* (1889) las describe así: "La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Esas mujeres son desastres de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma. Hay hombres que se matan por ellas, otros que se extravían [...]" (Valle-Inclán, 1972: 273). Son mujeres que consiguen enloquecer a los hombres, además de ser extremadamente bellas: "Su cabellera es larga y abundante, y, en muchas ocasiones rojiza. Su color de piel pone acento en la blancura, y no es nada infrecuente que sus ojos sean descritos de color verde" (Bornay, 1995: 115). Sin embargo, en este trabajo analizaremos más de cerca las características psicológicas de la *femme fatale*, pues son la base del posterior estudio sobre Herodías: "destacará por su capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones, lujuriosa y felina, es decir, animal" (Bornay, 1995: 115).

3. HERODÍAS, LA OLVIDADA FEMME FATALE

3.1. LOS ORÍGENES DE HERODÍAS

Tres son las fuentes de las que aquí nos hemos de servir para alcanzar a comprender los orígenes de Herodías. En la primera, *La Biblia*, solo aparece citada por dos de los cuatro evangelistas. El Evangelio de Lucas, si bien no menciona ni a Herodías ni a Salomé sí nos parece importante en tanto que la decapitación de Juan recae exclusivamente en las órdenes de Herodes: "Herodes dijo: "A Juan, le decapité yo. ¿Quién es, pues, éste de quien oigo tales cosas?". Y buscaba verle." (Lucas 9, 9). No se implica a ninguna de las dos mujeres en la decapitación, historia que concuerda con la que encontramos en las *Antigüedades Judías* de Flavio Josefo. En los Evangelios de Mateo y Marco se nos dice que Herodes que había escuchado noticias de Jesús se preguntaba quién sería aquel que ostentaba tanta fama. Herodes alega que es Juan el Bautista resucitado, ya que él le mandó decapitar, introduciendo así la historia de cómo ocurrieron los hechos:

Mas llegado el cumpleaños de Herodes, la hija de Herodías danzó en medio de todos, gustando tanto a Herodes, que éste le prometió bajo juramento darle lo que pidiese. Ella, instigada por su madre, «dame aquí, dijo, en una bandeja la cabeza de

Juan el Bautista». Entristecióse el rey, pero, a causa del juramento y de los comensales, ordenó que se le diese, y envió a decapitar a Juan en la cárcel. Su cabeza fue traída en una bandeja y entregada a la muchacha, la cual se la llevó a su madre (Mateo 14, 6-11).

En este fragmento se observa que aunque Salomé es la que pide la cabeza de Juan el Bautista, esta lo hace instigada por su madre, Herodías, señalando así a esta última como la principal causante de la muerte del Bautista. En el Evangelio de Marcos se relata la historia más detalladamente: Herodías quería decapitar a Juan el Bautista porque la había difamado por haber abandonado a su marido y haberse casado con el hermano de este, denunciando así una relación prohibida o ilícita. Con lo que se introduce una de las características específicas de la figura de *femme fatale*, el poder de seducción que por una parte atañe a Salomé en tanto que seduce a Herodes con su baile, y por otro a Herodías, que consigue que el tetrarca se case con ella:

Es que Herodes era el que había enviado a prender a Juan y le había encadenado en la cárcel por causa de Herodías, la mujer de su hermano Filipo, con quien Herodes se había casado. Porque Juan decía a Herodes: «No te está permitido tener la mujer de tu hermano.» Herodías le aborrecía y quería matarle, pero no podía, [...] Y llegó el día oportuno, cuando Herodes, en su cumpleaños, dio un banquete a sus magnates, a los tribunos y a los principales de Galilea. Entró la hija de la misma Herodías, danzó, y gustó mucho a Herodes y a los comensales. El rey, entonces, dijo a la muchacha: «Pídemelo que quieras y te lo daré.» Y le juró: «Te daré lo que me pidas, hasta la mitad de mi reino.» Salió la muchacha y preguntó a su madre: «¿Qué voy a pedir?» Y ella le dijo: «La cabeza de Juan el Bautista.» Entrando al punto apresuradamente adonde estaba el rey, le pidió: «Quiero que ahora mismo me des, en una bandeja, la cabeza de Juan el Bautista» (Marcos 6, 17-25).

La segunda fuente en la que encontramos los orígenes de Herodías son las *Antigüedades Judías* de Flavio Josefo, texto de mayor fiabilidad histórica que el anterior. Esta obra fue publicada en el año 93/94 d.C.: “[las *Antigüedades Judías*] son una obra de valor incomparable, pues ofrecen una síntesis de las tradiciones históricas y religiosas del pueblo judío y de la vida cultural de esta singular nación en el siglo I a.C.” (Flavio Josefo, 1997a: 14)⁴. En ella se relata la relación de Herodes con Herodías, punto de partida fundamental para el estudio del personaje femenino:

4 Se cita aquí la “Introducción” realizada por J. Vara Donado a la obra de Flavio Josefo referida.

El tetrarca Herodes se había casado en su día con la hija de Aretas⁵, con quien llevaba ya mucho tiempo viviendo. Pero con motivo de un viaje a Roma se alojó en casa de Herodes, hermano suyo aunque no de madre, puesto que este último Herodes era hijo del Sumo Sacerdote Simón. Y Herodes Antipas, que se enamoró de Herodías, la mujer de su hermano (ésta era hija de Aristobulo, también este hermano de los dos Herodes, y hermana de Agripa el Grande), llegó incluso a proponerle matrimonio y como ella lo aceptara, aceptaron que la trasladaría a su casa cuando regresara de Roma. Y en el acuerdo alcanzado estaba estipulado que Herodes Antipas repudiaría a la hija de Aretas (Flavio Josefo, 1997b: 1097-1098).

La figura de Herodías puede ser interpretada, de nuevo, como mujer seductora que consigue que Herodes repudie a su esposa. Sin embargo, lo que no se narra en esta obra son las supuestas maquinaciones en las que Herodías dispone de su hija para decapitar a Juan el Bautista, sino que se alega que este fue matado por motivos políticos:

[...] Herodes, por temor a que esa enorme capacidad de persuasión que el Bautista tenía sobre las personas le ocasionara algún levantamiento popular (puesto que las gentes daban la impresión de que harían cualquier cosa si él se lo pedía), optó por matarlo, anticipándose así a la posibilidad de que se produjera una rebelión a instancias de él [...] Entonces Juan, tras ser trasladado a la citada fortaleza de Maquerunte, fue matado en ella (Flavio Josefo, 1997b: 1099).

Como queda visto, en estos fragmentos no hay una condena de la mujer, sino que su poder de seducción aunque se pueda inferir, no queda explicitado. Tampoco se señala el baile de Salomé, elemento que será tomado y desarrollado como uno de los más característicos de este personaje.

Por último queremos mencionar una fuente que nos parece de gran relevancia para el objeto de nuestro trabajo, ya que es esta una fuente no histórica, tomada, más bien, de las creencias populares: *Aradia, Gospel of the Witches* de Charles G. Leland (1899). El autor, o más bien editor y traductor (del italiano al inglés), narra en el *Appendix* a esta obra, que en 1886 descubrió la existencia de un manuscrito que sentaba las bases de las doctrinas de la brujería italiana y quiso hacerse con él. Para ello tuvo la ayuda de Maddalena, su recolectora de folklore, que presumiblemente tenía relación con la brujería, y que tras una larga búsqueda, por la Toscana, en 1897 le envió un manuscrito titulado: *Aradia, or the Gospel of the Witches*. Se ha debatido la existencia real de este grupo de brujas paganas en Toscana y de la autenticidad del manuscrito, dado que tanto Maddalena

5 Aretas IV de Nabatea, padre de Phasaelis, mujer de Herodes Antipas (N. de la E.).

como Leland pudieron inventarlo y crear toda una historia en tono a él⁶. Sin embargo, lo que aquí nos interesa, es la relación del texto con la tradición popular, provenga este de cualquiera de las tres fuentes mencionadas.

En el primer capítulo de la obra, titulado *How Diana Gave Birth to Aradia (Herodias)*, se relata que Diana, “queen of witches all”, teniendo relaciones con su hermano Lucifer, dios de la luna y del sol, dio a luz a Aradia o Herodías. Encontramos de nuevo la idea, ya referida anteriormente en este trabajo, de la mujer como ser que puede tener relaciones sexuales con el mismo Diablo, siendo este un caso extremo de lascivia, pues no solo es el Demonio, sino que es su propio hermano. Y de esta relación incestuosa nacerá Herodías, dotándola así de un trasfondo relacionado con la demonología y la brujería, algo que se adapta perfectamente a los orígenes de la *femme fatale*.

Sin embargo, Herodías no solo estará ligada con Lucifer y Diana, sino que Leland en el *Appendix* señala que los orígenes primitivos de Herodías están ligados a la figura de Lilith, y no a los que aparecen en el Nuevo Testamento –o los relatados en las *Antigüedades Judías*–:

Aradia is evidently enough Herodias, who was regarded in the beginning as associated with Diana as chief of the witches. This was not, as I opine, derived from the Herodias of the New Testament, but from an earlier replica of Lilith, bearing the same name. It is, in fact, an identification or twin-ing of the Aryan and Shemitic Queens of Heaven, or of Night and of Sorcery, and it may be that this was known to the earliest myth-makers. So far back as the sixth century the worship of Herodias and Diana by witches was condemned y a Church Council at Ancyra. Pipernus and other writers have noted the evident identity of Herodias with Lilith. Isis preceded both (Leland, 2002).

La conexión entre Herodías y Lilith que nos presenta Leland nos resulta de manera interesante, pues si esta no está en los textos de carácter más histórico, ya señalados, sí parece tener relación con el folklore popular, elemento importantísimo para el desarrollo de la visión de la mujer como elemento demoníaco y perverso. Este descubrimiento nos ha permitido ligar el origen de la aquí considerada como figura arquetípica de la *femme fatale*, Lilith, con una mujer, Herodías, que parece haber quedado invisibilizada, a veces, por la figura de su hija Salomé. Por lo que, esta conexión entre las dos figuras femeninas nos permite crear un vínculo sólido desde el que proyectar nuestra investigación.

6 Para más información sobre este tema ver: Hutton (2001).

3.2. HERODÍAS EN LA LITERATURA DEL XIX

Herodías aparece en innumerables pasajes en la literatura medieval⁷, sin embargo, aquí nos centraremos en algunas obras del siglo XIX, debido a que es en este siglo cuando muchos autores recogen leyendas, mitos y textos de las tradiciones populares para recrear determinadas figuras femeninas, estableciendo así las características de la *femme fatale*.

Es interesante preguntarse por qué es en último tercio del siglo XIX cuando se produce un auge en la representación de la mujer como símbolo de la *femme fatale*, y para ello consideramos importante analizar cuál era la situación de la mujer real en la época. En este momento histórico las mujeres estaban reclamando, cada vez con más fuerza, sus derechos, luchando contra todas las restricciones sociales que se les imponían e intentando crear una identidad distinta a la que los hombres les asignaban. El acceso al mercado laboral era cada vez más fácil para ellas, sobre todo por el constante desarrollo del sector industrial, lo que supuso por un lado independencia económica y por otro conseguir subvertir el rol de la mujer natural (madre-esposa), aunque esta situación se intentó solventar a través del fomento de la institución de la familia: *“El siglo XIX fue sin duda el siglo de la burguesía. En relativamente poco tiempo –si lo comparamos con los siglos gobernados por la nobleza– las clases medias se hicieron con una sociedad dominada en adelante por los valores burgueses fundamentales: la propiedad, la familia y la moral. En ninguno de ellos tenía poder de decisión la mujer”* (Veloso, 2009: 93). Pero, si bien, las clases altas y la burguesía defendían en público una moral cristiana, púdica, etc., el aumento de la prostitución fue considerable, encontrándonos así con una sociedad en la que primaba una doble moral, por lo que se puede deducir que el deseo masculino estuvo encarnado en la imagen de la *femme fatale*, de ahí el esplendor de la representación de las mismas en esta época:

No solo la ciencia, la sociedad en general también reducía a la mujer a su condición sexual, aunque, en este caso, el sexo gozaba de los privilegios de la doble moral burguesa que lo hacían bascular entre la marginalidad y la integración: mientras que en el ámbito familiar las alusiones al sexo estaban estrictamente prohibidas, en el ámbito público – eminentemente masculino– el sexo era una realidad cotidiana, integrada en los usos sociales en forma de una prostitución concebida como una forma más de ocio (Veloso, 2009: 99).

La descendencia simbólica de Lilith comprende mujeres de las mitologías paganas como Venus, Pandora, Medea, Circe, Helena, etc., mujeres bíblicas como Eva, Salomé o Judit, personajes propiamente literarios: Lorelei, Salambó, etc., personajes históricos: Cleopatra,

⁷ Ver Kloss (1908).

Mesalina o Lucrecia Borgia e incluso cortesanas, que pasaron a formar parte de la literatura, como Nana. Todas ellas estudiadas como símbolos de la *femme fatale*⁸, mientras que Herodías parece quedar en un segundo plano. El objetivo de este trabajo es situarla como símbolo de la *femme fatale*, no solo por su relación directa con Lilith, sino porque consideramos que incluso puede tener más relevancia a este respecto que su propia hija, Salomé:

Lo único que estrictamente se sabe es que [Salomé] sedujo a Herodes y obedeció dócilmente a su madre, que deseaba vengarse de Juan el Bautista. Porque la verdadera femme fatale de la historia es Herodías, no Salomé, quien solo es una pequeña virgen exhibida impúdicamente por una madre incestuosa. [...] En una simbiosis del carácter dominador y vengativo de la madre, la hija, en el período medieval, se funde y se confunde con aquella, para convertirse en los últimos años del siglo XIX en un ser lujurioso y letal (Bornay, 1999: 193).

La simbiosis entre madre e hija, como se ha señalado en este fragmento, aparece en algunos textos del XIX; en estos se confunde a las dos mujeres en tanto que se pierde la referencia de cuál de las dos es la que ama a Juan el Bautista y por tanto pide su cabeza. Sin embargo, el motivo del baile sí parece estar asociado en todos los textos a Salomé. En este breve análisis veremos cómo las figuras de Herodías y Salomé varían de unos autores a otros, entrelazando las fuentes y asignando a cada una de ellas un rol diferente en sus obras. Sí creemos conveniente señalar, y se demostrará en las siguientes líneas, que desde Heinrich Heine hasta Oscar Wilde parece debilitarse la figura de Herodías para fortalecer la de Salomé

En la obra *Atta Troll* (1843) de Heine, la figura de Herodías aparece en todo su esplendor como representante de la *femme fatale*. El protagonista de la historia ve pasar, desde la ventana de la cueva de la bruja Urraca, una comitiva de espectros, entre los que se encuentran autoridades como Goethe o Shakespeare. Sin embargo, en medio del cortejo destacan tres figuras de mujer: Diana, el hada Abundia y Herodías, de la que se dice:

*[...] ¿También era una diablesa
como las dos anteriores?
Si era diablo o ángel,
no lo sé. Con las mujeres
¿sabe alguien dónde acaba
el ángel y empieza el diablo? (Heine, 2011: 157).*

8 A este respecto es interesante consultar el libro *Las hijas de Lilith* de Bornay (1995).

Nos parecen interesantes estos versos porque se asume que Diana es una diablesa, y aunque se dice que de Herodías no se sabe, si atendemos al *Gospel of the Witches*, es decir, a la tradición popular, también sería parte de esa clasificación; por lo que en primer lugar nos encontramos con una de las características de la *femme fatale*, su relación con el Diablo, en este caso directa a través de Diana. Su aspecto físico también se corresponderá con la simbología ya señalada, pues se la describe así:

*Tenía el fuego en su rostro
el encanto de Oriente,
sus ropas evocaban
los cuentos de Scherezade.
Dulces labios de granada,
nariz de lirio arqueado,
y miembros frescos y gráciles
cual palmera del oasis* (Heine, 2011: 157-159).

Es una belleza exótica, sensual, una princesa de Judea a la que se la conoce por ser la mujer “que pidió a Herodes/ la cabeza del Bautista” (Heine, 2011: 159). Los versos siguientes son los que realmente imprimen fuerza a la figura de Herodías:

*Por culpa de aquel delito
Sangriento estaba maldita
A ir hasta el día del juicio
En la batida salvaje*

*En las manos lleva siempre
La fuente con la cabeza
De Juan, y la besa; sí,
La besa con entusiasmo.*

*Porque antes amaba a Juan,
-en la Biblia no lo dice,
pero el pueblo habla de aquel
sangriento amor de Herodías-.*

[...]

Estaría algo enfadada

*Con su amado, y mandó que
Le cortaran la cabeza,
Pero al verla en la bandeja*

*Lloró, enloqueció y murió
Loca de amor. [...]*

*Cada noche resucita
Y la sangrienta cabeza
Ha de llevar en la mano,
Pero con loco capricho*

*La lanza a veces al aire
Riendo como una niña,
Y con destreza la coge,
Como jugando al balón (Heine, 2011: 159-161).*

Como se puede observar Herodías amaba a Juan el Bautista y es ese amor el que le lleva a pedir su cabeza, hecho que no aparece en la *Biblia*, ya que el deseo de matarle está asociado con las injurias que el Bautista vierte sobre ella. Salomé no aparece, no es ella la que demanda la decapitación del Bautista, sino que es Herodías la protagonista completa de la historia. Se ha de señalar también la pasión desenfadada de la mujer por su amante, al que besa todas las noches. Esta imagen es una de las más significativas, representa por un lado el deseo de Herodías, la lujuria, y por otro el triunfo de la mujer sobre el hombre: si en vida no pudo tenerle, le posee eternamente en la muerte. Esta idea queda reflejada magistralmente en los últimos versos citados, Herodías, poseedora de su amante, simbolizado en la cabeza del mismo, juega con él a su antojo. A la vista de lo expuesto, afirmamos que la Herodías de Heine se corresponde perfectamente con todas las características ya mencionadas sobre la *femme fatale*, es bella, seductora, lujuriosa y tiene control sobre el hombre; además, consideramos que su proyección es de las más importantes, pues la convierte en única protagonista en los hechos que desencadenan la decapitación del Bautista.

En la obra *Hérodiade* (1864-1898) de Mallarmé no encontramos esa predominancia de la figura de Herodías, sino que asistimos a una simbiosis entre las figuras de la madre y la hija, pues las voces de las dos mujeres se superponen; se menciona a Herodías y no a Salomé, y la escena final del baile está puesta en boca de la madre, creando así una

Herodías representa la “crystallization of the very essence of poetry, locked within the indecipherable mystery of its perfection, self-sufficient and inviolable” (Silvani y Strukelj, 2005: 109). Se ha entendido el poema y la figura de Herodías como una representación simbólica de la poesía en sí misma: “Evoked by this theme is the inviolability of beauty and, by extension, of the poem. The poet’s duty in this regard is to remain aloof and avoid the self-corruption brought on by material interest and enslavement to human convention” (Zagona, 1960: 51). Sin embargo, para este trabajo, consideramos más interesante remarcar la idea de la independencia de la mujer que parece no estar atada a ningún otro ser más que a ella misma. Cuando entra en juego la figura de Juan el Bautista la única solución posible es la destrucción del mismo. La decapitación del hombre impone el triunfo de la mujer sobre este, pero en el poema de Mallarmé se va más allá, pues Herodías besa los labios inertes del Bautista, al igual que en el texto de Hein, consiguiendo no solo su muerte, sino dar rienda suelta a su deseo, imponiéndose doblemente a él. La sangre también juega un papel de gran importancia, pues es con la sangre del Bautista con la que mancha Herodías su cuerpo, sus piernas:

*Par un pire baiser
L'horreur de préciser*

*Tien et précipité de quelque altier vertige
Ensuite pour couler tout le long de ma tige
Vers quelque ciel portant mes destins avilis
L'inexplicable sang déshonorant le lys
À jamais renversé de l'une ou l'autre jambe
flambe
assassin*

*Le métal commandé précieux du bassin
Naquère où reposât un trop inertes reste*

*Peut selon le suspens encore par mon geste
Changeant en nonchaloir
Verser son fardeau avant de choir
Parmi j'ignore quelle étrangère tuerie
Soleil qui m'a mûrie
Comme à défaut du lustre éclairant le ballet
Abstraite intrusion en ma vie, il fallait
La hantise soudain quelconque d'une face
Pour que je m'entr'ouvrisse et reine triomphasse (Mallarmé, 2006: 62).*

Esta imagen puede ser entendida como una representación simbólica del desvirgamiento de la protagonista, lo que no ha conseguido en vida lo consigue en la muerte, y por otro lado como representación de la menstruación, la sangre corre entre sus piernas, como otro símbolo del perder la virginidad. Consideramos muy interesantes estas imágenes en tanto que la figura de la mujer en ningún momento queda supeditada a la del hombre, sino que al contrario ella es la subyugadora. Es esta una de las características más importantes que describen a la *femme fatale*, la capacidad de independencia, en este caso, unida al saberse bella, seductora y conseguir que decapiten a aquel que la rechazó. Este texto de Mallarmé es uno de los que más vigorosamente proyectan esta imagen de Herodías. La otra característica explotada en el texto es la de la belleza y la seducción representadas a través de la imagen del cabello de la mujer:

*Le blond torrent de mes cheveux immaculés,
Quand il baigne mon corps solitaire le glace
D'horreur et mes cheveux que la lumière enlace
Sont immortels [...] (Mallarmé 2006: 40).*

En este punto creemos importante mencionar otro texto de Mallarmé en el que el autor aboga por los cabellos rubios como fuente de sensualidad, no por los morenos, dejando así ver que ninguna imagen del poema es casual, sino que la construcción de la figura de la mujer, de Herodías como *femme fatale*, responde a la idea que él tenía sobre la misma:

Un dernier reproche, mais un grand: je n'ai jamais compris qu'un poète médit des blondes. Je sais que la Musse D'Emmanuel des Essarts doit être brune; les brunes ont seules cette vivacité et seules peuvent inspirer ces vers frappés et nerveux. Mais l'idéal de la femme, –c'est-à-dire d'une des facettes de la beauté, ce diamante, –n'est pas la brune. Eve était blonde; Vénus blonde. La blondeur, c'est i'or, la lumière, la richesse, le rêve, le nimbe! (Mallarmé, 1961: 251).

En el texto de Mallarmé se juega con imágenes y símbolos, queda una reminiscencia a las fuentes sagradas en tanto que aparece el motivo del baile, pero no hay alusión directa ni al texto bíblico ni al de Flavio Josefo. Sin embargo, en el cuento de Flaubert, *Hérodias* (1877), sí encontramos referencias a estos, ejemplo de ello, sería el comienzo de la historia en la que se narra cómo Herodes repudia a la hija del rey de los árabes para casarse con Herodías. La historia se enmarca en el palacio de Herodes, a las afueras las tropas del rey de los árabes, mientras que el Tetrarca espera la llegada de refuerzos romanos y la visita de Vitelio, el gobernador de Siria. Consideramos que las fuentes de las que posiblemente bebió Flaubert para este relato son la *Biblia* y las *Antigüedades Judías*, pues encontramos elementos que nos remiten a ambas, sobre todo en lo referente a la historia de Juan el Bautista. Este, estando encarcelado en el palacio de Herodes, es presentado como un agitador del pueblo: “Quant à celui qui remuait le peuple avec des espérances conservées depuis Néhémias, la meilleure politique était de le supprimer” (Flaubert, 1983: 107), lo que remite al texto de Flavio Josefo, en tanto que se hace referencia a esta faceta política del Bautista, sin embargo, no es lo que le llevará a su muerte, sino que en este punto se entrecruzan los dos textos, será decapitado a causa de Herodías, a través del baile de su hija Salomé, como se relata en los Evangelios de Mateo y Marcos.

Herodías es presentada como una mujer seductora, que ha llevado al incesto a Herodes, pero sobre todo ambiciosa: “Elle songeait aussi que le Tétrarque, cédant à l’opinion, s’aviserait peut-être de la répudier. Alors tout serait perdu ! Depuis son enfance, elle nourrissait le rêve d’un grand empire. C’était pour y atteindre que, délaissant son premier époux, elle s’était jointe à celui-là, qui l’avait dupée, pensait-elle” (Flaubert, 1983: 108). Es esta una descripción que intenta ser negativa, pues Herodías parece haber cedido al deseo de Herodes tan solo por el ansia de poder. Sin embargo, consideramos que es una afirmación de sí misma como mujer poderosa, la cual ha conseguido hacerse un hueco en un mundo de hombres y a la cual incluso temen, pues el procónsul dice: “elle lui parut dangereuse” (Flaubert, 1983: 113) y si Herodes no mata a laokanann es por miedo, entre otras cosas, a ella: “Il craignait Hérodias, Mannaëi et l’inconnu” (Flaubert, 1983: 111). Por lo que nos encontramos a una mujer dueña de sí misma, fuerte, a la que los hombres temen, es decir, se perfila la imagen de la *femme fatale*. Sin embargo, sí hay algo que aflige a Herodías, que le hace palidecer: laokanann, la calumnia e insulta por su matrimonio incestuoso con Herodes:

Et elle redit son humiliation, un jour qu’elle allait vers Galaad, pour la récolte du baume. «—Des gens, au bord du fleuve, remettaient leurs habits. Sur un monticule, à côté, un homme parlait. Il avait une peau de chameau autour des reins, et sa tête ressemblait à celle d’un lion. Dès qu’il m’aperçut, il cracha sur moi toutes les malédictions des prophètes. Ses prunelles flamboyaient, sa voix rugissait; il levait

les bras, comme pour arracher le tonnerre. Impossible de fuir ! les roues de mon char avaient du sable jusqu'aux essieux; et je m'éloignais lentement, m'abritant sous mon manteau, glacée par ces injures qui tombaient comme une pluie d'orage». / Iaokanann l'empêchait de vivre. [...] pourquoi sa guerre contre elle? Quel intérêt le poussait? Ses discours, criés à des foules, étaient répandus, circulaient; elle les entendait partout, ils emplissaient l'air. Contre des légions, elle aurait eu de la bravoure. Mais cette force plus pernicieuse que les glaives, et qu'on ne pouvait saisir, était stupéfiante; et elle parcourait la terrasse, blêmie par sa colère, manquant de mots pour exprimer ce qui l'étouffait (Flaubert, 1983: 107-108).

Este fragmento recuerda en muchos aspectos al Evangelio de Marcos, sin embargo, la recreación de Flaubert es mucho más compleja, sobre todo, por la faceta psicológica que nos presenta de Herodías, esa mujer que no teme a nadie ni nada se ve acorralada por un predicador. Los insultos se repiten a lo largo del relato, es lapidada de palabra, insultada por adúltera, la crítica misógina queda patente cuando nos percatamos de que estas injurias solo recaen en la mujer y no en Herodes:

[...] et les cailloux manqueront pour lapider l'adultère! [...] Étale-toi dans la poussière, fille de Babylone! Fais moudre la farine! Ôte ta ceinture, détache ton soulier, trousse-toi, passe les fleuves! ta honte sera découverte, ton opprobre sera vu! tes sanglots te briseront les dents! L'Éternel exècre la puanteur de tes crimes! Maudite! maudite! Crève comme une chienne! (Flaubert, 1983: 125).

Sin embargo, la venganza es un plato que se sirve frío, y será en las últimas escenas del relato cuando esta se produzca. El final de la historia narra un festín celebrado en el palacio de Herodes, mientras se debate sobre el Bautista y demás asuntos políticos, aparece una bella joven que comienza a bailar. El tetrarca al verla queda como sumido en un sueño, maravillado, y es en este momento cuando nos encontramos con la clave a la obra y de la interpretación de la figura de Herodías: “Ce n'était pas une vision. Elle avait fait instruire, loin de Machaerous, Salomé sa fille, que le Tétrarque aimerait; et l'idée était bonne. Elle en était sûre, maintenant!” (Flaubert, 1983: 141). Esta afirmación de Herodías nos hace ver que la idea del baile, y lo que ocurrirá a continuación, ha sido suya, por lo que aun siendo Salomé la bailarina, es Herodías la perpetradora del posterior crimen. Salomé, es presentada como una joven ingenua, que se mueve bajo las órdenes de su madre, por lo que Herodías reaparece como mujer fuerte, determinada a acabar con aquello que intenta desmerecerla, es decir, con Iokannan. Herodes aturdido por el baile de Salomé, le promete cualquier cosa, incluso la mitad de su reino –referencia a Mar. 6,

23–, sin embargo, ella le pide la cabeza del Bautista, acabando así con el único hombre que había intentado amedrentar a Herodías.

Tras este sucinto análisis queda patente que la *femme fatale* en la historia de Flaubert es Herodías. Mujer temida, ambiciosa, fría, maquinadora, pero que finalmente consigue vencer a su único enemigo. Una mujer a la que se odia, porque representa todo aquello que es contrario a lo marcado por la norma social (en cualquier época, incluso en la nuestra), pero que es seductora y deseada, hasta el punto de que un hombre poderoso, en este caso Herodes, lo abandona todo, e incluso se embarca en una guerra por ella. Es por todo ello, por lo que afirmamos que la Herodías de este relato hace gala a su presunta relación con Lilith, y es una mujer que encaja perfectamente con las características mencionadas para la creación de la imagen de la *femme fatale*, sobre todo en el XIX, pues como se ha visto, responde a la doble moral de la época: atacada en público, deseada en privado.

Para concluir solo queremos mencionar brevemente la obra *Salome* (1891) de Oscar Wilde. En este texto la figura de Herodías prácticamente carece de importancia, toda la acción dramática recae en su hija Salomé. Herodías es injuriada por el Bautista: "I OKANAAN. Où est celle qui ayant vu des hommes peints sur la muraille, des images de Chaldéens tracées avec des couleurs, s'est laissée emporter à la concupiscence de ses yeux, et a envoyé des ambassadeurs en Chaldée?" (Wilde, 1917: 31), pero ahí parece quedar toda la relevancia de la misma en el texto. Salomé será la que se enamore de Juan el Bautista, la que por su propia voluntad baile ante Herodes, la que pida la cabeza del Bautista en una bandeja y la que bese su boca muerta: "Ah! j'ai baise ta bouche, lokanaan, j'ai baise ta bouche" (Wilde 1917: 102). Herodías responde en todo caso a la figura antagonista de Salomé, pues es presentada como una mujer dolida por los insultos que tanto el Bautista como Herodes (que la llama "stérile" (Wilde, 1917:48)) vierten contra ella, pero que no toma ninguna medida para detenerlos, e insegura, pues tiene celos hasta de su propia hija.

5. CONCLUSIONES

La imagen de la *femme fatale* se asocia con una serie de características como son el dominio sexual, el deseo desmesurado, la independencia, la belleza o la seducción, todos ellos rasgos de los que se adueña el artista del XIX para crear a sus personajes femeninos. Parece contradictorio que sean mayoritariamente los hombres los que se han dedicado al cultivo de la imagen de estas mujeres, pues estas son representaciones de la tentación y lo diabólico, es decir, atentan con el orden social establecido. Sin embargo, y como ya se señaló en este trabajo, la doble moral masculina en la época era muy fuerte: si públicamente estos comportamientos se condenaban, en privado se deseaban, por lo que consideramos que será el receptor de la obra de arte el que concluya si la representación de la *femme fatale* es una afirmación o una negación de la misma.

Como hemos visto, los mitos de mujer fatal tentadora abundan desde la Antigüedad Clásica y, siendo Herodías una de las mejores representantes de los mismos, consideramos que la importancia que se le ha dado es escasa. Es un personaje relevante tanto en los Evangelios como en la obra histórica de Flavio Josefo, sin embargo, consideramos de gran relevancia que en la obra *Gospel of the Witches* se la relacione directamente con Diana y Lucifer. Es a través de esta relación como hemos sentado las bases directas de la mujer con lo demoníaco, elemento importantísimo, sobre todo en la Edad Media, para caracterizar a las “mujeres no-naturales”, es decir, las que no respondían a las características de la Virgen María. Este vínculo nos permitió acercarnos, con cierta seguridad, al estudio de Herodías como prototipo de la *femme fatale*. La obra de Heine, *Atta Troll*, no hace más que afirmar esta idea, pues en ella vemos a una mujer que consigue lo que quiere: tener entre sus brazos a su amado y besarle. La obra de Mallarmé, *Herodiade*, difumina un tanto la figura de Herodías al entremezclarla con la de su hija Salomé, quitándole el protagonismo que le otorgaba Heine. Sin embargo, Flaubert, en su *Hérodias*, recupera su importancia y hace que Salomé parezca una joven ingenua a las órdenes de su madre. Por último, la obra *Salomé* de Wilde convierte a la hija en una verdadera representante de la *femme fatale*, mientras que la madre queda marcada negativamente. Como se observa, la figura de Herodías como símbolo de la *femme fatale* palidece a lo largo del XIX, y a partir de la obra de Wilde queda eclipsada por Salomé.

Con este trabajo hemos pretendido acercarnos a los orígenes históricos y literarios de la *femme fatale*, para proyectar sus características en las Herodías escritas en el XIX. Consideramos que es una figura que se ha de convertir en uno de los exponentes de la representación de la *femme fatale*: mujeres seductoras, independientes y seguras de sí mismas, que hoy, como en muchas otras épocas, dan muestra de la lucha de las mujeres por su emancipación. La literatura en su forma más política ayuda a comprender el entorno y la sociedad en la que estamos insertos, por lo que consideramos que este trabajo no solo indaga en los orígenes de un mito, sino que puede llegar a ser una forma de extrapolar la reivindicación literaria de la figura de Lilith, y de su descendencia simbólica, a la mujer actual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIBLIA DE JERUSALÉN (1976). En J. A. Ubieta (ed.). Bilbao: GRAFO S. A.
- ARISTIZÁBAL MONTES, P. (2007). “Eros y la cabellera femenina”. *El Hombre y la Máquina* 28, 116-129.
- BETETA MARTÍN, Y. (2011). *La querella de las mujeres. Estrategias de desautorización femenina en la ficción bajomedieval*. Madrid: Almudayna.
- BORNAY, E. (1995). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- _____ (1999). *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*. Madrid: Cátedra.

- CLÚA GINÉS, I. (2006). "Herodías: reescritura de un mito en "Figuras de la Pasión del Señor" (1916) de Gabriel Miró". En *Las hijas de Eva: Historia, tradición y simbología*, I. Calero Secall y V. Alfaro Bech (eds.), 197-214. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- DIJKSTRA, B. (1986). *Idols of perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. New York / Oxford: Oxford University Press.
- EETESSAM PÁRRAGA, G. (2009). "Lilith en el arte decimonónico: estudio del mito de la *femme fatale*". *Signa* 18, 229-249.
- FLAUBERT, G. (1983). *Trois contes*. Paris: Librairie Générale Française.
- _____. (1999). *Tres cuentos*. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, P. (2012). "La mujer en el cristianismo primitivo". En *Historia, identidad y alteridad, Actas del III congreso interdisciplinar de jóvenes historiadores*, 999-1019. Salamanca: Colección Temas y Perspectivas de la Historia.
- GRAVES, R. y Patai, R. (1986). *Los mitos hebreos*. Madrid: Alianza Editorial.
- HEINE, H. (2001). *Atta Troll*. Madrid: Hiperión.
- HUTTON, R. (2001). *The Triumph of the Moon: A History of Modern Pagan Witchcraft*. Oxford: Oxford University Press.
- JOSEFO, F. (1997). *Antigüedades judías*. Torrejón de Ardoz: Akal.
- KOCH, M. (1995). *Salomes Schleier: Eine Andere Kulturgeschichte des Tanzes*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- KLOSS, W. (1908). "Herodias the Wild Huntress in the Legend of the Middle Ages". *Modern Language Notes* 23/3, 82-85.
- LELAND, C.G. (2002). *Aradia or the Gospel of the Witches*. En www.sacred-texts.com
- MALLARMÉ, S. (1961). *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard.
- _____. (2006). *Herodías*. Madrid: Abada.
- MARCOS CASQUERO, M.A. (2009). *Lilith: evolución histórica de un arquetipo*. León: Universidad de León, Área de Publicaciones.
- SALADIN, L.A. (1993). *Fetishism and Fatal Women: Gender, Power, and Reflexive Discourse*. New York [etc.]: Peter Lang.
- SILVANI, G. & Strukelj, V. (2005). "The Legend of Salome in Nineteenth-Century Literature and Art". En *Gender, Sexuality and the Family in Nineteenth Century Europe: Literary and Artistic Perspectives*, Depicting Desire & R. Langford (ed.), 105-120. Bern: Peter Lang.
- VALLE-INCLÁN, R. (1972). *La cara de Dios*. Madrid: Taurus.
- VELOSO, I. (2009). "Tipos femeninos en las novelas del realismo y del naturalismo francés". *Rapsoda. Revista de literatura* 1, 91-104.
- WILDE, O. (1917). *Salomé; La sainte courtisane; A Florentine tragedy*. London: Methuen.
- _____. (2000). *Salomé*. Madrid: Biblioteca Nueva.

WINTERHOFF, L. (1998). *Ihre Pracht muß ein Abgrund sein, ihre Lüste ein Ozean: die jüdische Prinzessin Salome als Femme fatale auf der Bühne der Jahrhundertwende*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

ZAGONA, H. G. (1960). *The legend of Salome and the principle of art for art's sake*. Genève: Droz.

Recibido el 8 de enero de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

LA INTERTEXTUALIDAD EN LA OBRA DE FRANCISCO NIEVA A TRAVÉS DE SUS MEMORIAS

THE INTERTEXTUALITY IN THE WORK OF FRANCISCO NIEVA THROUGH HIS MEMOIRS

Juan Carlos Romero Molina

Grupo de Investigación del SELITEN@T (UNED)

jc_romerom72@hotmail.com

Resumen: Las memorias de Francisco Nieva son una importante fuente bibliográfica para el estudio de su obra literaria dramática y no dramática. Revelan, por ejemplo, la relación entre las obras del dramaturgo y textos de otros autores y también la conexión entre textos de diferentes géneros del mismo autor. Es un interesante ejemplo de lo que la crítica ha llamado *intertextualidad*.

Abstract: Francisco Nieva memoirs are an important bibliographic source for the study of its dramatic and non-dramatic literary work. They reveal, for example, the relationship between the works of the playwright and texts by other authors and also the connection between texts of different genres by the same author. It is an interesting example of what critics called Intertextuality.

Palabras clave: Memorias. Francisco Nieva. Teatro español contemporáneo. Intertextualidad.

Key Words: Memoirs. Francisco Nieva. Contemporary Spanish Theatre. Intertextuality.

Francisco Nieva publicó a principios de este siglo sus memorias, *Las cosas como fueron* (Nieva, 2002b)¹. Éstas, junto con varias más de otros dramaturgos y algunos diarios, han sido el objeto de nuestra tesis doctoral, *Escritura autobiográfica de dramaturgos españoles actuales*, dirigida por el profesor José Romera Castillo, inserta dentro de las actividades del Grupo de Investigación del SELITEN@T de la UNED, dirigido por el mismo José Romera Castillo. Una de las líneas de trabajo del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) la constituye el estudio de la escritura autobiográfica -en diferentes géneros (narrativa y poesía), muy especialmente, por lo que nos interesa, en *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Romera, ed., 2003)-, del que su director es uno de los pioneros en España². Un compendio de esa prolongada labor la tenemos en *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Romera Castillo, 2006a). En el prólogo a esta obra (Romera Castillo, 2006b), escribía el director del SELITEN@T: "La escritura del yo ha sido centro intenso de nuestra atención, dentro de la serie de investigaciones sobre lo biográfico y autobiográfico en España, fundamentalmente, desde 1975, que estamos llevando a cabo" (Romera Castillo, 2006b: 11)³.

Nuestra investigación estudia la escritura autobiográfica de dramaturgos españoles actuales tomándola como fuente bibliográfica para la reconstrucción de la vida teatral. Uno de los anticipos vio la luz en la ponencia, titulada "Narración e imagen: fronteras de lo dramático en Francisco Nieva" (Romero Molina, 2008), presentada en el XVII Seminario Internacional del SELITEN@T, *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, celebrado en la UNED en diciembre de 2007, cuyas actas se publicaron con edición del director del Centro (Romera Castillo, 2008). Decíamos allí que:

las transferencias argumentales entre el teatro y la novela de Francisco Nieva merecerían un tratamiento más amplio en el marco de un estudio sobre lo que la crítica nieviana ha dado en llamar la "intertextualidad", que comprendería no sólo la relación de su obra dramática con su propia narrativa, sino también la de ambas con

1 Véanse Caballé (2003a), Conte (2002) y Elwess (2003a). De las memorias de Francisco Nieva en relación con el teatro, trataron Caballé (2003b), Elwess (2003b) y Rubio (2003) en el XII Seminario del SELITEN@T, *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Romera, 2003b), celebrado en la UNED en junio de 2002.

2 En palabras textuales suyas de 2006: "Puedo decir con gran complacencia que he sido uno de los pioneros españoles en estudiar la escritura autobiográfica en España. Desde hace más de veinticinco años, una de las líneas de investigación que he mantenido se ha centrado en este campo de trabajo" (Romera Castillo, 2006b: 14).

3 Para una relación detallada del trabajo del Centro en este campo, véase de José Romera Castillo "Investigaciones sobre escritura autobiográfica en el SELITEN@T de la Universidad Nacional de Educación a Distancia", en Vicente Granados Palomares (ed.), *Actas XXI Simposio Internacional de Literatura y Sociedad* (Romera Castillo, 2003), así como la ampliación posterior (Romera Castillo, 2010), publicada en la revista *Signa*.

*la obra literaria ajena y, en general, con la producción cultural de varias épocas, con particular atención a las versiones teatrales de obras de otros autores por parte del dramaturgo manchego*⁴ (Romero Molina, 2008: 251, n. 16).

Esto ha sido llevado a cabo en nuestra tesis doctoral. Y es que el estudio de las adaptaciones teatrales de Francisco Nieva resulta inseparable del análisis de esa característica tan propia de la escritura del dramaturgo manchego que la crítica ha dado en denominar “la intertextualidad”. Procede aquí ahora exponer el resultado de lo que expresa la cita.

El *Diccionario del teatro*, de Manuel Gómez García (1997), define *intertextualidad* como: “Práctica, propia de algunos directores y dramaturgistas, consistente en insertar en una obra textos de otra u otras. La intertextualidad provoca por lo común un efecto de distanciamiento y extrañamiento. En ocasiones, es usada como recurso o vía de adaptación teatral, con vistas a la apropiación de los derechos de autor” (Gómez García, 1997: 425). Sin embargo, no se trata de un fenómeno exclusivamente teatral. Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (Marchese y Forradellas, 1989: 217), acuden a la definición de Michel Arrivé: “conjunto de las relaciones que se ponen de manifiesto en el interior de un texto determinado”. Continúan: “estas relaciones acercan un texto tanto a otros textos del mismo autor como a los modelos literarios explícitos o implícitos a los que se pueden hacer referencia”. Según los autores, el término procede de la teoría de Mijaíl Bajtín y lo puso en circulación Julia Kristeva, quien escribió: “Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se coloca la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *doble*”. En palabras de Leyla Perrone-Moises, “el escritor entabla un diálogo, a veces tácito, a veces haciendo un guiño al lector, con otros textos anteriores”. Roland Barthes deslinda el concepto de *intertexto* de la antigua noción de *fuentes o influencias*:

Todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él, en estratos variables, bajo forma más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura que lo rodean; todo texto es un tejido nuevo de citas anteriores. Se presentan en el texto, redistribuidas, trozos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, segmentos de lenguas sociales, etc., pues siempre existe el lenguaje antes del texto y a su alrededor. La intertextualidad, condición de todo texto, sea éste cual sea, no se reduce como es evidente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto

4 De algo de esto se trató en el XV Seminario Internacional del SELITEN@T, *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (Romera, ed., 2006), celebrado en la UNED en junio de 2005, concretamente en la ponencia presentada por Raquel García Pascual (2006).

es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen es difícilmente localizable, de citas inconscientes o automáticas, ofrecidas sin comillas (Marchese y Forradellas, 1989: 217-218).

Los autores se hacen eco de la crítica de Claudio Guillén de tal definición por su absolutismo teórico. Opinan que en ella se mezclan dos conceptos distintos: el de texto y el de código. En este sentido se orientan Michael Riffaterre, Jonathan Culler y Cesare Segre, quien diferencia en la intertextualidad dos campos bien diferenciados: las interrelaciones comprobables entre los textos y los arquetipos. Cesare Segre se decanta por emplear la palabra *intertextualidad* para las relaciones entre textos escritos literarios; para el resto, propone *interdiscursividad*. Si “la especificidad de una obra sólo puede ser reconocida por medio de la confrontación, el conocimiento o la reminiscencia del texto al que se refiere”, nos hallamos en el terreno de la *transcodificación*”. Distinguen los autores entre la “intertextualidad general o externa (relaciones intertextuales entre textos de diferentes autores) e intertextualidad restringida o interna (relaciones intertextuales entre textos del mismo autor)” (Marchese y Forradellas, 1989: 218).

Por su parte, Demetrio Estébanez Calderón, en su *Diccionario de términos literarios* (Estébanez, 1999: 570) define así *intertextualidad*:

Término utilizado por una serie de críticos (J[ulia] Kristeva, A[lgirdas] J[ulius] Greimas, R[oland] Barthes, G[érard] Genette, J[ean] Ricardou, L[ucien] Dällenbach, etc.) para referirse al hecho de la presencia, en un determinado texto, de expresiones, temas y rasgos estructurales, estilísticos, de género, etc., procedentes de otros textos, y que han sido incorporados a dicho texto en forma de citas, alusiones, imitaciones o recreaciones paródicas, etc.

Según explica el autor, “J[ulia] Kristeva concibe la escritura como una ‘lectura de un corpus literario anterior’, y el texto literario como ‘absorción y réplica’ de textos previos, de los que sería, al mismo tiempo, reminiscencia y transformación”. Recoge también la distinción entre los diversos tipos de intertextualidad señalados por la crítica: la *general* —entre textos de diversos autores—, la *restringida* —entre textos de un mismo autor— y la *interna* o *autotextualidad*, “reduplicación interna que desdobra el relato, todo o parte, bajo su dimensión literal —la del texto entendido estrictamente— o referencial, de la ficción” (Dällenbach, 1976).

En *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Greimas y Courtés, 2006: 226-227), se atribuye el concepto a Mijaíl Bajtín. La idea interesó en Occidente, pues parecía servir de recambio metodológico a la teoría de las “influencias”, en la que se fundaban las investigaciones de la literatura comparada. Sin embargo, el concepto se

reveló impreciso por mezclar la intertextualidad interna del texto con la externa —las viejas “influencias”—. Se remontan los autores a la afirmación de André Malraux de que la obra de arte no se crea a partir de la visión del artista, sino de otras obras, para reconocer “la existencia de semióticas (o de “discursos”) autónomas en cuyo interior se prosiguen procesos de construcción, de reproducción o de transformación de modelos, más o menos implícitos”, dejando fuera las reiteraciones de “estructuras semánticas y/o sintácticas comunes a un tipo (o a un ‘género’) de discursos”.

Por *intertextualidad*⁵, la crítica nieviana entiende el hecho de recurrir el autor —no única ni exclusivamente— a materiales literarios de diversa procedencia para componer sus obras a modo de *collage*⁶. El propio Francisco Nieva admite conscientemente esta particularidad de su teatro justificándola por sus iniciales contactos con el Postismo. Así, cuenta en sus memorias (Nieva, 2002b: 44) que ese movimiento literario utilizaba el pastiche y reciclaba los residuos mecanizados de la cultura dando un resultado

-
- 5 En el estudio de Carlos Bousoño (1991) que precede a la edición del «Teatro Furioso» de Francisco Nieva en su *Teatro completo* (Nieva, 1991b), hay una sección, “Dirección y texto” (Bousoño, 1991: 272-273), que se refiere a la relación en el dramaturgo entre la dirección teatral y el texto dramático. Según Carlos Bousoño, el autor revalorizó el texto después del descubrimiento de la dirección a partir del conocimiento de las doctrinas de Antonin Artaud. El texto había perdido el favor de la dirección y de la escenografía y, curiosamente, el escenógrafo Francisco Nieva lo revalúa creando una especie de libreto de ópera, lo que el dramaturgo manchego denomina “la reópera”, la cual permite al director escénico hacer todo lo que quiera con el texto. Jesús María Barrajón Muñoz, al exponer en esa misma edición del *Teatro completo* (Nieva, 1991b) las características del “Teatro de Farsa y Calamidad”, de Francisco Nieva (Barrajón, 1991), considera como una de ellas la intertextualidad (Barrajón, 1991: 596). Al referirse a las versiones libres del autor —*La Paz. Celebración grotesca sobre Aristófanes* (Nieva, 1980a; 1991b, II: 965-1003; y 2007d, I: 1463-1503); *El manuscrito encontrado en Zaragoza. Comedia mágica en dos partes basada en la novela homónima de Jan Potocki* (Nieva, 1991b, II: 1005-1051), reeditada como *Manuscrito encontrado en Zaragoza. Comedia mágica basada en la novela homónima de Jan Potocki* (Nieva, 2003; y 2007d, I: 1591-1639); y *Las aventuras de Tirante el Blanco. Farsa épica* (Nieva, 1991b, II: 1053-1135; 1999; y 2007d, I: 1505-1589), sobre la narración de Joanot Martorell— lo reitera: “Con estas tres versiones libres se evidencia un fenómeno de intertextualidad que no sólo afecta a estas obras sino a la totalidad del teatro de nuestro autor. El día que cada una de ellas sea estudiada con el detenimiento que merecen, se comprobará que, a veces, Nieva se inspira, como tantos grandes escritores, en obras de autores diversísimos, de las que extrae un dato, un gesto, una palabra, un personaje, que hace suyo para distorsionarlos y adoptarlos a su poética personal; el resultado sorprende por su originalidad” (Barrajón, 1991: 602). También en la edición del *Teatro completo* de Francisco Nieva (1991b), en el estudio de Phyllis Zatlin Boring (1991) sobre su “Teatro de Crónica y Estampa” y su “Teatro en Clave de Brevedad”, se observa acerca de éste último, formado por siete piezas: “Casi siempre son obras metateatrales que mantienen un diálogo intertextual con otras obras o movimientos literarios o artísticos, sobre todo los del siglo XIX” (Zatlin, 1991: 1139).
- 6 No obstante, en un nivel más profundo del análisis crítico, el concepto de intertextualidad podría quedarse corto —dependiendo de la noción de texto que se maneje—, puesto que en el *collage* se incluyen géneros literarios distintos en general, y dramáticos en particular, además de artes diferentes, tales como las plásticas o el cinematógrafo. Y aunque quizás haría falta otra palabra para definir tal característica de su teatro, preferimos seguir los precedentes ya citados.

completamente nuevo, especialmente en Eduardo Chicharro y en Carlos Edmundo de Ory. También refiere el dramaturgo que su madre, de pequeña, había visto en el teatro Heras de Valdepeñas representaciones de zarzuela grande, como *La bruja*, del maestro Chapí⁷. Mucho más tarde, comprobó que el libro había sido fusilado del francés. Según Francisco Nieva, a finales del siglo XIX casi nada se representaba en España que no tuviera la misma procedencia (Nueva, 2002b: 100).

En la casa de Valdepeñas, la familia poseía un anexo en cuyo desván se escondían libros de distintas procedencias para evitar consecuencias políticas. Allí encontró el joven Francisco Nieva su refugio infantil (Nueva, 2002b: 112). Entre su hermano Ignacio y él existía un nexo indestructible formado por el arte y por el problema de la expresión artística. Se sentían intrigados por los géneros y las formas. Deduce que, quizá, para obrar con libertad consciente, esto se haga necesario. Nada iconoclastas, ambos se veían dotados para el pastiche. El dramaturgo se ha encontrado nidos argumentales ya hechos, como ciertos animales parásitos. “Pero no de otro modo obraron los grandes clásicos en otros tiempos” (Nueva, 2002b: 128).

Más adelante (Nueva, 2002b: 506), insiste nuevamente en esta idea: “La cultura es incesante continuidad y no incesante ruptura, como lo entiende la barbarie actual”. Eso lleva al autor a hacer suyos argumentos previos desarrollándolos y terminándolos de forma imprevista. Ese sistema lo ha usado incluso en adaptaciones, que resultaron libérrimas, y algunas de ellas se convirtieron en obras totalmente separadas de su inicio. “Ese es el fresco principio del clasicismo”, y cita como ejemplos *Las aventuras de Tirante el Blanco. Farsa épica* (Nueva, 1991b, II: 1053-1135; 1999; y 2007d, I: 1505-1589), *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de “No más mostrador”)* (Nueva, 1976b; 1990: 69-133; 1991b, II: 1155-1207; y 2007d, I: 1401-1454), *La Paz. Celebración grotesca sobre Aristófanes* (Nueva, 1980a; 1991b, II: 965-1003; y 2007d, I: 1463-1503), *El manuscrito encontrado en Zaragoza. Comedia mágica en dos partes basada en la novela homónima de Jan Potocki* (Nueva, 1991b, II: 1005-1051), reeditada como *Manuscrito encontrado en Zaragoza. Comedia mágica basada en la novela homónima de Jan Potocki* (Nueva: 2003 y 2007d, I: 1591-1639)⁸, *Salvator Rosa o El artista. Comedia en 2 actos* (Nueva, 1988: 113-193; 1991b, II: 871-931; y 2007d, I: 1019-1078) y *La señora Tártara* (Nueva, 1980b; 1989b; 1991b, II: 675-739; 1996c: 103-204; y 2007d, I: 817-882).

Revela Francisco Nieva que encontró en una librería de viejo de Madrid unos nueve tomos de melodramas franceses de moda en el segundo cuarto del siglo XIX. Estaban anotados por algún autor español que fusilaba del francés, como ha sido de lo más corriente aquí y en todas partes. En concreto, un melodrama romántico lleno de peripecias

7 De 1887, con música de Ruperto Chapí (1851-1909) y libreto de Vital Aza (1851-1912).

8 Sobre esta adaptación, véanse Aszyk-Bangs (2005) y Granda (2005).

dio pie a las primeras escenas de *La señora Tártara*. En lo único en lo que su obra se parece al original es en el protagonista, un médico de una pequeña villa alemana, y en la personalidad de este personaje. Se puso a escribir los diálogos volviéndolos del revés al traducirlos, con la idea “totalmente picassiana” de que “si salía con barbas, era San Antón y, si no, la Purísima”. Y se justifica: “Eso lo hicieron mucho los postistas, que tomaban un bastidor clásico —por ejemplo, *La derrota de los pedantes*, de Moratín⁹— y lo ‘enderezaban’, es decir, que lo bordaban de surrealismo epigonal hasta dejarlo menos que maltrecho, desconocido” (Nieva, 2002b: 506-507). Se extiende el autor acerca de esta cuestión:

Sin duda, la inspiración no es más que esa urgencia y necesidad de volcar un contenido, del que parece que se nos va insuflando “desde fuera”, aunque se genere en nuestro interior con materiales muy varios de la realidad y su percepción por nuestros sentidos. Todo ese contenido anímico es una fábrica de mitos personales y esa es “la respiración del artista”. No más.

Si el poeta dramático quisiera ordenar racionalmente todos los materiales a su disposición, no conseguiría nada que mereciese la pena, se sentiría abrumado y no sabría cómo empezar. Mas hay una parte del cerebro que ya lo ha hecho de forma muy sutil y compleja, aunque nuestros sistemas racionales lo ignoren aparentemente. El subconsciente —o “preconsciente”— guarda con celo ese tesoro y es preciso “desvariar” con una “voluntad de abandono” para que aparezca la muy sutil tela de araña, orgánicamente estructurada en nuestras espaldas, a la sombra de nuestra conciencia.

¿Que hacía falta una trama dramática? Pues no había que pensarlo mucho, se tomaba una cualquiera como tallo del que se generan otras ramas y hojas que hacen al árbol bien frondoso. Árbol en el que luego se puede tallar y elegir la forma deseada. Un simple juego libre y desinhibidor. Tampoco se debe creer que un solo drama lo exprese a uno de un modo total. Trabajo de cocina: “ropa vieja”. La trama de un drama para hacer una pieza cómica y al revés. Los procedimientos surrealistas del collage y el frotage [sic] me eran muy familiares (Nieva, 2002b: 507).

En la “Nota previa” de Francisco Nieva (2007c) que precede a *Catalina del demonio* (Nieva, 2007a), afirma el autor:

Catalina del demonio, [sic] es una suerte de compleja parodia —o «pastiche»— del género melodramático popular y costumbrista del siglo XIX. ¿Por qué este capricho? Hacer teatro sobre el teatro, me ha tentado siempre como un juego exquisito al que

9 Leandro Fernández de Moratín (2009).

me aficionaron mis viejos amigos los postistas, con sus “enderezamientos” de los textos clásicos. Me tentó abordar —siempre a mi modo porque no tengo otro— un melodrama como aquellos. Ya lo había hecho con otros géneros. Es fácil deducir, por mi fecha de nacimiento, que jamás pude ver representado ninguno de ellos y sólo eran para mí letra y polvo de biblioteca, de viejas revistas ilustradas, con los que viajaba el tiempo. También “quise pintarlo”, ilustrarlo con el mismo lenguaje de la novela o el teatro españoles de la Restauración, hacer que sonara lo mismo.

Se trata, pues, de un pretérito teatral y novelesco reciclado por un autor contemporáneo (Nieva, 2007c: 23).

En definitiva, si tuviéramos que elegir una autodefinición en pocas palabras del autor en este terreno, escogeríamos sin duda la siguiente, tomada de sus memorias: “Yo soy así, literario, museal y rinconista” (Nieva, 2002b: 623).

El mismo Francisco Nieva ha proporcionado en sus memorias (Nieva, 2002b) abundantes testimonios de lo que venimos denominando intertextualidad. En cuanto a su teatro, de mayor se topó con el melodrama francés en su auténtico venero de origen, el llamado *boulevard du crime*. Su imaginación se desató como si hubiera vuelto a la infancia mezclando toda aquella imagería romántica a otro tipo de lógica poética y plástica más o menos deudora del surrealismo. Y afirma textualmente: “En los *collages* de Max Ernst para *Una semana de felicidad*, el empleo de los antiguos grabados como material forma la misma unidad contradictoria y ambigua que el melodrama o las viejas zarzuelas en una gran parte de mi teatro”. Esta forma de transposición le parece muy corriente en el arte. Recuerda que Georges Braque incorporó a su cubismo las cenefas que aprendió de su padre, un pintor decorador, y tales cenefas le resultaban tan entrañables como a él *La bruja*¹⁰ “contada-cantada por mi madre” (Nieva, 2002b: 101). Siempre que empezaba una obra, desdeñaba someterla a un género, porque todas las formas lo obligaban a seguir u obedecer un programa y a saber lo que se vería obligado a escribir, sainete o tragedia. Él quería obras sin género que los englobasen todos, como algo vuelto hacia la esencia primitiva de lo teatral, algo inmodificado. Esto lo vivió como una liberación, puesto que las formas ahogan (Nieva, 2002b: 455).

Cierta experiencia en la sierra de Gredos lo llevó a pensar que vivía lo mismo que Eugenio Noel¹¹ y que José Gutiérrez Solana¹²: “Esta impresión la quise interpretar a mi

¹⁰ Véase la nota 7.

¹¹ Eugenio Noel (Madrid, 1885-Barcelona, 1936): “Autodidacto, bohemio, republicano, anticlerical, obsesionado por regenerar a los españoles a través de la cultura, [...] no cejó [...] de atacar, de forma vehemente, el flamenquismo, la afición a las corridas de toros y el caciquismo” (Gullón, 1993, II: 1105).

¹² José Gutiérrez Solana (Madrid, 1886-1945), además de pintor, autor, entre otras obras, de *La España negra* (Gutiérrez, 1998).

modo y era todo aquel telón de fondo con el que doté la rapsodia española de *Coronada y el toro*¹³ (Nieva, 2002b: 545). Continúa:

En Coronada y el toro, la comedia larga escrita en clave de "Teatro Furioso", hay también como una rapsodia de los géneros más característicos del teatro español: auto sacramental, comedia de costumbres, entremés cervantino, zarzuela, vieja revista. Un pericón lleno de temas españoles exaltadamente deformados: la gitana, el torero, el alcalde cacique, el toro con un sentido religioso de Minotauro, la justicia y Dios en persona. Una descarada regresión a los principios de la comedia arcaica, otra vez la comedia griega y aristofánica, con trozos líricos, grotescos o revisteriles (Nieva, 2002b: 546).

En *Catalina del demonio* (Nieva, 1991b, II: 829-868; 2007a; y 2007d, I: 965-1017) aparece un personaje inspirado en el hermano Juan, el referente de la obra teatral homónima de Miguel de Unamuno (1975: 51-144), también retratado por Pío Baroja en *El árbol de la ciencia* (Baroja, 2001). Dice de *La Magosta* (Nieva, 1990: 134-169; 1991b, II: 933-963; y 2007d, I: 465-496): "Mucho tiene esta obra de sátira de antruejo y de zarabanda medieval, unida a un deje o nota 'modernista' finisecular del siglo XIX. La estética de d'Annunzio [*sic*] y Valle-Inclán, unida al sainete de Arniches" (Nieva, 2002b: 588). *Corazón de arpía. Farsa Atelana. Música de Tomás Marco. Dedicado al espectro de D. Juan Valera* (Nieva, 1987a; 1991b, II: 1255-1276; y 2007d, I: 1101-1124) está inspirada en una corta obra teatral de Juan Valera, *Asclepigenia: diálogo filosófico amoroso* (Valera, 2012). "Argumentalmente no tiene nada que ver con ella, pero aquella especie de pastiche culto y gracioso, andaluz y ático, ha debido parecer siempre a los curiosos de Valera chistosa exquisitez". Para él, Juan Valera ha sido siempre el rincón más elegante quizá de la literatura española (Nieva, 2002b: 595). Cuenta la génesis de *Nosferatu (Aquelarre y noche roja de)*. *Reópera* (Nieva, 1975b: 87-155; 1991b, I: 207-257; 1994c; 2000; y 2007d, I: 237-288): al principio pergeñó para su hermano músico, Ignacio, un libreto de ópera llamado *La noche apocalíptica de José Tomé*, que sucedía en el Madrid isabelino como reflejo de la temática valleinclanesca. Bastantes años después, encontró algo positivo y no deudor de Ramón María del Valle-Inclán, su íntima estructura. Si quería aprovechar parte de su trama, tendría que cambiar por completo de clima. Lo substituyó por el de las guerras europeas del siglo XX. Descubrió así un acento propio y la obra renació bajo este nuevo título. Confiesa acerca de *Pelo de tormenta (Reópera)* (Nieva, 1972a; 1973a; 1975b: 43-86; 1991b, I: 173-204; 1997; y 2007d, I: 201-235): "Después del éxito que recababa en su simple lectura [...], me hubiera gustado

13 *Coronada y el toro (Rapsodia española)* (Nieva, 1974; 1975b: 157-226; 1986: 97-167; 1991b, I: 419-466; y 2007d, I: 515-565).

producir otras obras por el mismo patrón, algo que era como un auto sacramental, con exposición abreviada de ideas e impresiones y carácter de ‘álbum escénico’ (Nieva, 2002b: 633).

No son las memorias (Nieva, 2002b) el único lugar donde el dramaturgo detalla los pormenores de la intertextualidad de su teatro. Declara expresamente el autor en la introducción (Nieva, 1975a) a una edición de *Coronada y el toro (Rapsodia española)* (Nieva, 1974; 1975b: 157-226; 1986: 97-167; 1991b, I: 419-466; y 2007d, I: 515-565) que el personaje de H. M. está basado en el auto sacramental, y encarece la pertinencia que tiene recurrir en nuestra época a esta fórmula (Nieva, 1975a: 160). En otro texto introductorio, reconoce la influencia de *El hermano Juan*, de Miguel de Unamuno (1975: 51-144), en *Catalina del demonio* (Nieva, 1991b, II: 829-868; 2007a; y 2007d, I: 965-1017): “un personaje, el hermano Juan, entresacado de menciones que de él hacen Baroja y Unamuno” (Nieva, 1991a: 829-830). Sobre *La señora Tártara* (Nieva, 1980b; 1989b; 1991b, II: 675-739; 1996c: 103-204; y 2007d, I: 817-882), sostiene en una introducción: “fue vista por mí bajo especie de melodrama. Aprendí la técnica de base leyendo infinidad de melodramas franceses —algunos muy ilustres y famosos— en ediciones de la época del ‘boulevard du crime’, de las que poseo una gran colección” (Nieva, 1996b: 93-94). Y prosigue: “Al tiempo que me interesaba el melodrama, también me interesaba la ‘comedia bien hecha’ del siglo XIX, como despojo literario para reciclar irónicamente. Es decir, recuperarlo para trascenderlo” (Nieva, 1996b: 98). Precede a *La psicovenganza del bandido Nico Foliato. Drama en Calabria* (Nieva, 1996a: 35-49; 2002a: 65-80; y 2007d, I: 7-23) un texto introductorio en el que manifiesta el autor que, desde que leyó muy joven *La sobrina del cura*, de Carlos Arniches (1916), quería hacer algún sainete en el que figurasen esos personajes y ese ambiente rural y típico del mundo mediterráneo y aplicarle su propio estilo: “Era el prurito de rellenar el bote con un contenido distinto” (Nieva, 1996a: 35; 2002a: 66). En su opinión, estos juegos dieron luego buenos resultados, como *El fandango asombroso. Sainetillo furioso en alabanza a San Ramón de la Cruz* (Nieva, 1973b: 229-243; 1991b, I: 339-352; y 2007d, I: 405-419). Escribe el autor de su hermano músico, refiriéndose a *La piedra de sal. Paso de comedia* (Nieva, 1996a: 60-65; 2002a: 95-102; y 2007d, I: 43-50): “El músico Ignacio M[orales] Nieva ha convertido en ópera de cámara este argumento” (Nieva, 1996a: 60). En la breve introducción que precede a *El fantasma del Novedades. Sainete trágico* (Nieva, 1996a: 66-73; 2002a: 103-112; y 2007d, I: 51-59), asegura que le gustaban mucho de niño los sainetes madrileños de los años treinta y quiere imitarlos (Nieva, 1996a: 66). A propósito de *La prima sagrada. Alta comedia* (Nieva, 1996a: 77-87; 2002a: 151-162; y 2007d, I: 97-109), afirma que, de niño, cuando lo llevaban al teatro, nada lo aburría más que la alta comedia, en la que podía aparecer una monja de la aristocracia y la alta burguesía para contrastar con la vanidad del mundo

que la rodeaba, como en *La loca de la casa*, de Benito Pérez Galdós (2002 y 2009). Él se propuso hacer algo de este tipo en esa pieza, pero invirtiéndolo (Nieva, 1996a: 77).

La gama de sus influencias es amplia, así como su capacidad para asimilarlas a la cultura hispánica: “Es curioso, además, que yo tratara entonces de hacer lo mismo que Mishima respecto al *no*, que era tomar el viejo entremés español y conservarlo renovándolo, incluso el auto sacramental, el sainete de finales del siglo XIX, que entre nosotros es la periferia del teatro grande, pero de larga tradición. Bajo ese concepto están escritas *Pelo de tormenta*¹⁴, *Nosferatu*¹⁵ y algunas cosas más”. La impresión que le dejaron aquellas obras breves de Yukio Mishima se reflejó en una suerte de sainete metafísico que tituló *El fandango asombroso. Sainetillo furioso en alabanza a San Ramón de la Cruz* (Nieva, 1973b: 229-243; 1991b, I: 339-352; y 2007d, I: 405-419), donde lleva al extremo la muñequización emblemática de los personajes influenciado por los movimientos rituales del teatro Noh. Posteriormente, los presentadores de *El rayo colgado y peste de loco amor (Auto de fe imperdonable)* (Nieva, 1975b: 229-288; 1989a; 1991b, I: 373-417; y 2007d, I: 421-464) y *Corazón de arpía. Farsa Atelana. Música de Tomás Marco. Dedicado al espectro de D. Juan Valera* (Nieva, 1987a; 1991b, II: 1255-1276; y 2007d, I: 1101-1124) adoptaron el subrayado musical del teatro japonés como vehículo de enfatización (Nieva, 2002b: 327). De esta última pieza comenta: “Era necesario que la obra fuese como un sainete con música, parecido a un vodevil mitológico de los tiempos de Valera en París, como para el Théâtre du Ballet Royal, en el París de Labiche¹⁶ y de *La belle Hellene*¹⁷ [sic]” (Nieva, 2002b: 598). Al referirse a *El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde* (Nieva, 1975b: 313-387; 1988: 195-249; 1991b, II: 741-781; 1992; 1996c: 205-276; y 2007d, I: 923-963), revela que admira firmemente a los autores sicilianos Giovanni Verga¹⁸ y Luigi Pirandello¹⁹, de quienes aprende todavía (Nieva, 2002b: 604). Su reflexión sobre *Los españoles bajo tierra o El infame jamás (Función en tres actos)* (Nieva, 1988: 251-321; 1991b, I: 469-518; 1993; y 2007d, I: 351-403) le hace reconocer que, como toda su obra tiene componentes literarios, se llama así por haber leído *El teatro de Clara Gazul*, de Próspero Mérimée²⁰ (2013), una de cuyas obras se titula *Los españoles en Dinamarca*. En el fondo, sus españoles tienen mucho de caricatura que asocia hasta con los dibujos satíricos de los hermanos Gustavo Adolfo Bécquer y Valeriano Domínguez (Nieva, 2002b: 623).

14 *Pelo de tormenta (Reópera)* (Nieva, 1972a; 1973a; 1975b: 43-86; 1991b, I: 173-204; 1997; y 2007d, I: 201-235).

15 *Nosferatu (Aquelarre y noche roja de)*. *Reópera* (Nieva, 1975b: 87-155; 1991b, I: 207-257; 1994c; 2000; y 2007d, I: 237-288).

16 Eugène Labiche (París, 1815-1888), considerado el iniciador del vodevil.

17 *La belle Hélène* (1864), *opéra bouffe* con música de Jacques Offenbach y libreto de Henri Meilhac y Ludovic Halévy.

18 Giovanni Carmelo Verga (Catania, 2 de septiembre de 1840-27 de enero de 1922).

19 Luigi Pirandello (Agrigento, Sicilia, 28 de junio de 1867-Roma, 10 de diciembre de 1936).

20 Prosper Mérimée (París, 28 de septiembre de 1803-Cannes, 23 de septiembre de 1870).

En cuanto a los personajes característicos de su teatro, el de la madre —la oficiante de la ceremonia, violenta, destructiva, creadora, sabia, obcecada; la que orienta y la que involucra, la que salva y la que condena—, presente de algún modo u otro en todos sus dramas, se inspira en la Celestina, de Fernando de Rojas²¹ (Nieva, 2002b: 388). Éste es el primer personaje-idea —el gran hallazgo formal del auto sacramental del Siglo de Oro— de unos cuantos. El siguiente personaje, el joven héroe, sitúa al hombre en la misma vía de fragilidad que el teatro teológico español y el más decantado romanticismo (Nieva, 2002b: 389). El personaje de la mujer se lo inspira la Juana de Arco de George Bernard Shaw (Nieva, 2002b: 390)²². También necesitaba unos personajes que hicieran de pareja de payasos y que amenizasen la función. Una pareja complementaria y contradictoria a la vez. La llama “La pareja unánime”, femenina, masculina o mixta. Se la sugieren los dos fuegos fatuos de *La serpiente verde*, una novela esotérica de Johann Wolfgang von Goethe (2005); los dos ayudantes de K. en *El castillo*, de Franz Kafka (2003); y las castañeras que se pican entre sí o los majos amigachos o litigantes de Ramón de la Cruz, todos del mismo estrato social²³. El dios monstruoso y providencial, entre padre y Satán, fue la mejor solución para lo que no tenía solución lógica, sino poética. Nace de su temprano conocimiento de Friedrich Nietzsche, que obsesionaba a la generación del 98 y al que Pío Baroja citaba a menudo (Nieva, 2002b: 391).

Dentro de su propio teatro, los ecos y reflejos de unas obras en otras son abundantes. Los “frailes resignantinos” del convento de la Resignación Armenia están en *El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde* (Nieva, 1975b: 313-387; 1988: 195-249; 1991b, II: 741-781; 1992; 1996c: 205-276; y 2007d, I: 923-963) y en *Tórtolas, crepúsculo y... telón* (*Variaciones sobre el teatro*). *Comedia en dos partes* (Nieva, 1972b), reescrita y reeditada como *Tórtolas crepúsculo y... telón. Sobrecomedia*²⁴ (Nieva, 2002b: 500). En *Catalina del demonio* (Nieva, 1991b, II: 829-868; 2007a; y 2007d, I: 965-1017), el personaje que da nombre a la obra es la típica mujer ingenua de su teatro capaz de la mayor locura por amor, como le ocurre a La Viuda Reposada de la versión nieviana de la obra de Joanot Martorell²⁵ *Las aventuras de Tirante el Blanco. Farsa épica*²⁶ (Barrajón, 1991: 593).

El autor llega a veces a desilusionarse ante la incomprensión de sus influencias en su uso de la intertextualidad. Escribe en relación con *Malditas sean coronada y sus hijas* (Nieva, 1980c: 119-202; 1991b, II: 605-672; y 2007d, I: 587-656): “Comedias como aquella sólo las podían estimar algunos jóvenes listos y muy ‘puestos al día’, que entendiesen

21 Rojas (2000).

22 *Santa Juana*, de George Bernard Shaw (1985).

23 Véanse los sainetes de Ramón de la Cruz (1996).

24 Nieva (1991b, I: 119-168; y 2007d, I: 657-705).

25 *Tirante el Blanco* (Martorell, 1990), edición de Martín de Riquer reimpresa en Martorell (2006).

26 Nieva (1991b, II: 1053-1135; 1999; y 2007d, I: 1505-1589).

en aquel tiempo el ‘goticismo’ y el manierismo de *Malditas*, su doble influencia del melodrama romántico y el cinematográfico” (Nieva, 2002b: 463). *La señora Tártara* (Nieva, 1980b; 1989b; 1991b, II: 675-739; 1996c: 103-204; y 2007d, I: 817-882) tuvo una grandísima aceptación, las mejores críticas —parangonables a las de *La carroza de plomo candente*. *Ceremonia negra en un acto* (Nieva, 1972a; 1973b: 167-202; 1976e; 1981b; 1986: 49-96; 1991b, I: 289-323; y 2007d, I: 301-335)—, pero se sintió incomprendido. Nadie le dijo nada sobre el expresionismo irónico del decorado ni sobre muchas cosas intencionadas, despojos melancólicos y prestigiosos de la cultura reciclados por el hombre de hoy. Todo aquello sucedía en Europa: el melodrama romántico, las alusiones a Caligari, el expresionismo, el modernismo, las marionetas (Nieva, 2002b: 539). “*Catalina del demonio*²⁷ alude a cosas que no nos son familiares ya. No somos nostálgicos de ninguna etapa de la cultura, pasada o reciente. Entonces, ¿dónde está la verdadera cultura popular?” (Nieva, 2002b: 587). Igual ocurre con las influencias de *La Magosta* (Nieva, 1990: 134-169; 1991b, II: 933-963; y 2007d, I: 465-496): “Un tipo de mezcla culterana, que nunca he tenido empacho en reprimir. ¿Para qué, en honor de qué tengo que reprimirme nada? Piensen que, por dentro soy un muerto más de los míos, y ya me importa un bledo lo que pudiera decirse de mí” (Nieva, 2002b: 588). Con respecto a *Corazón de arpía*. *Farsa Atelana*. *Música de Tomás Marco*. *Dedicado al espectro de D. Juan Valera* (Nieva, 1987a; 1991b, II: 1255-1276; y 2007d, I: 1101-1124), afirma que escribía según los patrones que dejó en vilo la generación del 27. En ese sentido, se lo puede considerar un retrasado. Se sentía sumamente interesado en los estudios sobre Juan Valera de Manuel Azaña, cosas lejanas ya (Nieva, 2002b: 597).

La crítica se ha ocupado de estudiar casos concretos de intertextualidad en el teatro de Francisco Nieva. Jesús María Barraón Muñoz (1988: 52; 1991: 596) revela la obra que da pie al autor a escribir *Salvator Rosa o El artista*. *Comedia en 2 actos* (Nieva, 1988: 113-193; 1991b, II: 871-931; y 2007d, I: 1019-1078): se trata de *Salvator Rosa*. *Drame en 5 actes et 7 tableaux*, de Ferdinand Dugué (1866)²⁸. El enfrentamiento entre el dogmatismo y la intransigencia del pintor José Ribera y la libertad de Salvator Rosa aparecen en la obra francesa (Nieva, 1988: 121, n. 6)²⁹. El crítico asume la tarea de encontrar los parecidos entre ambas obras (Nieva, 1988: 129, n. 19 y 20; 135, n. 26; 161, n. 46; 164, n. 49; 165, n. 51; 168, n. 53 y 54). Algunos de los personajes están tomados de ésta (Barraón, 1991: 590).

27 *Catalina del demonio* (Nieva, 1991b, II: 829-868; 2007a; y 2007d, I: 965-1017).

28 Ferdinand Dugué (Chartres, 18 de febrero de 1816-París, 5 de diciembre de 1913). Jesús María Barraón Muñoz aclara que el texto de la obra de Ferdinand Dugué que él maneja se lo proporcionó el propio Francisco Nieva (Barraón, 1988: 52, n. 71). La edición que nosotros poseemos es de 1866. En la portada reza: “Représenté pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 19 Juillet 1851. — Repris en 1856 et 1866”.

29 Y en *Signor Formica*, de E. T. A. Hoffmann (1988), como veremos.

No obstante, aunque Jesús María Barrajón Muñoz reconoce la intertextualidad, rechaza que la obra de Francisco Nieva sea una versión de la de Ferdinand Dugué (1866):

de Dugué, [toma Nieva] la idea general y ciertas situaciones y personajes que, obviamente, varía y modifica a su antojo, al tiempo que les confiere una fuerza de la que el melodrama francés carece.

La obra de Dugué ofrece al Salvator de Nieva los siguientes elementos: los enfrentamientos de Rosa con Ribera y Masanielo; los personajes de Batuel y Cebadías, y de Rubina y Floria (Marforio, Bamboccia, Madone y Hermosa en el melodrama francés); ciertos detalles concretos, como la posibilidad de escapar por un pasadizo secreto, así como expresiones iguales, las cuales serán señaladas en las notas a la comedia.

Podría pensarse que la comedia de Nieva debe mucho a la de Dugué y que, en realidad, su Salvator Rosa es una versión de la obra francesa. En absoluto. Nieva se vale de ideas y personajes que aparecen en dicha pieza, pero construye una comedia nueva, con diversos fines, con distinta mentalidad. El objetivo de Dugué es la mitificación de Rosa; Nieva se vale de Salvator para ofrecernos una idea del arte y del artista, en la que está presente su particularísima concepción poética. Nieva lo exagera todo, y, así, Salvator es vanidoso, orgulloso, frívolo, encantador. El amor entre Rubina y el pintor, que en la obra de Dugué es arrebatador, aparece lleno de gracia y humor en la de Nieva; y si Floria, en la primera no consigue a Salvator, en la segunda Nieva ingenia un trío aceptado por las dos mujeres. Nuestro autor se distancia de la acción, y juega. [...] El enfrentamiento con Ribera, grave y conflictivo en el melodrama, está lleno de humor en la comedia de Nieva, que presenta un Ribera negro, casi histérico, obsesionado con la obligación de ser realista. Por otra parte, Masanielo, mitificado como héroe por Dugué, a pesar de su locura final, pero carente de fuerza dramática, es dibujado por Nieva como un personaje críptico, dotado de un halo de contradicción y misterio, en el que luchan potencias contrarias. En nada permanece igual; todo cambia entre las dos obras. A un melodrama convencional le sucede una obra agresiva, en la que nuestro autor apuesta por una determinada idea del arte, deformando la realidad, distanciándose de ella, dibujando una situación y unos personajes que son vislumbrados a través del prisma del humor (Barrajón, 1988: 54-55).

Y añade:

Salvator Rosa nace casi como una premonición de que tras ese hombre del siglo XVII se escondía su propia esencia. La premonición madura y se plasma en realidades. Cuando Nieva encuentra al Salvator Rosa de Ferdinand Dugué, descubre que se

trata de una apoyatura perfecta sobre la que presentar su idea. Una apoyatura que necesariamente ha de volverse del revés para relativizar y distanciar cuanto se diga, por medio del humor y de la inversión de valores (Barrajón, 1988: 56).

Es cierto que aparecen en la obra de Ferdinand Dugué (1866) los personajes de Falcone y Spadaro; pero, mientras que en la obra de Francisco Nieva, *Salvator Rosa o El artista. Comedia en 2 actos* (Nieva, 1988: 113-193; 1991b, II: 871-931; y 2007d, I: 1019-1078), Falcone es un matón de José Ribera, en la de Ferdinand Dugué (1866) pertenece al grupo de Salvator Rosa. Spadaro, que en un primer momento es presentado en la obra de Ferdinand Dugué (1866) como un prosélito de José Ribera, termina apoyando a Salvator Rosa (Barrajón, 1988: 64, n. 79). Sostiene Jesús María Barrajón Muñoz (1988: 66): “La mayoría de los personajes, excepto Pittichinaccio y Gezabel, son los del melodrama de Dugué, pero tan sólo en su conformación primera, esto es, en lo meramente superficial”.

Obras de otros autores están presentes, actuando de alguna forma en las piezas de Francisco Nieva, como el teatro de Ramón María del Valle-Inclán en *La Magosta* (Nieva, 1990: 134-169; 1991b, II: 933-963; y 2007d, I: 465-496), con imágenes surrealistas de cuño lorquiano (Barrajón, 1991: 596). Dice Angélica Becker (1991: 18) de *Pelo de tormenta (Reópera)* (Nieva, 1972a; 1973a; 1975b: 43-86; 1991b, I: 173-204; 1997; y 2007d, I: 201-235) y *Nosferatu (Aquelarre y noche roja de)*. *Reópera* (Nieva, 1975b: 87-155; 1991b, I: 207-257; 1994c; 2000; y 2007d, I: 237-288):

Se llaman «reóperas» por haberse apoyado en la técnica particular de escritura de los libretos de ópera, lo que no impide que se inspiren, asimismo, en el arte cinematográfico y en la reestructuración y reelaboración de toda una serie de «objets trouvés» en el amplio dominio de la refinada cultura europea por una parte, y de la castiza tradición autóctona por otra, lo que conduce a un teatro de suma originalidad, estilizado y de ritmo rápido (Becker, 1991: 22).

Angélica Becker, quien ha estudiado a fondo el teatro de Francisco Nieva, opina que, convertido éste en director de sus propias obras, ha ido por caminos muy parecidos a los que abrió para su teatro José Luis Alonso, aunque a su propia manera; y los mejores actores de todas las puestas en escena de todos los directores han seguido por este derrotero de una recreación burlonamente histriónica del código gestual típico de la tradición realista, tanto de la comedia clásica española como del género chico: “El contraste entre lenguaje ampuloso, bien dicho, poética y cómicamente ceñido e interpretación castiza, tiene una

‘dobleza barroca’ pocas veces mostrada sobre un escenario moderno” (Becker, 1991: 22)³⁰. Phyllis Zatlin Boring (1991: 1140) recuerda que *Sombra y quimera de Larra* (*Representación alucinada de “No más mostrador”*) (Nieva, 1976b; 1990: 69-133; 1991b, II: 1155-1207; y 2007d, I: 1401-1454) es una versión de la pieza de Mariano José de Larra que se indica en el título (Larra, 2009). Informa de que habían invitado a Francisco Nieva a presentar una versión de esa farsa, la cual, a su vez, se basaba en *Les adieux au comptoir*, de Eugène Scribe³¹. Según Phyllis Zatlin Boring (1991: 1143), en el intercambio de papeles entre los personajes de *El corazón acelerado* (*Comedia en un acto*) (Nieva, 1979; 1981a; 1991b, II: 1209-1227; y 2007d, I: 739-755) hay ciertos ecos de Jean Genet y *Te quiero, zorra. Apunte dramático* (Nieva, 1987c; 1989c; 1989d; 1991b, II: 1241-1253; y 2007d, I: 909-922) tiene vagas reminiscencias de Eugène Labiche³² (Zatlin, 1991: 1145). Recuerda Phyllis Zatlin Boring (1991: 1148): “Para el crítico Eduardo Haro Tecglen, *No es verdad* es ejemplo de teatro melodramático francés ‘tocado de algo de novela gótica’”. Juan Francisco Peña Martín (2002: 20-21) compara a Mirtila, la monja de *La prima sagrada. Alta comedia* (Nieva, 1996a: 77-87; 2002a: 151-162; y 2007d, I: 97-109), con la Doña Inés del *Don Juan Tenorio* (Zorrilla, 1993) —y, ciertamente, en la obra, el propio personaje de Mirtila recuerda a José Zorrilla cuando le dice a sus primos que son unos donjuanes de pacotilla (Nieva, 2002a: 155)—. Escribe Juan Francisco Peña Martín (2002: 37):

El tono perverso, humorístico y juerguista del sainete se manifiesta, sobre todo, en dos de las obritas [...]: La uña larga³³ y La vida calavera³⁴. Pero donde se ve con claridad la imagen de lo trasgresor aplicado la estructura del sainete es en Las aventurillas...³⁵ La tía Barrientos recibe su nombre de los personajes del sainete [...]. Todo el primer diálogo entre la tía Barrientos y el Hijo es un ejemplo claro del

30 En una nota al final del estudio (Becker, 1991: 69, n. 4), aclara la autora que este concepto de “dobleza barroca” le fue desvelado por Francisco Nieva en una conversación mantenida en febrero de 1991. El dramaturgo encontró una revelación en los autos calderonianos, un curioso contraste entre un elemento irreal, el proporcionado por unos personajes alegóricos, y una interacción completamente realista, la de dichos personajes alegóricos hablando como gente del pueblo. En este sentido, Pedro Calderón de la Barca se adelantó al teatro europeo.

31 Eugène Scribe (París, 24 de diciembre de 1791-20 de febrero de 1861), dramaturgo francés. Para Phyllis Zatlin Boring (1991: 1142), *No más mostrador*, de Mariano José de Larra (2009), guarda cierto parecido con *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín (1994), y Francisco Nieva reconoce la influencia de éste en su versión de la obra. La pieza que sirve de marco tiene reminiscencias de otra obra metateatral, *Un drama nuevo*, de Manuel Tamayo y Baus (1979).

32 Véase la nota 16.

33 *La uña larga. Comedia de costumbres perversas* (Nieva, 1996a: 106-110; 2002a: 185-191; y 2007d, I: 135-141).

34 *La vida calavera. Paso de comedia* (Nieva, 1996a: 119-125; 2002a: 203-210; y 2007d, I: 153-160).

35 *Las aventurillas menudillas de un hijo de puta. Función para títeres malos* (Nieva, 2002a: 135-147; y 2007d, I: 83-94).

lenguaje del sainete, con construcciones del lenguaje coloquial y popular intercaladas de cultismos o extranjerismos sorprendentes.

También los personajes de *El fantasma del Novedades. Sainete trágico* (Nieva, 1996a: 66-73; 2002a: 103-112; y 2007d, I: 51-59) están sacados del sainete (Peña Martín, 2002: 38). Opina Juan Francisco Peña Martín (2002: 67, n. 1):

El teatro de Arniches, y en general todo el mal denominado «género chico» ha ejercido una fuerte influencia en el teatro de Nieva. Además de la obra indicada por el propio Nieva en este prologoillo, El fandango asombroso³⁶, se puede encontrar su influencia en otras obras como Pelo de tormenta³⁷, Coronada y el toro³⁸, etc., y, en general, en muchos de los personajes que pueblan su teatro.

El teatro nieviano ha recibido también influencia literaria de novelas, relatos y literatura prosística en general. Cuenta Francisco Nieva (1991a: 829-830; 2002b: 461) que *Delirio del amor hostil o El barrio de doña Benita. Drama sin honor. Sugerido por un relato de Ramón Gómez de la Serna* (Nieva, 1980c: 203-274; 1991b, II: 783-827; y 2007d, I: 771-816) —su tercer estreno después de los éxitos de *Sombra y quimera de Larra* (*Representación alucinada de "No más mostrador"*) (Nieva, 1976b; 1990: 69-133; 1991b, II: 1155-1207; y 2007d, I: 1401-1454), *La carroza de plomo candente. Ceremonia negra en un acto* (Nieva, 1972a; 1973b: 167-202; 1976a; 1981b; 1986: 49-96; 1991b, I: 289-323; y 2007d, I: 301-335) y *El combate de Ópalos y Tasia. Pequeño preludio orquestal* (Nieva, 1972a; 1973b: 203-215; 1990: 55-68; 1991b, I: 325-336; y 2007d, I: 337-350)³⁹— le fue inspirada por Ramón Gómez de la Serna. Escribió la pieza como evocación de sus mundos —entre ellos la vida popular de Madrid— (Nieva, 2002b: 461). Venía en *El novelista* (Gómez de la Serna, 2005b), “uno de sus libros maestros”, un relato llamado “El barrio de Doña Benita” (Gómez de la Serna, 2005a). Se refería a uno de esos barrios nuevos y extremos de hotelitos baratos que en la actualidad del dramaturgo ya iban desapareciendo. Afirma: “era una evocación melancólica⁴⁰, exaltada y acendrada de madrileñismo, pero no de un madrileñismo documental y preciso, sino disparado hacia la fantasía, hasta el punto de

36 *El fandango asombroso. Sainetillo furioso en alabanza a San Ramón de la Cruz* (Nieva, 1973b: 229-243; 1991b, I: 339-352; y 2007d, I: 405-419).

37 *Pelo de tormenta (Reópera)* (Nieva, 1972a; 1973a; 1975b: 43-86; 1991b, I: 173-204; 1997; y 2007d, I: 201-235).

38 *Coronada y el toro (Rapsodia española)* (Nieva, 1974; 1975b: 157-226; 1986: 97-167; 1991b, I: 419-466; y 2007d, I: 515-565).

39 Recuérdese que *La carroza de plomo candente* y *El combate de Ópalos y Tasia* formaron parte de la misma función.

40 Recogido por Jesús Rubio Jiménez en “Francisco Nieva: los dramas del recuerdo” (Rubio Jiménez, 2003: 154).

que su lenguaje era casi un idioma inventado". Hacía de alma tutelar de todo aquello una mendiga —que ya sacó a colación en una de sus primeras comedias por mucho tiempo inéditas, *El fantasma del Novedades. Sainete trágico* (Nieva, 1996a: 66-73; 2002a: 103-112; y 2007d, I: 51-59)— a la que llamó "la Coconito" (Nieva, 2002b: 462). Pero fue escrita no sólo recordando a Ramón Gómez de la Serna, sino también a Antonio de Hoyos y Vinent⁴¹ y otros escritores decadentistas y cosmopolitas de los años veinte. Se rendía en la obra culto especial a la melancolía de los barrios extremos, como los aguafuertes de Ricardo Baroja, con la "collera de luces municipales" invocada por Ramón María del Valle-Inclán⁴². El autor se siente incomprendido: "Su origen era demasiado literario, en una España que leía poco y pretendía ser muy moderna. Y en la que Ramón había sido puesto en entredicho político —como Borges— por una izquierda depuradora, a pesar de su genio indiscutible, más bien abrumador" (Nieva, 2002b: 462-463).

En *El rayo colgado y peste de loco amor (Auto de fe imperdonable)* (Nieva, 1975b: 229-288; 1989a; 1991b, I: 373-417; y 2007d, I: 421-464), Francisco Nieva incluyó una deformación de un villancico popular (Nieva, 1991b, I: 392) anotado en una de las novelas de Fernán Caballero (Nieva, 2002b: 501). *Catalina del demonio* (Nieva, 1991b, II: 829-868; 2007a; y 2007d, I: 965-1017) sucede en el Madrid de Pío Baroja, en el ambiente de *El árbol de la ciencia*⁴³ (Nieva, 2002b: 586). Como ha reconocido el autor en otra parte⁴⁴, uno de los personajes de la pieza dramática se inspira en el hermano Juan, un individuo misterioso de la vieja Facultad de Medicina que aparece en esta novela de Pío Baroja (2001) — además de ser el objeto de la obra teatral ya mencionada de Miguel de Unamuno (1975: 51-144)—, cuya vocación consistía en cuidar enfermos con una entrega que rozaba la perversidad. "El clima es de melodrama, de vieja estampa social y cuadro solanesco. Un mundo enterrado ya. A mí solo me llegaron los ecos. A Baroja tampoco se le lee mucho y Solana no tiene un museo donde se pueda apreciar una gran parte de su obra. Han desaparecido como referencias directas: 'Lo solanesco', 'lo barojiano'..." (Nieva, 2002b: 587). *Corazón de arpía. Farsa Atelana. Música de Tomás Marco. Dedicado al espectro de D. Juan Valera* (Nieva, 1987a; 1991b, II: 1255-1276; y 2007d, I: 1101-1124)

*sucede en el tiempo del turbio helenismo en que se escribió El asno de oro*⁴⁵.
Con mis ganas de "viajar" románticamente escribiendo, en busca de exotismos y de todavía fragantes antigüedades, era como si un viejo universitario hiciera este

41 Madrid, 1885-1940.

42 En *El ruedo ibérico I. La corte de los milagros* (Valle-Inclán, 1990: 275).

43 Baroja (2001).

44 Véase lo ya dicho en la página 1038.

45 De Lucio Apuleyo (2012). El personaje del Músico-Relator menciona *El asno de oro* (Nieva, 1991b, II: 1255).

atrevido pastiche para entretener a sus estudiantes, esta pochade greco-manchega pasando por el recuerdo de don Juan Valera (Nieva, 2002b: 596).

Fuera de las memorias (Nieva, 2002b), el autor manifiesta una de las claves de *Tórtolas, crepúsculo y... telón* (*Variaciones sobre el teatro*). *Comedia en dos partes* (Nieva, 1972b), reescrita y reeditada como *Tórtolas crepúsculo y... telón. Sobrecomedia* (Nieva, 1991b, I: 119-168; y 2007d, I: 657-705):

existe una intriga dramática basada en una situación insólita y de un misterioso atractivo: los "palcos habitados". Esta impresión oscura, romántica, excitante, la tuve hace muchísimos años leyendo el relato de Hoffmann titulado Don Juan⁴⁶, en donde se habla de un dormitorio de albergue en cuya antecámara existe una puertecita que conduce a un palco de la ópera. En los viejos teatros era fácil concebir cada palco como un pequeño escenario individualizado, y eso es, en cierto modo, lo que espontánea y brillantemente concibe la imaginación de Hoffmann (Nieva, 1972a: 5).

Acerca del origen de *Catalina del demonio* (Nieva, 1991b, II: 829-868; 2007a; y 2007d, I: 965-1017), informa: "Así como escribí *Delirio del amor hostil*⁴⁷ bajo la advocación de un escritor que siempre se ha pretendido olvidar, Ramón Gómez de la Serna, escribí *Catalina del demonio* bajo el perfume de los narradores realistas de finales de siglo: Galdós, Baroja..., y un poco también del clima fijado por la generación del 98" (Nieva, 1991a: 829-830). De *El hijo sin madre*, Nacho Tozuelo. *Corrido mexicano* (Nieva, 1996a: 55-59; 2002a: 89-94; y 2007d, I: 37-42), afirma Francisco Nieva en la breve introducción que la precede: "Valle Inclán me seguía gustando más [que la literatura tremendista], sobre todo en sus 'esperpentos'. La lectura de la novela *Tirano Banderas*⁴⁸, me hizo escribir esta obrita de burla, en donde no existe la menor copia de estilo" (Nieva, 1996a: 55; y 2002a: 90). Curiosamente, cuando, en esta pieza, Camacho, un teniente, le pega al cura Don Pito una paliza mientras recita unas frases de una cita textual, coloca entre paréntesis el autor en una acotación: "Este trozo fue entresacado al azar de una mala novela que estaba leyendo" (Nieva, 1996a: 57). En el comentario introductorio a *Tengo que contarte horrores. Sueño en un acto* (Nieva, 1996a: 99-105; 2002a: 177-184; y 2007d, I: 125-133), asegura: "Freud, Kafka y los sueños nos ocupaban obsesivamente" (Nieva, 1996a: 99)⁴⁹.

⁴⁶ E. T. A. Hoffmann (2003: 79-98).

⁴⁷ *Delirio del amor hostil* o *El barrio de doña Benita. Drama sin honor. Sugerido por un relato de Ramón Gómez de la Serna* (Nieva, 1980c: 203-274; 1991b, II: 783-827; y 2007d, I: 771-816).

⁴⁸ Ramón María del Valle-Inclán (2006).

⁴⁹ Un ejemplo de utilización de prosa no narrativa lo encontramos al final de esta obrita: el personaje del Comisario declama un párrafo que, según una acotación, Francisco Nieva tomó al azar del catálogo de

Aquí también se siente incomprendido el autor en su uso de la intertextualidad: “Más tarde, cuando he escrito cosas del mismo tipo, como *Catalina del demonio*⁵⁰, donde se evoca otro pretérito literario y plástico como el de Baroja y Solana, ya sabía muy de antemano que solo habría de estimarlo una minoría irrelevante” (Nieva, 2002b: 463). Ha pergeñado dos comedias melancólicas de madrileñismo marchito: *Delirio del amor hostil* o *El barrio de doña Benita. Drama sin honor. Sugerido por un relato de Ramón Gómez de la Serna* (Nieva, 1980c: 203-274; 1991b, II: 783-827; y 2007d, I: 771-816) y *Catalina del demonio* (Nieva, 1991b, II: 829-868; 2007a; y 2007d, I: 965-1017), barojiana y solanesca. Una no fue un éxito y la otra ni siquiera se ha llegado a estrenar (Nieva, 2002b: 465)⁵¹.

La crítica ha aclarado algunos aspectos de la intertextualidad nieviana de estirpe narrativa, al igual que ocurre con su teatro. Jesús María Barraón Muñoz (1988: 48; 1991: 596) informa de que la fascinación de Francisco Nieva por el personaje de Salvator Rosa nace de la lectura del cuento *Signor Formica*, de E. T. A. Hoffmann (1988)⁵². Pero no sólo se basó para su *Salvator Rosa* o *El artista. Comedia en 2 actos* (Nieva, 1988: 113-193; 1991b, II: 871-931; y 2007d, I: 1019-1078) en la obra de Ferdinand Dugué (1866) —como ya sabemos— y en el relato *Signor Formica*, de E. T. A. Hoffmann (1988), sino que tuvo en cuenta también un trabajo del duque de Rivas, Ángel de Saavedra, titulado *Sublevación de Nápoles capitaneada por Masanielo*⁵³ (Barraón, 1988: 53). Dice este crítico: “De los autores y obras mencionadas [sic], nuestro autor conoce directamente el cuento de Hoffmann, el drama de Dugué y el ensayo histórico del duque de Rivas. Del primero se vale para crear el carácter y la personalidad de Rosa; de Rivas toma detalles particulares sobre el comportamiento y psicología de Masanielo” (Barraón, 1988: 54). El enfrentamiento entre el pintor José Ribera y Salvator Rosa está en *Signor Formica*, de E. T. A. Hoffmann (1988) —además de, como ya dijimos, en el *Salvator Rosa*, de Ferdinand Dugué (1866)— (Nieva, 1988: 121, n. 6), y de la misma fuente, donde aparece Pittichinaccio, ha sido tomado el personaje de Pittichina (Nieva, 1988: 139, n. 31). Como ya hizo con la pieza de Ferdinand Dugué (1866), el crítico rastrea la influencia del ensayo histórico del duque de Rivas

una exposición del Ministerio de Cultura para completar una pieza que en tiempos no supo acabar (Nieva, 1996a: 105).

50 Nieva (1991b, II: 829-868; 2007a; y 2007d, I: 965-1017).

51 También se refiere en sus memorias Francisco Nieva (2002b) a otras obras teatrales relacionadas con textos narrativos. Comenta que María Fernanda d'Ocón había interpretado a la perfección la *Misericordia*, de Benito Pérez Galdós, en la feliz adaptación de Alfredo Mañas (Nieva, 2002b: 465).

52 Salvator Rosa era también poeta, músico y actor y hay testimonios de su afición a caracterizarse de Pascariello Formica y de Coviello Patacca, caricaturas partenopeas, hasta el punto de que E. T. A. Hoffmann centra su cuento *Signor Formica* (Hoffmann, 1988) en una de estas caracterizaciones de Salvator Rosa (Barraón, 1988: 122, n. 9).

53 Saavedra (1957 y 1999).

(Saavedra, 1957) en el trabajo de Francisco Nieva (1988: 127, n. 13 y 15; 152, n. 43; 164, n. 50; 165, n. 51; 170, n. 55 y 56)⁵⁴.

Jesús María Barrajón Muñoz (1988: 77; 1991: 596) expone cómo, para *El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde* (Nieva, 1975b: 313-387; 1988: 195-249; 1991b, II: 741-781; 1992; 1996c: 205-276; y 2007d, I: 923-963), fue importante el descubrimiento por parte de Francisco Nieva del personaje real del príncipe de Pallagonia y de su palacio, de los que tuvo noticia a través de una antología de relatos de viajeros por Sicilia en el siglo XVIII, *La Sicile au XVIIIe siècle vue par les voyageurs étrangers* (Touzet, 1955), y, concretamente, gracias a uno de ellos, el *Viaje a Italia*, de Johann Wolfgang von Goethe (1956)⁵⁵. Coincide Jesús María Barrajón Muñoz con Francisco Nieva en que, en *Catalina del demonio* (Nieva, 1991b, II: 829-868; 2007a; y 2007d, I: 965-1017), el ambiente le viene al autor, sobre todo al inicio de la obra, de la novela realista de finales del XIX y comienzos del XX, y, en concreto, de *El árbol de la ciencia*, de Pío Baroja (2001), obra de la cual toma las conversaciones iniciales entre los estudiantes sobre el decrepito ambiente universitario de esa época (Barrajón, 1991: 593 y 596). Phyllis Zatlin Boring (1991: 1140) recuerda que *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de "No más mostrador")* (Nieva, 1976b; 1990: 69-133; 1991b, II: 1155-1207; y 2007d, I: 1401-1454) es una versión de la pieza de Mariano José de Larra que se indica en el título (Larra, 2009). Francisco Nieva entremezcló en su versión artículos de Mariano José de Larra, como "El Día de Difuntos de 1836: Figaro en el cementerio", "El castellano viejo" y otros⁵⁶. Según ya vimos, para Phyllis Zatlin Boring (1991: 1143), *Te quiero, zorra. Apunte dramático* (Nieva, 1987c; 1989c; 1989d; 1991b, II: 1241-1253; y 2007d, I: 909-922) tiene vagas reminiscencias de *La dama de las camelias*, de Alexandre Dumas, hijo (2006), y de Eugène Labiche⁵⁷ (Zatlin, 1991: 1145). Recuerda Phyllis Zatlin Boring (1991: 1148): "Para el crítico Eduardo Haro Tecglen, *No es verdad* es ejemplo de teatro melodramático francés 'tocado de algo de novela gótica'. Lógicamente, en *Caperucita y el otro (Comedia en dos partes)* (Nieva, 1991b, II: 1229-1238; y 2007d, I: 759-770), está presente el cuento clásico de Charles Perrault⁵⁸ (Zatlin, 1991: 1148)⁵⁹. Juan Francisco Peña Martín (1996c: 14 y 2002: 28) destaca que, en *La señorita*

54 No olvida tampoco el crítico señalar diferencias: en cuanto al enfrentamiento entre Salvator Rosa y José Ribera, en *Signor Formica*, E. T. A. Hoffmann (1988) arremete contra este último sin motivo aparente (Barrajón, 1988: 60, n. 77).

55 Hay otra edición (Goethe, 2001). Según los créditos de la misma, la traducción fue cedida por la Editorial Iberia. Por lo tanto, se trata de la misma versión en ambos casos, la de Manuel Scholz Rich. En la portada, se añade un entusiástico subtítulo: *Viaje a Italia. ¡Yo también en la Arcadia!*

56 Ediciones de sus artículos: Larra (1991a, 1991b y 1997).

57 Véase la nota 16.

58 Perrault (1991: 112-116).

59 La narrativa de Francisco Nieva hace gala del mismo uso de la intertextualidad que su teatro. Reconoce el autor en sus memorias (Nieva, 2002b) que sus relatos son absolutamente postistas, con influencias

Frankenstein (Nieva, 1996a: 88-98; 2002a: 163-175; y 2007d, I: 111-123), el dramaturgo juega con el tema de la gulliverización⁶⁰.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APULEYO, L. (2012). *El asno de oro*, J. M.^a Royo (ed.). Madrid: Cátedra (*Letras Universales*, 43).
- ARNICHES, C. (1916). *La sobrina del cura*. Madrid: La Novela Corta.
- ASZYK-BANGS, U. (2005). "El manuscrito encontrado en Zaragoza: recreación e intertextualidad". En Francisco Nieva, J. M.^a Barrajón Muñoz (dir.), 181-198. Madrid: Editorial Complutense (*Compás de Letras*).
- BAROJA, P. (2001). *El árbol de la ciencia*, P. Caro Baroja (ed.). Madrid: Cátedra (*Letras Hispánicas*, 225), 17.^a ed.^o
- BARRAJÓN MUÑOZ, J. M.^a (1988). "Introducción". En F. Nieva, *Trilogía italiana. Teatro de farsa y calamidad*, 9-102. Madrid: Cátedra (*Letras Hispánicas*, 286).
- ____ (1991). "Teatro de farsa y calamidad y tres versiones libres". En F. Nieva, *Teatro completo*, J. Martín Rodríguez (coord.), vol. II, 585-602. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- BECKER, A. (1991). "El teatro Inicial y las dos Reóperas de Francisco Nieva. Un prólogo en tres partes". En F. Nieva, *Teatro completo*, J. Martín Rodríguez (ed.), vol. I, 15-73. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

de Ramón Gómez de la Serna, de Franz Kafka y de algunos escritores raros, como Raymond Roussel — París, 20 de enero de 1877-Palermo, 14 de julio de 1933— (Nieva, 2002b: 66). Entre las anécdotas que le contaba su abuelo Ignacio, las había que parecían cuentos de Guy de Maupassant —Dieppe, 5 de agosto de 19850-París, 6 de julio de 1893—, luego convertidas en material literario de *Granada de las mil noches* (Nieva, 1994b), una de sus novelas (Nieva, 2002b: 86). En el "Nuevo prólogo a esta edición" (Nieva, 1994d) que incluyó en la edición del Círculo de Lectores de *El viaje a Pantaélica* (Nieva, 1994a), las tornas se invierten al ser ahora el teatro el que influye en la novela: "Realmente este texto debe empezar a leerse como si se 'continuara', sin saber cómo ni cuándo empezó. También en el teatro de Wilson 'se sigue estando' en el teatro recibiendo estimulantes y 'adventicias sorpresas', sin importarnos cómo y cuándo empezó. Ni de cuál va a ser su final, ni cuándo acabará, porque sus trabajos son largos y también proponen una forma distinta de pasar el tiempo en un espectáculo. Una totalidad de fragmentos con valor propio, más que inexpresivos fragmentos de una totalidad. / Como ejemplo baste poner a los dos más originales novelistas españoles del siglo, Valle Inclán y Gómez de la Serna, autores de una obra compuesta de fragmentos, de páginas o pequeños bloques de páginas que parecen de circuito cerrado. Las entregas del novelón 'interminable' de cada uno" (Nieva, 1994d: 7). Pere Gimferrer, en su prólogo a la novela (Gimferrer, 1994), subrayó: "No es, pues, ilegítimo leer *El viaje a Pantaélica* como un esperpento valleinclanesco" (Gimferrer, 1994: 12). Y también: "se trata (...) de un mundo proustiano descrito con la escritura jubilosamente bárbara de un Alfred Jarry, pues imposible es no acordarnos de Ubu rey y su corte burlesca y brutal" (Gimferrer, 1994: 12-13).

60 En realidad, el autor obtiene en la pieza dramática un híbrido de dos monstruosidades: la de *Frankenstein*, de Mary Shelley (2007), y la de los liliputienses de *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift (1987).

- BOUSOÑO, C. (1991). "El teatro furioso de Francisco Nieva". En F. Nieva, *Teatro completo*, J. Martín Rodríguez (coord.), vol. I, 261-288. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- CABALLÉ, A. (2003a). "Las serpientes y la vida". *Memoria. Revista de Estudios Biográficos* 1, 146-147.
- ____ (2003b). "Tres vidas y tres escenografías (Adolfo Marsillach, Albert Boadella y Francisco Nieva)". En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romera Castillo (ed.), 159-170. Madrid: Visor Libros (*Biblioteca Filológica Hispana*, 69).
- CONTE, R. (2002). "Volver de las vanguardias". *El País-Babelia* (11 de mayo), 7.
- CRUZ, R. de la (1996). *Sainetes*, J. M. Sala Valldaura (ed.). Barcelona: Crítica (*Biblioteca Clásica*, 84).
- DÄLLENBACH, L. (1976). "Intertexte et autotexte". *Poetique* 27, 282-296.
- DUGUÉ, F. (1866). *Salvator Rosa. Drame en 5 actes et 7 tableaux*. Paris: Librairie Dramatique.
- DUMAS, A. (2006). *La dama de las camelias*, M. Armiño (trad.). Madrid: Akal (*Básica de Bolsillo*, 121).
- ELWESS AGUILAR, O. (2003a). "Las cosas como fueron. Memorias". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 12, 685-687. También en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--1/html/027e2832-82b2-11df-acc7-002185ce6064_57.html (15/02/2015).
- ____ (2003b). "Los dramaturgos". En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romera Castillo (ed.), 245-255. Madrid: Visor Libros (*Biblioteca Filológica Hispana*, 69).
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial (*Referencia*, 2) [1.ª reimp.; 1.ª ed.º 1996].
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. (1994). *La comedia nueva. El sí de las niñas*, J. Pérez Magallón (ed.). Barcelona: Crítica (*Biblioteca Clásica*, 90).
- ____ (2009). *La derrota de los pedantes*. Vigo: Trymar.
- GARCÍA PASCUAL, R. (2006). "Manuscrito encontrado en Zaragoza, versión y pervisión de Francisco Nieva". En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 581-599. Madrid: Visor Libros (*Biblioteca Filológica Hispana*, 91).
- GIMFERRER, P. (1994). "Prólogo". En F. Nieva, *El viaje a Pantaélica*, 11-13. Barcelona: Círculo de Lectores [reed. en Gimferrer, 2007].
- ____ (2007). "Prólogo [a *El viaje a Pantaélica*]". En F. Nieva, *Obra completa. II. Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 95-97. Madrid: Espasa-Calpe (*Clásicos Castellanos. Nueva Serie*).
- GOETHE, J. W. von (1956). *Viaje por Italia seguido de otros escritos sobre Italia*, M. Scholz Rich (ed.). Barcelona: Iberia, 2 vols. [reed. *Viaje por Italia* en Goethe, 2001].
- ____ (2001). *Viaje a Italia*, M. Scholz Rich (trad.). Barcelona: Ediciones B.
- ____ (2005). *La serpiente verde y otros cuentos maravillosos*, J. Lleonart i Maragal (trad.). Barcelona: Obelisco.

- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (2005a). "El barrio de Doña Benita". En *El novelista*, D. Ródenas (ed.), 86-88. Madrid: Espasa-Calpe.
- ____ (2005b). *El novelista*, D. Ródenas (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (*Austral*, 557).
- GÓMEZ GARCÍA, M. (1997). *Diccionario del teatro*. Madrid: Akal (*Akal / Diccionarios*, 14).
- GRANDA, J. J. (2005). "Mi visión escénica de *El manuscrito encontrado en Zaragoza* de Francisco Nieva". En *Francisco Nieva*, J. M.^a Barrajón Muñoz (dir.), 199-215. Madrid: Editorial Complutense (*Compás de Letras*).
- GREIMAS, A. J. y J. Courtés (2006). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, E. Ballón Aguirre y H. Campodónico Carrión (versión española). Madrid: Gredos (*Biblioteca Románica Hispánica V. Diccionarios*, 10), Madrid, 2.^a reimp. [1.^a ed.^o 1982].
- GULLÓN, R. (dir.) (1993). *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*. Madrid: Alianza Editorial, 2 vols.
- GUTIÉRREZ SOLANA, J. (1998). *La España negra*, A. Trapiello (ed.). Granada: Comares.
- HOFFMANN, E. T. A. (1988). *Signor Formica*, C. Bravo-Villasante (ed.). Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor.
- ____ (2003). "Don Juan". En *Cuentos de música y músicos*, J. Sánchez López (ed.), 79-98. Madrid: Akal.
- KAFKA, F. (2003). *El castillo*, D. J. Vogelmann (trad.). Madrid: Alianza Editorial, 3.^a reimp. [1.^a ed.^o 1998].
- LARRA, M. J. de (1991a). *Artículos*, E. Rubio (ed.). Madrid: Cátedra (*Letras Hispánicas*, 141), 10.^a ed.^o
- ____ (1991b). *Artículos varios*, E. Correa Calderón (ed.). Madrid: Castalia (*Clásicos Castalia*, 70), 4.^a ed.^o
- ____ (1997). *Figaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, A. Pérez Vidal (ed.). Barcelona: Crítica (*Biblioteca Clásica*, 92).
- ____ (2009). *Macías. No más mostrador*. Madrid: Cátedra (*Letras Hispánicas*, 635).
- MARCHESE, A. y J. FORRADELLAS (1989). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel (*Letras e Ideas*), 2.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1986].
- NIEVA, F. (1972a). *Teatro furioso: La carroza de plomo candente, El combate de Ópalos y Tasia, Es bueno no tener cabeza, Pelo de tormenta*. Madrid: edición privada [reed. *La carroza de plomo candente* en Nieva, 1973b, 1976a, 1981b, 1986, 1991b y 2007d; reed. *El combate de Ópalos y Tasia* en Nieva, 1973b, 1990, 1991b y 2007d; reed. *Es bueno no tener cabeza* en Nieva, 1973b, 1991b y 2007d; reed. *Pelo de tormenta* en Nieva, 1973a, 1975b, 1991b, 1997 y 2007d].
- ____ (1972b). *Tórtolas, crepúsculo y... telón (Variaciones sobre el teatro). Comedia en dos partes*. Madrid: Escélicer [reescrita y reed. como *Tórtolas, crepúsculo y... telón. Sobrecomedia* en Nieva, 1991b y 2007d].

- ____ (1973a). "*Pelo de tormenta*". *Primer Acto* 153 (febrero), 26-36 [reed. en Nieva, 1975b, 1991b, 1997 y 2007d].
- ____ (1973b). "*Teatro furioso: La carroza de plomo candente, Combate de Ópalos y Tasia, Es bueno no tener cabeza, El fandango asombroso*". En L. Riaza, F. Nieva y J. A. Hormigón, *Representación de Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes. Teatro furioso. Judith contra Holofernes*, 165-243. Madrid: Edicusa (*Libros de Teatro*, 37) [reed. *La carroza de plomo candente* en Nieva, 1976a, 1981b, 1986, 1991b y 2007d; reed. *El combate de Ópalos y Tasia* en Nieva, 1990, 1991b y 2007d; reed. *Es bueno no tener cabeza* en Nieva, 1991b y 2007d; reed. *El fandango asombroso* en Nieva, 1991b y 2007d].
- ____ (1974). "*Coronada y el toro*". *Pipirijaina, "Teatro Furioso: Coronada y el toro"* 2 [volumen textos], 27-62 [reed. en Nieva, 1975b, 1986, 1991k y 2007bf].
- ____ (1975a). "*La reópera es...*". En *Teatro furioso*, 45. Madrid: Akal / Ayuso (*Colección Expresiones. Serie Teatro*, 1) [reed. en Nieva, 2007b].
- ____ (1975b). *Teatro furioso: Teatro Furioso (tres piezas apocalípticas) [Pelo de tormenta (reópera), Nosferatu (Aquelarre y noche roja de). Reópera y Coronada y el toro (Rapsodia española)] y Teatro de Farsa y Calamidad [El rayo colgado y peste de loco amor (Auto de fe imperdonable), El paño de injurias (Fracción de drama) y El baile de los ardientes (o Poderoso Cabriconde). Hechos de magia y aventura en el mundo latino]*. Madrid: Akal / Ayuso Editores (*Colección Expresiones. Serie Teatro*, 1) [reed. *Pelo de tormenta (reópera)* en Nieva, 1991b y 2007d; reed. *Nosferatu (Aquelarre y noche roja de). Reópera* en Nieva, 1991b, 1994c, 2000 y 2007d; reed. *Coronada y el toro (Rapsodia española)* en Nieva, 1986, 1991b y 2007d; reed. *El rayo colgado y peste de loco amor (Auto de fe imperdonable)* en Nieva, 1989a, 1991b y 2007d; reed. *El paño de injurias (Fracción de drama)* en Nieva, 1991b y 2007d; reed. *El baile de los ardientes (o Poderoso Cabriconde). Hechos de magia y aventura en el mundo latino* en Nieva, 1991b y 2007d].
- ____ (1976a). "*La carroza de plomo candente, Ceremonia negra en un acto*". En J. Monleón, *Cuatro autores críticos: José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Francisco Nieva y Jesús Campos*, 112-129. Granada: Universidad de Granada [reed. en Nieva, 1981b, 1986, 1991b y 2007d].
- ____ (1976b). *Sombra y quimera de Larra. Representación alucinada de "No más mostrador"*. Madrid: Fundamentos (*Cuadernos Prácticos*, 22) [reed. en Nieva, 1990, 1991b y 2007d].
- ____ (1979). "*El corazón acelerado*". *Nueva Estafeta Literaria* 6 (mayo), 14-27 [reed. en Nieva, 1981a, 1987b, 1991b y 2007d].
- ____ (1980a). *La paz. Celebración grotesca sobre Aristófanes*. Madrid: Vox (*La Farsa*) [reed. en Nieva, 1991b y 2007d].
- ____ (1980b). *La señora tártara*. Madrid: Ediciones MK (*Escena*, 22) [reed. en Nieva, 1989b, 1991b, 1996c y 2007d].

- ____ (1980c). *Malditas sean Coronada y sus hijas. Delirio del amor hostil*, A. González (ed.). Madrid: Cátedra (*Letras Hispánicas*, 119) [reed. *Malditas sean Coronada y sus hijas* en Nieva, 1991b, y reescrita en Nieva, 2007d; reed. *Delirio del amor hostil* en Nieva, 1991b y 2007d].
- ____ (1981a). *El corazón acelerado*. Granada: Universidad de Granada (*Pliegos Literarios [Curso de Estudios Hispánicos]*) [reed. en Nieva, 1987b, 1991k y 2007bf].
- ____ (1981b). "La carroza de plomo candente". En A. C. van der Naald, *Nuevas tendencias en el teatro español: Matilla, Nieva, Ruibal*, 91-117. Miami: Ediciones Universal (*Polymita*) [reed. en Nieva, 1986, 1991b y 2007d].
- ____ (1986). *La carroza de plomo candente. Coronada y el toro*, A. Amorós (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (*Selecciones Austral*, 146) [reeds. en Nieva, 1991b y 2007d].
- ____ (1987a). "Corazón de arpía". *Cuadernos El Público*, "Viaje al teatro de Francisco Nieva" 21 (febrero), 72-80 [reed. en Nieva, 1991b y 2007d].
- ____ (1987b). *Fantasia, humor y terror. Tres ejercicios dramáticos para jóvenes intérpretes: No es verdad (Melodrama rápido), El espectro insaciable (Comedia dramática) y El corazón acelerado (Comedia en un acto)*. Madrid: Julia García Verdugo (*La Avispa*, 24) [reeds. en Nieva, 1991b y 2007d].
- ____ (1987c). "Te quiero, zorra". *Olvidos de Granada* 17 (mayo), 91-97 [reed. en Nieva, 1989c, 1989d, 1991b y 2007d].
- ____ (1988). *Trilogía italiana. Teatro de farsa y calamidad: Salvator Rosa o El artista, El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde y Los españoles bajo tierra o El infame jamás*, J. M.^a Barrajón Muñoz (ed.). Madrid: Cátedra (*Letras Hispánicas*, 286) [reed. *Salvator Rosa o El artista* en Nieva, 1991b y 2007d; reed. *El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde* en Nieva, 1991b, 1992, 1996c y 2007d; reed. *Los españoles bajo tierra o El infame jamás* en Nieva, 1991b, 1993 y 2007d].
- ____ (1989a). *El rayo colgado*. Madrid: Arnao [reed. en Nieva, 1991b y 2007d].
- ____ (1989b). *La Señora Tártara*. En VV. AA., *6 dramaturgos españoles del siglo XX. II. Teatro en democracia*, 41-98. Girol Books Inc. (*Telón. Antologías, VII*)-Primer Acto (*Drama*, II), Madrid [reed. en Nieva, 1991b, 1996c y 2007d].
- ____ (1989c). "Te quiero, zorra". *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* XV, 5-11 [reed. en Nieva, 1989d, 1991b y 2007d].
- ____ (1989d). *Te quiero, zorra*. Madrid: Ediciones Antonio Machado (*Biblioteca Antonio Machado de Teatro*, 35) [reed. en Nieva, 1991b y 2007d].
- ____ (1990). *El combate de Ópalos y Tasía. Sombra y quimera de Larra. La Magosta*, P. Zatlin Boring (ed.). Madrid: Alhambra Longman (*Alhambra Literatura*, 9) [reeds. en Nieva, 1991b y 2007d].
- ____ (1991a). "Nota del autor [a *Catalina del demonio*]". En *Teatro completo*, J. Martín Rodríguez (ed.), vol. II, 829-830. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

- ____ (1991b). *Teatro completo*, J. Martín Rodríguez (coord.). Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2 vols.
- ____ (1992). *El baile de los ardientes*. Madrid: Sociedad General de Autores de España (*Teatro*, 1) [reescrita en Nieva, 1996c, y reed. en Nieva, 2007d].
- ____ (1993). *Los españoles bajo tierra o el infame jamás*. Madrid: Sociedad General de Autores de España (*Teatro*, 31) [reed. en Nieva, 2007d].
- ____ (1994a). *El viaje a Pantaélica*. Barcelona: Círculo de Lectores [reed. en Nieva, 2007d].
- ____ (1994b). *Granada de las mil noches*. Barcelona: Seix Barral (*Biblioteca Breve*) [reed. Nieva, 2007d].
- ____ (1994c). *Nosferatu*. Madrid: Sociedad General de Autores de España (*Teatro*, 41) [reed. en Nieva, 2000 y 2007d].
- ____ (1994d). "Nuevo prólogo a esta edición". En *El viaje a Pantaélica*, 5-9. Barcelona: Círculo de Lectores.
- ____ (1996a). *Centón de Teatro*, J. F. Peña Martín (ed.). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares (*Revista Teatro [Textos / Teatro]*, 3) [reed. en Nieva, 2002a y 2007d].
- ____ (1996b). "La composición de *La señora tártara*". En *La señora tártara. El baile de los ardientes*, J. F. Peña Martín (ed.), 93-99. Madrid: Espasa-Calpe (*Austral*, 392).
- ____ (1996c). *La señora tártara. El baile de los ardientes*, J. F. Peña Martín (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (*Austral*, 392) [reeds. en Nieva, 2007d].
- ____ (1997). *Pelo de tormenta*. Madrid: Centro Dramático Nacional (*Cuaderno Pedagógico*, 3) [reed. en Nieva, 2007bf].
- ____ (1999). *Tirante el Blanco* [versión de la novela de Joanot Martorell]. Valencia: Institució Alfons el Magnànim (*Col·lecció Debats*, 3) [reed. en Nieva, 2007d].
- ____ (2000). *Nosferatu (Aquelarre y noche roja de)*. *Reópera*. Zaragoza: Libros del Innombrable (*Biblioteca Golpe de Dados*, 18) [reed. en Nieva, 2007d].
- ____ (2002a). *Centón de teatro 2*, J. F. Peña Martín (ed.). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares [reed. en Nieva, 2007d].
- ____ (2002b). *Las cosas como fueron. Memorias*. Madrid: Espasa-Calpe (*Espasa Fórum*).
- ____ (2003). *Manuscrito encontrado en Zaragoza* [versión de la novela de Jan Potocki]. Madrid: Ediciones Irreverentes (*Colección de Narrativa*, 15) [reed. en Nieva, 2007d].
- ____ (2007a). *Catalina del demonio. Teatro de farsa y calamidad*. Madrid: Ediciones Irreverentes (*Colección de Teatro*, 1) [reed. en Nieva, 2007d].
- ____ (2007b). "La reópera es...". En *Obra completa. I Teatro*, J. F. Peña Martín (ed.), 203. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).
- ____ (2007c). "Nota previa". En *Catalina del demonio. Teatro de farsa y calamidad*, 23. Madrid: Ediciones Irreverentes (*Colección de Teatro*, 1).
- ____ (2007d). *Obra completa. I Teatro. II Narrativa*. J. F. Peña Martín (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie), 2 vols.

- MARTORELL, J. (1990). *Tirante el Blanco*, M. de Riquer (ed.). Barcelona: Planeta (*Clásicos Universales*, 195) [reed. en Martorell, 2006].
- ____ (2006). *Tirante el Blanco*, M. de Riquer (ed.). Barcelona: Planeta (*Booket*, 9068).
- PEÑA MARTÍN, J. F. (2002). "Introducción". En F. Nieva, *Centón de teatro* 2, 11-46. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- PÉREZ GALDÓS, B. (2002). *La loca de la casa*. En *La loca de la casa. La razón de la sinrazón*, 5-126. Madrid: Ediciones Rueda [reed. *La loca de la casa*, en Pérez Galdós, 2009].
- ____ (2009). *La loca de la casa*. En *Teatro completo*, R. Amor del Olmo (ed.), 243-348. Madrid: Cátedra (Bibliotheca Avrea).
- PERRAULT, C. (1991). *Cuentos de antaño*, J. Eyheramonno y E. Pascual (trads.). Madrid: Anaya, 6.ª ed.º.
- ROJAS, F. de y "antiguo autor" (2000). *La Celestina*. Barcelona: Crítica (*Biblioteca Clásica*, 20).
- ROMERA CASTILLO, J. (2003). "Investigaciones sobre escritura autobiográfica en el SELITEN@T de la Universidad Nacional de Educación a Distancia". En *Actas XXI Simposio Internacional de Literatura y Sociedad*, V. Granados Palomares (ed.), 205-220. Madrid: UNED.
- ____ (2006a). *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*. Madrid: Visor Libros (*Biblioteca Filológica Hispana*, 86).
- ____ (2006b). "Prólogo". En *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, 11-15. Madrid: Visor Libros (*Biblioteca Filológica Hispana*, 86).
- ____ (2010). "La escritura (auto)biográfica y el SELITEN@T: Guía bibliográfica". *Signa* 19, 333-369 (también puede leerse en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12476280980181621332679/035521.pdf?incr=1>).
- ROMERA CASTILLO, J. (ed.) (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo xx*. Madrid: Visor Libros (*Biblioteca Filológica Hispana*, 69).
- ____ (2006). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros (*Biblioteca Filológica Hispana*, 91).
- ____ (2008). *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros (*Biblioteca Filológica Hispana*, 102).
- ROMERO MOLINA, J. C. (2008). "Narración e imagen: fronteras de lo dramático en Francisco Nieva". En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 247-263. Madrid: Visor Libros (*Biblioteca Filológica Hispana*, 102).
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (2003). "Francisco Nieva: los dramas del recuerdo". En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romera Castillo (ed.), 141-157. Madrid: Visor Libros (*Biblioteca Filológica Hispana*, 69).
- SAAVEDRA, Á. de, duque de Rivas (1957). *Sublevación de Nápoles capitaneada por Masanielo*. En *Obras completas III. Teatro y prosa*, J. Campos (ed.), 121-266. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles [reed. en Saavedra, 1999].

- ____ (1999). *Sublevación de Nápoles capitaneada por Masanielo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=1523> (15/01/2015).
- SHAW, G. B. (1985). *Santa Juana*, A. López Santos (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Universales, 26).
- SHELLEY, M. W. (2007). *Frankenstein o El moderno Prometeo*, I. Burdiel (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Universales, 230), 6.ª ed.º
- SWIFT, J. (1987). *Los viajes de Gulliver*, B. Gárate Ayastuy (trad.). Madrid: Alianza Editorial (*El Libro de Bolsillo*, 1262).
- TAMAYO Y BAUS, M. (1979). *Un drama nuevo*, A. Sánchez. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 109).
- TOUZET, H. (1955). *La Sicile au XVIIIe siècle vue par les voyageurs étrangers*. Strasbourg: Éditions P. H. Heitz.
- UNAMUNO, M. de (1975). *El otro. El hermano Juan*. Madrid: Espasa-Calpe (*Austral*, 647), 4.ª ed.º [1.ª ed.º 1946].
- VALERA, J. (2012). *Asclepigenia: diálogo filosófico amoroso*. Alcobendas: Ediciones 98.
- VALLE-INCLÁN, R. M.ª del (1990). *El ruedo ibérico I. La corte de los milagros*, J. M. García de la Torre (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (*Austral*, 108), 6.ª ed.º [1.ª ed.º 1961].
- ____ (2006). *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente*, A. Zamora Vicente (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (*Austral*, 319), 22.ª ed.º [1.ª ed.º 1937].
- ZATLIN BORING, Ph. (1991). "Teatro de Crónica y estampa. Teatro en clave de brevedad". En F. Nieva, *Teatro completo*, J. Martín Rodríguez (coord.), vol. II, 1139-1153. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- ZORRILLA, J. (1993). *Don Juan Tenorio*, L. Fernández Cifuentes (ed.). Barcelona: Crítica (*Biblioteca Clásica*, 95).

Recibido el 12 de junio de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

ÉCFRASIS Y FANTASÍA EN *EL LIBRO DE LOS PORTALES*, DE LAURA GALLEGO

EKPHRASIS AND FANTASY IN *EL LIBRO DE LOS PORTALES*, OF LAURA GALLEGO

María ROSAL NADALES

Universidad de Córdoba

fe1ronam@uco.es

Resumen: La literatura fantástica goza, en las primeras décadas del siglo XXI, de una gran popularidad, no solo entre los lectores jóvenes. Laura Gallego es una de las autoras con más éxito. Analizamos su obra *El libro de los portales*, donde la écfrasis centra la trama en un contexto de creación de mundos posibles, a través de la pintura. Comentamos también el uso de los discursos multimodales en la promoción del libro, a través del *boocktrailer* de la obra y de la página web de la escritora.

Abstract: In the first decades of the 21st century, fantastic literature has a great popularity not only among young readers. Laura Gallego is one of the most successful writers on this topic. We analyze her work *El libro de los portales*, where the ekphrasis sets the plot in a context of creation of possible worlds through painting. We also mention the use of multimodal discourses in the promotion of the book through the book trailer and the website of the writer.

Palabras clave: Écfrasis. Literatura fantástica. Laura Gallego. *El libro de los portales*.

Key Words: Ekphrasis. Fantastic literature. Laura Gallego. *El libro de los portales*.

1. LITERATURA FANTÁSTICA

La creación de mundos ha alentado la literatura de todos los tiempos. La realidad no ha constituido un referente exclusivo ni para escritores ni para lectores. Por el contrario la construcción narrativa ha requerido el diseño de nuevos universos y personajes, merced a la mitología, sagas, cosmogonías, que han nutrido la retina de insólitas imágenes para explicar el mundo. Desde Gilgamés, la Biblia, los mitos grecolatinos o las recientes fábulas distópicas, la construcción de peculiares universos narrativos ha sido una constante.

En las primeras décadas del siglo XXI, autores como J. R. R. Tolkien, con *El señor de los anillos* o *El hobbit*, continúan acrecentando seguidores, en un contexto en el que el cine ha participado notablemente en la difusión de las obras. En el mismo sentido encontramos la exitosa saga de J. K. Rowling sobre Harry Potter, o el tan aplaudido *Juego de Tronos*, adaptación de las novelas de George R. R. Martin. Las historias de terror y ciencia ficción comparten el éxito de géneros que tratan de explicar otros mundos posibles (Eco, 1993; Doležel, 1997a, 1998), en los que la novela y las series distópicas alcanzan gran reconocimiento por parte de público y lectores. La revitalización de H. P. Lovecraft, a través de reconocidos videojuegos como *Call of Cthulhu*, es otra muestra de ello.

Los mundos narrativos pueden ser clasificados en tres tipos. En el primer grupo estaría aquel “cuyas reglas son las del mundo real objetivamente existente” (Albaladejo, 1997: 58), denominado *verdadero*. En el segundo caso se engloba el modelo de mundo de *lo ficcional verosímil* (*ibid.*), mientras que en el tipo III, *lo ficcional inverosímil*, se encuentran los mundos de la literatura fantástica¹, “cuyas reglas no son las del mundo real objetivo, ni son similares a estas, implicando una transgresión de las mismas” (*ibid.*: 59).

Las obras de la literatura fantástica (Todorov, 1981) gozan en la actualidad de notable difusión. Novelas como *El señor de los anillos*, *Harry Potter*, *Las crónicas de Narnia* han sido reeditadas en múltiples formatos² (papel, libro electrónico) y de ellas se han realizado versiones cinematográficas, cómic, novelas gráficas, *booktrailer*.

Sin pretender realizar una relación exhaustiva de géneros y obras, que podrían englobarse dentro del *fantasy*, de enorme éxito en el mundo anglosajón y que cuenta con lectores mucho más allá del público juvenil, nos detendremos en una de las obras más recientes de la autora Laura Gallego³, que ha cosechado notable éxito: *El libro de los portales* (2013). En esta obra, la relación entre pintura y escritura está fuertemente

1 Para una revisión bibliográfica sobre realismo, mimesis y fantasía, cf. Albaladejo (1997: 59 y ss.).

2 En esta línea también se han realizado múltiples versiones de las obras de Laura Gallego, por ejemplo la edición del cómic o del *booktrailer* de su trilogía *Memorias de Idhún*.

3 Ganadora del Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil 2012 por *Donde los árboles cantan*, es autora de la trilogía *Memorias de Idhún* (2004), *Finis Mundi* (1999), *La leyenda del rey errante* (2003) o *Dos velas para el diablo* (2008).

imbricada, no solo por la descripción textual de los portales, sino porque, en sus propios dibujos, iconos y signos lingüísticos, tanto el lenguaje simbólico como el alfabético, comparten escenario con similar importancia.

El libro de los portales mantiene una relación directa con la pintura, puesto que el elemento central de la trama lo constituye el diseño de portales, en torno a lo cual giran los personajes y las acciones. Ello nos permite analizar la obra y la función de la écfrasis en su construcción narrativa.

La écfrasis ha tenido una gran tradición⁴ en la literatura española, como momentos de auge, como el Siglo de Oro. Las vanguardias guardan una íntima relación con la representación ecfrástica y las relaciones entre imagen y texto producen obras particulares: caligramas, collages. La atención de los poetas a las artes plásticas tiene una larga representación en el siglo XX: Machado, *Museo* (1907), Rafael Alberti *A la pintura* (1948), entre los que destaca el poema "El Bosco", dedicado al *Jardín de las delicias*. También en la poesía contemporánea la huella ecfrástica es muy abundante, en un espacio marcado por la imagen en el contexto de la posmodernidad. Así lo muestran las relaciones entre los poemas de Ana Rossetti y las imágenes de las vallas publicitarias en "Chico wrangler" y "Calvin klein, underdrawers".

En el siglo XXI, la écfrasis se extiende a muy variadas artes, especialmente las audiovisuales: "Una ficcionalidad que circula en todas direcciones, prescinde del autor y abarca los mundos imaginarios colectivos heredados de la tradición" (Garrido Domínguez, 2011: 183). Las relaciones entre literatura y pintura se amplían al lenguaje audiovisual, al cómic, a la novela gráfica de éxito creciente, y al género emergente del *boocktrailer* en un discurso multimodal de muy variados signos.

La transcripción del escudo de Aquiles en la *Iliada*, que se da como primer ejemplo de écfrasis, amplía su horizonte hacia términos ilimitados e inversos como el *boocktrailer*. Si bien Homero describe el escudo del héroe, en el caso de la escenificación del *book movie*, se opera de manera inversa y accedemos a la representación visual de un texto verbal.

La écfrasis ha sido objeto de intensa atención crítica⁵ (Monegal, Riffaterre, Krieger). Del griego *ecphrasis* (*ekphrasis*), supone "un caso particular de descripción o de relato que dio origen a un género menor, cuyos procedimientos son del orden de la mimesis" (Riffaterre, 2000: 161). José Enrique Martínez la define como "descripción que 'evidencia' o 'pone ante los ojos' del receptor el objeto descrito; su función es, pues, despertar en el receptor la imagen del objeto ausente" (Martínez, 2008: 229). La écfrasis sería pues objeto de una doble representación. A ello se ha referido Riffaterre como la ilusión de la écfrasis:

4 Para un análisis detallado de la écfrasis en la literatura española cf. García Martínez (2011).

5 Cf. Monegal (2011).

Como el texto ecrástico representa con palabras, una representación plástica, esta mimesis es doble. Pero también es ilusoria, ya sea porque su objeto es imaginario, o bien porque su descripción tan solo hace visible una interpretación, dictada menos por el objeto real o ficticio, que por su función en un contexto literario (Riffaterre, 2000: 161).

En efecto, no siempre la écfrasis posee un referente real, sino que puede formar parte de otra realidad, de un mundo inventado (Pimentel, 2003). Desde el mundo clásico “la literatura está llena de referencias a cuadros inexistentes. Baquero Goyanes (1983) recordó en su días las teas que tejen las ninfas del Tajo en la *Égloga III* de Garcilaso, así como las alusiones a lienzos imaginarios en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes” (Martínez, 2008: 233).

La écfrasis, en el caso de los portales, carece de referente en la realidad, por lo que hemos de considerar su valor ecrástico desde una perspectiva más conceptual: “Podemos hablar de *ecfrasis referencial*, cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma, o de *ecfrasis nocional* cuando el objeto *representado* solamente existe en y por el lenguaje, como en el caso del escudo de Aquiles” (Pimentel, 2003: 207).

El concepto de *portal* está muy presente en la literatura fantástica⁶ y en los videojuegos. En el libro de Laura Gallego, los portales se presentan como obras de arte en las que lo pictórico linda con lo arquitectónico. Son un dibujo, una construcción, una puerta. Pero el portal es algo más que un cuadro. Es un agujero cósmico que comparte dimensiones reales y fantásticas. La correlación entre la forma del portal y el mandala no es casual. Coinciden en su referente y en el concepto. De hecho la autora ha manifestado que la idea inicial sobre el diseño de los portales, surgió a partir de la contemplación de mandalas, en un viaje, y que durante la mayor parte del tiempo que duró su escritura, la obra se llamó *El libro de los mandala*. Así lo recoge la revista digital *Fantsymundo*, en una entrevista realizada con motivo de la publicación del libro: “Llevo pensando en esta historia desde **2007**. Ese verano viajé a **China** con mi familia y estuvimos en el **Tíbet**. Recuerdo que veía mandalas pintados en algunas paredes y me recordaban a los portales del libro que quería escribir”.

Los portales de Laura Gallego responden a relaciones intertextuales y apelan a representaciones culturales y artísticas. En ellos resuenan los ecos de Borges y el *Aleph* o los resplandores caleidoscópicos de las vidrieras catedralicias. El rosetón de las catedrales góticas y el portal guardan similitudes en su morfología y en su elevación mística. Los portales de Gallego son pinturas realizadas en las paredes de habitaciones o en muros

6 Baste recordar algunos ejemplos paradigmáticos en la literatura fantástica, como el que Tolkien propone para acceder a las minas de Moria, los orcos nómadas que atraviesan un antiguo portal en *Los reinos olvidados* o el portal de Tor Lara de las obras protagonizadas por Geralt de Rivia, del polaco Andrzej Sapkowski. También entre los videojuegos, *Oblivion* propone numerosos portales en sus diferentes planos o construcción de mundos.

exteriores, con aspecto de mandalas y con las funciones mágicas de los portales. La autora lo explica así en su página web (<http://www.lauragallego.com/>):

Siempre me ha llamado la atención el hecho de que en los libros, pelis y hasta videojuegos de fantasía aparezcan portales tan a menudo. Los magos los invocan con relativa facilidad, y los portales aparecen de la nada, se abren en el aire y te conducen exactamente al lugar al que querías llegar.

No se trata de un cuadro o de frescos o murales comentados por un narrador. No son obras de arte con referente real, descritas en una obra literaria. Al igual que ocurría con el escudo de Aquiles o con la copa de Néstor en la *Illiada* (Christensen, 2009), la existencia de los objetos es puramente ficcional, por lo que la función de la écfrasis se cumple al mostrar al lector el objeto de forma muy efectiva.

La écfrasis homérica no sólo es una manera de crear impresiones vívidas en la audiencia del poema, sino que también afecta a los personajes del poema; propone temas épicos y refleja características esenciales de la poética de Homero. Además, Homero utiliza también la écfrasis como una manera de caracterizar a los personajes y de enfatizar rasgos suyos relevantes en contextos particulares (Christensen, 2009:14).

Cobra así “el sentido que los antiguos daban a la écfrasis, considerada como un tropo sinónimo de la hipotiposis –descripción tan llamativa y sugestiva que uno se creería en presencia del objeto mismo” (Riffaterre, 2000: 161). Pero, si bien el escudo de Aquiles no existe más allá de la obra, a pesar de su cincelada imagen perfectamente realista, en el caso de los portales de Laura Gallego, resulta más evidente su no referencialidad, por su carácter de geografía y topografía fantástica. De cualquier manera, el juego de la écfrasis se establece igualmente, al margen de la existencia o no del referente y cobra sentido dentro de las convenciones que interrelacionan al lector con el autor, en virtud del pacto ficcional (Eco, 1997) o pacto narrativo, que permiten, a través de la lectura, que permanezcan “en suspenso las condiciones de verdad referidas al mundo real” (Pozuelo Yvancos, 1994: 228).

2. PINTORES EN UNA GEOGRAFÍA IMAGINARIA

Estructurada en catorce capítulos, con prólogo y epílogo, la obra se articula en torno a los acontecimientos que se desarrollan en la Academia, lugar privilegiado donde muy pocos escogidos pueden acceder al conocimiento de la ciencia más elevada de su comunidad: la pintura de portales con los que es posible viajar, de manera instantánea, a cualquier lugar que cuente con un portal gemelo.

Estos conocimientos permiten a los pintores de portales o “granates”, como se les llama por su túnica, alcanzar elevadas cotas de poder: “Siglos atrás, había habido reyes y nobles en Darusia, pero la ciencia de los portales lo había cambiado todo. [...] Llegó un momento en que la influencia de la Academia superaba a la del propio rey, y aquello supuso el principio del fin del sistema monárquico” (p. 37).

El libro de los portales es algo más que una narración sobre una escuela de pintores. Constituye un cosmos particular donde el diseño del portal, como espacio mítico con propiedades fantásticas, estructura una trama en la que la intriga se convierte en el motor que pretende enganchar al lector, toda vez que “la verdad ficcional es estrictamente ‘verdadera’ en/para el mundo narrativo construido” (Doležel, 1997b: 107). La pintura de portales cósmicos facilita el viaje de unos personajes que han de ganarse su puesto en una sociedad altamente estratificada, en la que las insidias luchan contra el pensamiento ético. En la obra conviven lo rural y lo urbano, la potente clase de los maeses, con sus intrigas, y el denuesto de algunos personajes de clases marginadas, que luchan por ascender en la escala social. Junto a estos, languidece el caduco linaje de la antigua aristocracia, encarnada por los terratenientes, que conservan en su contraseña el lema de su escudo “Fuerza, honor y gloria” (p. 40) como un signo de abolengo: “Era el lema de la familia de Darmod; Tabit lo sabía porque también estaba grabado, en darusiano, en el escudo de armas que presidía la entrada del palacete” (*ibid.*).

En la contraportada del libro, un texto sobre la imagen de un portal difuminado simboliza el motivo principal, como un palimpsesto: el diseño de portales mágicos que permiten viajes siderales. En la portada, el dibujo de una enorme rueda iridiscente y la imagen de un pintor que, aún con el pincel en la mano, contempla cómo se activa el portal. Se acompaña de los utensilios de pintura. En el título, con letras blancas sobre rojo, destaca la palabra “portales” con una grafía mayor que actúa como reclamo lector y signo ecfrástico, pues “el título es el primer índice pragmático de cara a la interpretación [...]. El título confiere un inicial carácter ecfrástico” (Martínez, 2008: 230).

En una sociedad como la darusiana, los pintores constituyen una casta influyente con enormes poderes: “Los pintores de la Academia de los Portales son los únicos que saben cómo dibujar los extraordinarios portales de viaje que constituyen la red de comunicación y transporte más importante de Darusia” (contraportada). Entre los aspirantes se encuentra Tabit. Es un estudiante avezado que, a punto de terminar su carrera en la Academia, se verá envuelto en una trepidante aventura en la que la intriga y

la fantasía unen en el relato rasgos de la novela de aventuras, de iniciación, de viajes, de suspense y de ciencia ficción.

Aunque la trama presenta al protagonista como alguien que debe concluir un trabajo, algo así como el proyecto fin de carrera, para conseguir su reconocimiento e ingreso en el muy poderoso clan de los pintores de portales, en realidad, los acontecimientos se desarrollan de manera mucho más compleja y constituyen la narración de un auténtico rito de iniciación, en el que el héroe debe superar innumerables pruebas, para ocupar el lugar que por derecho le pertenece. En este caso no es un derecho adquirido por linaje, sino por esfuerzo personal y estudio, ya que los orígenes del protagonista son oscuros y problemáticos, pero gracias a su afán de superación y a su sentido ético ha ganado un puesto como estudiante en la Academia y este sentido de la justicia le permitirá culminar con éxito los conflictos que tendrá que enfrentar. Precisamente su sentido ético es la virtud que lo acompañará en su trayecto, como arma y como signo definitorio de su carácter, lo que lo emparenta con los héroes míticos y épicos. Adoban la historia pinceladas del relato amoroso de jóvenes personajes que se relacionan con la camaradería propia de las primeras relaciones, entre el marco escolar de la Academia y el grupo de aventuras.

Las ciudades de Darusia mantienen una estructura de poder en las que la Academia ocupa el papel preponderante: "En la actualidad, cada una de las diez ciudades capitales de Darusia estaba gobernada por un Consejo formado por comerciantes, dirigentes gremiales, maeses y ciudadanos notables" (p. 37). Maradia, la capital y sede de la Academia, es la que posee la plaza de portales más importante y permite conectar con cualquier ciudad del país. Allende las fronteras se encuentran otras regiones con las que no siempre han mantenido relaciones cordiales: Scarvia, Singalia o Rutvia, cuya guerra aún reciente ensombrece el recuerdo de los personajes.

Entre las ciudades darusianas destaca Serena. Allí se ubica el gremio de Pescadores y uno de los centros de la trama. Es la más bulliciosa y popular. Otras ciudades son Esmira, lugar de nacimiento del protagonista, Rodia, Vanicia, Ymenia, Kasiba y Uskia, la más remota, en los límites con Rutvia, cuyos conflictos pasados van a influir en la trama.

El viaje es uno de los elementos centrales de la narración. Es un viaje en el espacio y en el tiempo el que los protagonistas habrán de recorrer para alcanzar su propia madurez y un puesto en la sociedad; también para encontrar el amor. El espacio narrativo evoluciona desde una geografía realista, con propiedades fantásticas, hasta una escenografía de ciencia ficción, en los últimos capítulos. Los viajes en el espacio, a través de los portales, proporcionan veloces cambios de escenario. Se desarrollan en ciudades pseudomedievales, con notable presencia de gremios y de la clase alta encarnada por los *granates*, como se les llama despectivamente, no sin temor.

El espacio físico de la Academia ofrece relaciones intertextuales con la abadía de *El nombre de la rosa*, en cuanto a las insidias y crímenes en el marco espacial de un ámbito

restringido solo para aquellos dedicados al estudio. Por el contrario, en la obra de Umberto Eco, el carácter monacal estaría más integrado en el Medievo, mientras que el diseño de la Academia ofrece espacios más racionalistas, con una arquitectura circular que parece dibujada por la misma mano de los pintores de portales: “al doblar una esquina, vio que la sede central de la Academia de los Portales se alzaba ante él. En la oscuridad de la noche parecía una enorme mole de planta circular, fría, silenciosa y amenazadora” (p. 46).

La trama reúne motivos que dialogan intertextualmente con las aventuras de Harry Potter, al situar el espacio dramático en un centro de enseñanza muy particular. Aunque se pueden establecer analogías entre la Academia y la escuela de magia y hechicería de Hogwarts, el internado escocés en el que se desenvuelve la vida académica de Potter, sin embargo, la Academia plantea sus actividades desde el conocimiento científico, por más que los resultados de sus trabajos tengan un sesgo mágico. Así por ejemplo, el almacén de materiales descritos en el Mapa del Merodeador, con sus alusiones al armario de los calderos o el almacén de bombas fétidas, poco tiene que ver con el depósito de herramientas de los pintores de portales:

No era una habitación muy grande, pero sus estantes estaban abarrotados de compases, medidores, botes de pintura roja, pinceles de todos los tamaños, reglas, escuadras y otros instrumentos para diseño, cuadernos de dibujo, cuadernos de notas, plumas y tinteros, herramientas para montar, desmontar y ajustar medidores, cajas llenas de agujas y engranajes... (p. 256).

Las condiciones del viaje son variadas y antinómicas. Oscilan entre los modos penosos de transitar por caminos inhóspitos, con bandidos al acecho y todas las inclemencias del tiempo, a la velocidad cósmica de los portales, donde apenas se siente un ligero estremecimiento antes de alcanzar el destino en pocos segundos. En una sociedad que comparte rasgos medievales y cibernéticos, el viaje a través de los portales se convierte en una metáfora de libertad, aunque solo al alcance de quienes ostentan el poder, en un mundo de férrea jerarquía. Los extraños paisajes de los últimos capítulos apelan intertextualmente a otros referentes cinematográficos como el espacio mítico con el que se inicia la película *Superman*. Son espacios híbridos entre un mundo desolado y los poderes insólitos de sus personajes.

El viaje en el tiempo los arrastrará a mundos desconocidos en los que rigen ignotas leyes cósmicas: “La tormenta lumínica se descargó en varias oleadas, cada vez más rápidas y violentas” (p. 396) y acechan los peligros: “La gran nube anaranjada rotaba más y más deprisa, aumentando de tamaño a medida que absorbía aquellas extrañas serpientes de luz” (p. 395). Allí van a encontrar seres singulares, como Yiekele, quien posee la destreza de pintar portales con su propia sangre: “La raza de Yiekele es capaz de leer las coordenadas

del mundo sin necesidad de medirlas; de elaborar rutas de viaje sin mirar los mapas... de dibujar portales sin otro instrumento que sus propios cuerpos" (p. 420).

La descripción de este extraño ser no agota la sorpresa de los protagonistas, que la contemplan con ojos de admiración, desde su mentalidad científica y su enorme deseo de conocimiento: "Es una criatura fascinante, ¿verdad? Supongo que llegó aquí por error, igual que nosotros, a través de un portal mal orientado, desde algún mundo lejano" (*ibid.*). También su imagen entronca con el color granate de la bodarita y de los propios maeses y estudiantes de la Academia, en un intertexto simbólico del color de la pintura que activa los portales, tan valiosa como la sangre:

De cerca era aún más asombrosa: un poco más baja que una humana normal, de cabello del color del fuego, recogido en una gruesa y larga trenza. Su piel tenía también un tono rojizo y estaba completamente tatuada, desde la frente hasta los dedos de los pies y la punta de su cola, con intrincados y sutiles arabescos de un color rojo más oscuro. Cali reprimió una exclamación al comprender que no eran tatuajes, sino parte de la coloración natural de su piel. Algunas de aquellas cenefas confluían en un punto, situado justo encima de donde aquella criatura debía de tener el corazón, y formaban una curiosa silueta con forma de estrella.

Pero lo que más impresionaba a los estudiantes eran aquellos brazos duplicados y la larga cola que se agitaba lentamente junto a ella (p. 423).

3. ARTE Y CIENCIA

El acercamiento que planteamos, hacia la obra de Laura Gallego, pretende centrar su atención en las numerosas representaciones verbales de las manifestaciones pictóricas que suponen los diversos portales. Las condiciones que rodean su diseño, así como su funcionamiento, constituyen el elemento mágico de la obra, aunque en ningún momento se presente como tal, desde las voces del narrador o de los personajes. Muy al contrario, se insistirá constantemente en el carácter científico de su menester. Hasta dieciséis veces se repetirá en la obra la expresión *ciencia de los portales* y se presenta como asignatura integrada en el currículo que deben completar los estudiantes de la Academia:

Ya conocía su obra desde que, en primer año, había estudiado su manual en la asignatura de Nociones Básicas de la Ciencia de los Portales. Lo había disfrutado muchísimo; había quedado encantado con la forma que tenía maese Belban de explicar, de manera clara, directa y sencilla, hasta los conceptos más complejos (p. 57).

El pacto narrativo (Pozuelo Yvancos, 1994) abre al lector el acceso a mundos de ficción y facilita la concepción del portal dentro del concepto de *écfrasis nocional* (Pimentel, 2003), pues la coherencia semiótica de la trama permite al lector adentrarse por los vericuetos del portal y viajar a través de él como pudiera hacerlo por senderos reales. Alternan sin conflicto dos espacios: el real y el fantástico, este último delimitado por la acción de una pintura singular extraída de un mineral valioso: la bodarita. Así lo expresa el capítulo introductorio del manual de Minas y explotaciones: “El mineral que denominamos ‘bodarita’ en honor a su descubridor, maese Bodar de Yeracia, se encuentra en abundancia en las entrañas de Darusia” (p. 53).

Sin embargo, la ciencia de los portales es accesible, como los oscuros arcanos de la magia, solo para unos pocos iniciados, de manera que el castigo, para quienes infrinjan las normas y cuenten sus secretos, es terrible:

En primer lugar, se los expulsa de la Academia, por lo que dejan de ser maeses. Pero también se les cortan los pulgares, para que no puedan pintar portales nunca más, ni escribir ninguna contraseña en nuestro lenguaje secreto; se los ciega, para que no puedan leer las contraseñas escritas sobre los portales; y, por último, se les arranca la lengua, para que no puedan enseñar a nadie la ciencia de los portales (p.131).

Ya en el prólogo, el capataz de una de las minas de bodarita, deja clara, a través de su pensamiento, la postura que va a regir el libro: “Todo el mundo sabía que la magia de los portales (por más que desde la Academia insistieran en enseñar al vulgo que no se trataba de magia, sino de ciencia) residía en aquel prodigioso mineral” (p. 16).

En efecto, si bien el pintor de portales lima la pared y la acondiciona, para trazar sus coordenadas y aposentar el diseño con instrumentos técnicos (compás, pinceles) también los signos mágicos están muy presentes: pintura sobrenatural, contraseña, medidor Vanhar y la construcción, merced a estos elementos, de un espacio fantástico que se constituye en un “no lugar”, en una elipsis virtual, capaz de permitir el viaje, en décimas de segundo, a los territorios más alejados. Pero el viaje se deriva también hacia coordenadas temporales, pues los protagonistas, entre el ensayo y el error, acaban accediendo a otros mundos ignotos. Así espacio y tiempo adquieren dimensiones fantásticas gracias al dibujo de portales pues, sin su representación plástica, nada es posible.

Los pintores de portales no son calificados como artistas, aunque el mérito artístico se ve reconocido en diversos pasajes. Así ocurre al mencionar los diseños de la joven Caliandra o de la profesora de Arte, Maesa Ashda. Sin embargo, también cuentan con detractores: “muchos maeses consideraban una extravagancia y una pérdida de tiempo

el hecho de que una pintora reputada como maesa Ashda dibujara portales inútiles solo por el placer de hacerlo y por la belleza del resultado final” (p. 448).

La imagen que se proyecta de ellos es más bien la de artesanos, insertos en un gremio muy exclusivo, aunque eso sí, guardianes de sus obras no solo por su valor artístico, sino histórico, reflejo y sostén de su propia jerarquía: “La Academia jamás destruye portales. Cada uno de ellos es una obra de arte y, si además son antiguos, con mayor motivo. Forman parte de nuestra historia” (p. 245).

Los portales se describen desde una perspectiva en la que la écfrosis está presente como mimesis, pues incluso al describir un objeto/espacio ficcional, la función de la mimesis está presente tanto la de la representación pictórica, que recuerda los atrios de las iglesias o los rosetones de las vidrieras góticas, como la mimesis literaria de cuantos antecedentes han usado el término *portal* dentro de mundos posibles, así como el concepto de *portal* en los videojuegos. Al igual que el rosetón gótico, creado por maestros artesanos, vidrieros y pintores, los portales son dibujados por maestros. Es una ciencia que se aprende y que comparte con las vidrieras y los mandalas significados simbólicos.

El estudio de la pintura de portales constituye el marco de la historia. El reino de Darusia recuerda al mundo medieval con su sociedad rígidamente estratificada, la mísera vida rural, los gremios mercantiles y el reducido grupo de privilegiados que recuerdan a los monjes medievales, incluso en su vestimenta, y en su dedicación al estudio. En el contexto de una institución altamente restrictiva como es la Academia, estudiantes y profesores denominados *maeses* conviven en un entorno austero, dedicado al aprendizaje del dibujo. El plan de estudios abarca múltiples asignaturas y los aprendices han de realizar ejercicios, exámenes y proyectos para alcanzar las competencias que requiere tan exigente labor.

Las asignaturas aparecen estratificadas en cuatro cursos y se ocupan de las más variadas disciplinas en relación con el aprendizaje y dominio de la pintura de portales. Las relaciones de intertextualidad remiten a Harry Potter, aunque, frente al carácter fantástico de las materias de estudio del joven mago (Aritmancia, Oclumancia, Alquimia), las materias de la Academia, lejos de la magia, parecen responder más al campo del dibujo técnico y de las artes aplicadas. Así priman asignaturas como: *Cálculo de Coordenadas*, *Diseño de trazado o Interpretación de Coordenadas*. Como en cualquier carrera aparecen materias con carácter histórico y teórico, para fundamentar los conocimientos: *Mineralogía*, *Teoría de Portales*, *Nociones Básicas de la Ciencia de los Portales*, *Historia de los portales*, *Geografía y Cartografía de Portales*. Y de la parte estética se ocupan: *Arte de portales* y *Restauración de Portales*, aunque esta última tiene también un marcado carácter utilitario. Completan el currículo de los jóvenes aprendices las asignaturas dedicadas a los dos lenguajes secretos de la Academia, el alfabético y el simbólico.

Hacia el final del libro, encontramos una nueva asignatura impartida por el joven Tabit quien, una vez superadas todas las pruebas, ha logrado convertirse en Maese y está dispuesto a compartir los conocimientos adquiridos en sus aventuras, en especial los derivados del encuentro con Yiekele. La asignatura se denomina *Portales a Otros Mundos* y con ella triunfa la cosmovisión del protagonista en cuanto a la valoración y conservación de cualquier mundo posible en un alegato a la tolerancia.

4. ÉCFRASIS FANTÁSTICA

La descripción de los portales aparece con suma frecuencia a lo largo del libro, bien para comentar el espacio físico, que atraviesan los personajes, o bien como comentario técnico en el marco de las clases o de los manuales de las diferentes materias. Destaca el color granate de la bodarita y los signos, espirales, filigranas y volutas que integran el dibujo. También se ofrece cumplida cuenta de los instrumentos del oficio, como el *medidor de coordenadas Vanhar*, la única herramienta fantástica, junto con el potencial mágico de la bodarita, entre los botes, pinceles, escuadras y demás objetos de pintura:

Tenía una docena de ruedas, todas concéntricas, dispuestas en torno a una esfera central; su contorno estaba dividido en un centenar de muescas, cada una de ellas marcada con un minúsculo símbolo; su centro lo ocupaba una aguja que giraba enloquecida, como si no supiera cuál señalar (p. 16).

Al comienzo de cada capítulo aparece un paratexto, como intertexto cómplice entre el lector y la narración. La naturaleza de estos textos es de tipo informativo y especulativo y está formada por catorce breves enunciados, en los que se recogen fragmentos de diversa tipología textual: desde un retazo del diario de Caliandra, hasta el *Juramento del Círculo de Sabios de Maradia*, que abre la obra y deja ante los lectores dos claves interpretativas. La primera es la que hace alusión al secreto de la casta de los maestros y la segunda la que alude a su poder, gracias a su capacidad para provocar los viajes entre portales: “Nosotros conocemos el secreto. Nosotros anularemos las fronteras y cambiaremos el mundo. Nosotros dibujamos el Círculo. Nosotros somos el Círculo” (p. 9).

La obra ofrece, además, fragmentos de la *Normativa General de la Academia de los Portales*, del *Reglamento Interno*, disquisiciones de Maese Belban sobre la posibilidad de viajar sin un portal gemelo, su descubrimiento de la bodarita azul o breves líneas de un informe policial de la *Casa de Alguaciles de Maradia*. Todo ello conforma una red textual que dialoga con la narración, bien para reacentuarla o para desmentirla. En este entramado, los textos científicos y jurídicos se completan con aforismos y hasta con una canción infantil de tipo tradicional sobre el *Invisible*, al estilos de las antiguas canciones

sobre el hombre del saco o el tan temido coco: "Corre, corre, no mires atrás / o el Invisible vendrá / y en su saco te echará. / Corre, corre, o su sombra verás / a través del portal" (p. 127).

En cuanto al diseño, todos los capítulos llevan el número inscrito en el centro del mismo dibujo o mandala de la contraportada de la obra, que ofrece una apariencia de palimpsesto. La clasificación tipológica de los portales se encuentra en el paratexto que abre el capítulo tercero:

"Los diseños básicos que puede adoptar un portal son siete, a saber: Poligonal, Circular, Floral, Estelar, Rueda de Carro, Espiral y Compuesto.

Naturalmente, a lo largo de la historia de nuestra Academia ha habido maeses que se han atrevido a diseñar portales partiendo de modelos nuevos, más complejos y a menudo estafalarios.

Pero la práctica y el sentido común nos han llevado a definir una tipología sencilla que facilite la labor de diseño, trazado y posterior catalogación de los portales realizados, sin que ello sea óbice para que los maeses puedan elaborar portales de gran belleza artística".

Un estudio sobre los siete modelos básicos, maesa Kalena de Rodia (p. 69).

La oposición entre los dos personajes protagonistas se plantea a partir de sus distintas concepciones del arte y de la ciencia de los portales, lo que se verá incrementado con anotaciones sobre sus distintos orígenes sociales, así como el carácter de ambos. Los portales que dibuja Caliandra son los más imaginativos. Ello le valdrá ser elegida como ayudante del profesor más excéntrico de la Academia, Maese Belban, con la consiguiente frustración de Tabit, más apegado al concepto de dibujo técnico que al artístico: "La ciencia de los portales era algo serio y, sobre todo, exacto. No podía dejarse nada a la improvisación. Por eso no entendía cómo era posible que Caliandra, tan alocada, tan intuitiva, hubiera llegado a superarlo en algunas materias, por muy lista que fuera" (p. 52).

El enfrentamiento entre ambas concepciones se produce en el debate que, sobre el diseño de los portales, tienen lugar entre Tabit y Caliandra en la clase de *Teoría de los Portales*. Con ello la autora caracteriza a ambos protagonistas de manera antagónica y complementaria: razón frente a intuición, conocimiento riguroso frente a creatividad. Así se expresa Caliandra: "Hay multitud de modelos que podrían servirnos de inspiración, así que ¿por qué no idear un portal basado en algo diferente? Por ejemplo, las olas del mar, la luna... una mariposa..." (p. 72). La actitud de la joven enfrenta innovación a tradición: "Es cierto que la historia nos ha demostrado que se pueden crear verdaderas obras de arte sin salirse de los diseños básicos, pero ¿por qué no buscar algo más? (*ibid.*). Pero

Tabit, firmemente asentado en años de estudio y en el respeto a la tradición, se siente más seguro con los conocimientos ya respaldados por los maestros:

Tenemos siete diseños básicos y algunos de ellos, a su vez, se subdividen en varios tipos. Tampoco hay que olvidar que el diseño Compuesto nos permite combinar varios modelos distintos y nos ofrece una gama de posibilidades prácticamente infinita. Así que, si con estas bases podemos pintar portales bellos y eficaces, con multitud de aspectos diferentes... ¿para qué cambiar? (ibid.).

La controversia se sitúa en términos de lo práctico frente a lo bello, como dos realidades antagónicas. Es el antiguo debate de las artes y las ciencias. Para el estudiante Tabit la cuestión clave es: "¿De verdad vamos a ampliar la lista de diseños básicos por una simple cuestión de estética? ¿Acaso un portal funcionará mejor solo por representar... a una mariposa?" (*ibid.*). Pero Caliandra responderá con rotundidad en favor del arte: "—No estoy de acuerdo —estalló entonces ella—. Hay más cosas importantes, además de las cuestiones prácticas. La belleza, por ejemplo. El arte de los portales..." (*ibid.*).

El primer portal que aparece descrito es el de una de las minas de bodarita. Propiedad de la Academia, su función es la de transportar el preciado mineral con el que se pintan los portales, cuyo monopolio poseen maeses y pintores:

Los dos hombres contemplaron los elegantes trazos del portal, pintados sobre el muro mucho tiempo atrás. Una tenue luz rojiza recorría las volutas y espirales, las filigranas y las laberínticas formas que, a pesar de los siglos transcurridos, aún mostraban un diseño de gran belleza y complejidad. El portal, como todos, era circular y de color granate, y su trazado, aun con todos sus ornamentos, seguía una pauta concreta y fácilmente reconocible: una estrella de ocho puntas inscrita en el interior de una circunferencia perfecta (p. 10).

Así, el lector entra de lleno en un mundo regido por signos, cuyo valor semiótico comporta significación para la reducida casta de los pintores. Los portales se clasifican en públicos y privados y los maeses tienen potestad para acceder a cualquiera de ellos. Los portales privados estaban en la Academia, en las minas y en casas particulares especialmente de personajes pudientes. Aportan también significación sobre el mundo con el que conviven. La ideología está presente en las representaciones efrásticas y los portales muestran en su diseño, dimensiones y espacio el nivel social al que pertenecen, su nobleza y uso restrictivo o bien su carácter popular y gremial.

Uno de los portales más frecuentado era el que “unía Maradia y Serena, y que se ubicaba en la Plaza de los Portales de la ciudad, pintado sobre un muro de piedra que no sostenía ningún techo” (p. 42). La particularidad de este portal era que carecía de contraseña y por lo tanto estaba al servicio de todos los ciudadanos. Las comunicaciones principales se establecían entre Serena, Esmira y Maradia y estaban reseñadas en la cartografía: “Estas rutas aparecían en los mapas de portales señaladas como el Gran Triángulo, y habían sido un regalo de la Academia a los habitantes del país. Un regalo que había cambiado para siempre las vidas de mucha gente” (*ibid.*).

Como corresponde a un espacio mágico, en este caso un dibujo en la pared, el portal no solo destaca por sus maravillosas propiedades, sino también por su belleza. Como en los cuentos de hadas, la palabra mágica, solo en poder de los iniciados o de aquellos que habían obtenido su permiso, es la que tiene la facultad de activar las propiedades del objeto. El “ábrete sésamo” del cuento maravilloso se articula como contraseña en un doble lenguaje, que el guardián del portal del Gremio de Pescadores de Serena formula con voz orgullosa “*Italna keredi ne!*”, sin sospechar su significado literal: “Aquí apesta a pescado”. Pero, al margen de estas pinceladas de humor, las palabras arcanas, el lenguaje críptico, constituyen la clave del poder de los pintores de portales:

En la parte superior, justo sobre el círculo exterior de coordenadas, estaba pintada la contraseña que lo pondría en funcionamiento. [...] escritas en uno de los dos lenguajes secretos de los pintores: el alfabético. [...] pero, para que se abriera el portal, había que plasmarla en la tabla con polvo de bodarita y en el lenguaje simbólico de los pintores de portales, el segundo de sus idiomas secretos (p. 46).

Precisamente la desaparición del portal del Gremio de pescadores es uno de los motivos que va a desencadenar la acción. Alguien, a quien la superstición del vulgo califica como el *Invisible*, parece el responsable de que algunos portales públicos y privados sean borrados. Ello da lugar a todo tipo de especulaciones y al recuerdo de leyendas ancestrales que asustan a los habitantes de Maradia. Otras hipótesis más científicas tratan de explicar el asunto desde diversas perspectivas, como la que apunta al contrabando de bodarita, ante su creciente escasez.

El portal que aparece descrito con mayor admiración es el que dibuja Yiekele, la mujer de cuatro brazos y cuerpo de lagartija: “tan complejo y delicado como el más fino encaje. Era inmenso; tanto que, cuando estuviera concluido, la parte superior alcanzaría el techo de la caverna” (p. 418). Pero más allá de la belleza del resultado, al estudiante Tabit le sorprende la ejecución del dibujo: “Aquella criatura no utilizaba pinceles, sino sus propios dedos y el extremo de su cola, embadurnados de rojo, para dibujar el portal más extraordinario que habían visto jamás” (*ibid.*). Yiekele pinta con su propia sangre,

una vez ha entrado en trance, por lo que tarda mucho en realizar sus portales, ya que se agota y debe descansar: “La raza de Yiekele es capaz de leer las coordenadas del mundo sin necesidad de medirlas; de elaborar rutas de viaje sin mirar los mapas... de dibujar portales sin otro instrumento que sus propios cuerpos” (p. 420).

Otro de los portales, especialmente destacado, es el dibujo que realizan para volver a su mundo, a través de un viaje en el tiempo, con la ayuda de la bodarita azul. Resulta significativo cómo, por la urgencia de la situación, los estudiantes Tabit y Caliandra, junto con el maestro Belban, deben pintar el portal muy de prisa y, en ese trance, la descripción del trabajo de cada uno revela los rasgos de su carácter: “Los trazos de maese Belban eran espiralados, claros, firmes y seguros” (p. 441), como corresponde al maestro. En cambio, en los signos de los protagonistas, se vuelve a plantear el modo antagónico de su concepción del diseño de portales y del arte en general, tal y como quedó plasmado en el debate del tercer capítulo. Así, mientras Cali dibuja “un entramado floral, delicado y complejo, de gran belleza estética” (*ibid.*), Tabit continúa con su estilo “geométrico, sencillo, simétrico y metódico” (*ibid.*)

El último de los portales, descrito ya en el epílogo, es el de la casa de Yania, la campesina cuyo hermano había solicitado un portal en el primer capítulo, con lo que se cierra el relato de manera circular, cual mandala, círculo mágico o rosetón gótico:

Se trataba de un diseño muy innovador, porque no reflejaba ninguna forma que pudiera adscribirse a los modelos tradicionales. Al contrario: en el interior de un círculo perfecto, el entramado de adornos, volutas, rizos y espirales dibujaba claramente un ave rapaz alzando el vuelo, orgullosa y libre (p. 474).

El valor simbólico del círculo (Cirlot, 2004: 299), que se describe como “perfecto”, cierra así el libro, con una suerte de justicia poética, pues la joven conseguirá al final aquello por lo que luchó su hermano.

Es también significativa la manera en la que el dibujo refleja la superación del debate entre tradición y modernidad, enmarcado en el creativo diseño de Caliandra, mentora de la joven. Un nuevo dibujo, un ave rapaz, impensable en anteriores portales, representa con su vuelo la libertad de los nuevos tiempos de la Academia, una vez depurados los conflictos que la ataban al pasado.

5. DE LA ÉCFRASIS AL DISCURSO MULTIMODAL

Si bien nos hemos referido a la función de la écfrasis en la trama de *El libro de los portales*, nos acercamos ahora a la relación que se establece entre la obra y otros discursos audiovisuales, particularmente los que se relacionan con la promoción editorial y con el discurso multimodal que supone la página web de la escritora:

Las artes ya no pueden dividirse en temporales y espaciales, porque tanto el cine como otros medios audiovisuales han acabado con tal distinción, y donde los artistas persiguen justamente la rotura de las barreras entre las artes y se entregan a las formas híbridas e impuras, experimentando con todas las posibles variedades de la contaminación (Monegal, 2000: 10).

El concepto de *transliteracidad* implica “la conjunción de diversos códigos, soportes y plataformas de comunicación” (Martos Núñez, 2013b). En una sociedad mediática como la presente, la literacidad se relaciona no solo con los entornos letrados tradicionales, sino que entra en contacto con “los nuevos lenguajes, medios de comunicación y contextos de la sociedad actual, por ejemplo, la publicidad y su uso de la tipografía; la letra en el ordenador, los móviles o la realidad virtual; el cómic, manga y anime; los teletextos, subtítulos y rótulos; las nuevas expresiones urbanas, anuncios, grafitis, *sticking*, cartelería, collages” (Martos García, 2013).

El texto convive con el discurso intertextual y multimodal. Los recursos gráficos y multimedia se relacionan con los textuales, tanto escritos como cercanos al lenguaje oral, potenciado por las redes sociales, con un carácter más informal y alternativo, y en el que el hipertexto tiene un papel privilegiado, pues son frecuentes los hipervínculos a otras webs o espacios digitales.

Desde que el libro viera la luz en abril de 2013, se han sucedido diferentes traducciones en papel (con ilustraciones de portada muy sugerentes) y ediciones en formato electrónico. También la editorial Minotauro elaboró, para su promoción, un *boocktrailer*. Entre los distintos recursos de la página web, así como en el *booktrailer* vinculado a ella, el lenguaje verbal, oral y escrito, las imágenes, símbolos, dibujos, animaciones, música se complementan en un discurso hipertextual que utiliza diversos canales, entre los que resultan privilegiados internet y las redes sociales. Así aparecen diversas pestañas que enlazan los hipervínculos de las redes sociales: *facebook*, *tweet*, *tuenti*, *google+*, con los que se anima a los lectores a compartir la lectura y sus comentarios: “¡Comparte esta información!”.

En el *boocktrailer* destacan las continuas estrategias discursivas para interpelar al posible lector con preguntas e imperativos: “¿Qué harías si...?”, “Atrévete a...”. El video, al igual que el libro, reclama un lector modelo joven, al que se dirigen con un lenguaje multimodal y al que recomiendan que continúe su colaboración con la obra a través de las redes sociales. El discurso se adecua a este *lector modelo* (Eco, 1993), a quien se ofrece la lectura como una aventura con ciertas connotaciones de rebeldía: “Un mundo en el que no existen fronteras para aquellos que se atreven a mirar más allá”; o bien: “Atrévete a entrar en el último libro de Laura Gallego”. Cabe destacar también cómo, en este vídeo, el

nombre de la autora, de mayor tamaño que el resto de las palabras, funciona a modo de reclamo, como una marca registrada o sello de empresa, de la misma manera que en su web el logotipo del unicornio⁷ reacentúa la pertenencia a un macrocosmos ficcional. La estrategia comercial se dirige así hacia unos lectores con los que se busca la fidelización y que en su mayor parte proceden de la comunidad lectora de obras anteriores de Gallego, como se observa por los comentarios y foros en los que participan a través de la página web.

En este contexto habría que situar prácticas multimodales recientes como los fenómenos relacionados con *fan fictions*, de los que la web de Laura Gallego ofrece abundantes muestras, sobre todo de *Fan art*⁸ y de *cosplay*⁹, prácticas plenamente insertas en el contexto de mimesis de la posmodernidad, donde el gusto por la ficción ha llevado al “surgimiento rizomático de múltiples focos de cultura alternativa, con (re)creaciones locales de todo tipo de historias que innovan o parodian series de TV, videojuegos, *best sellers* y otras ficciones de éxito” (Martos Núñez, 2013a). En consecuencia los textos multimodales y fragmentarios, los hipertextos de la posmodernidad generan “prácticas radicalmente distintas a las que promovía la cultura letrada clásica” (*ibid.*).

En cuanto a las imágenes, el vídeo promocional del libro concede un espacio privilegiado a la imagen del portal en el momento mismo de su trazado, con la pintura viva en el cálamo. También la representación virtual de la enorme mole de la Academia, en medio de la ciudad, cobra especial importancia, pero sobre todo destaca la metáfora visual en la que se atraviesa un túnel que sugiere la entraña del viaje, simbolizado en la galería de la mina con la veta reluciente de bodarita.

En el caso del *booktrailer* o *book movie*, diferentes sistemas de signos cooperan en la construcción de significado, con un fin comercial: publicitar la obra. Al igual que ocurre con los *trailers* de películas, de larga tradición en el mundo del cine, utilizan la música, el lenguaje oral, imágenes fijas y móviles, así como la tipografía para las cabeceras y créditos¹⁰ o para introducir textos de la obra con letras de llamativos efectos visuales.

Por otra parte, Laura Gallego discurre entre el discurso verbal y el icónico, de manera que no solo utiliza la *écfrasis* para describir las pinturas y los signos que integran los portales, sino que ella misma desarrolla una cartografía que incluye en su página web. Sin embargo no la presenta como algo central, ni la publica en el libro, sino que la añade

7 El logo del unicornio procede de uno de los motivos centrales de su exitosa obra *Memorias de Idhüm*.

8 Cf. la sección denominada *fan art*, en la que se publican los dibujos de los lectores sobre los personajes y acciones de los libros de Laura Gallego.

9 Se trata de una práctica en la que los lectores se disfrazan con los atuendos de los personajes. Cf. la recreación que hace una lectora (Sara Checa) del personaje de Calindra: <http://lauragallego.com/gallarus/displayimage.php?album=search&cat=0&pos=3>.

10 En los créditos finales del *booktrailer* aparecen alusiones a *facebook*, *twitter* y a la editorial Minotauro.

en el apartado de “curiosidades” como un signo del trabajo que subyace a la elaboración del libro y que ofrece a sus lectores como dato de lo que se ha denominado “cocina” de la escritura (Cassany, 1995):

Hice mapas caseros de Darusia y también de la Academia, sobre todo para no liarme yo, aunque nunca pretendí que aparecieran en el libro, porque no son necesarios para comprender el argumento. Aquí los tenéis: Darusia y la Academia.

El plano de Darusia es apenas el esbozo de la compleja cartografía descrita en la obra. Es un croquis con tinta azul y negra, con caligrafía apresurada, que permite a la autora mostrar su navegación por unos territorios cuya precisa referencialidad radica en su pensamiento y que, como ella afirma, aparecen suficientemente desarrollados en el libro. El uso de cartografías fantásticas goza de notables antecedentes como *La isla del tesoro* o las referidas a la Tierra Media y, en la actualidad se han revitalizado con *Canción de fuego y hielo* de R. R. Martin y su versión en *Juego de tronos*.

Lo habitual es que los mapas aparezcan como anexo, en las páginas finales de las narraciones: “Estos elementos, en principio casi *paratextuales* (colocados “ad hoc” de forma lateral, en las primeras páginas o en las últimas de los libros) se revelan como piezas fundamentales para guiarse en el macrocosmos de la narración” (Martos García, 2007). Sin embargo, Laura Gallego opta por insertar un plano de Darusia únicamente en su página web, como detalle curioso, lo que le da al mapa un carácter marginal. Aún así, “los dos discursos, el textual y el cartográfico, se interpenetran, dando lugar a una especie de texto *híbrido, transdiscursivo* [...] lo cual no sucede no sólo en libros, sino también en videojuegos, mangas” (Martos García, 2007).

Las redes sociales se hacen eco de los eventos paraliterarios como es el caso de la maratón de lectura propuesta para promocionar la obra y se reseñan también en las revistas especializadas. Así lo reconoce la autora en una entrevista en la revista *Fantaysmundo*: “La maratón de lectura fue una actividad que propusieron desde la editorial y que a mí me pareció preciosa y muy original. Consiste en hacer lectura compartida: reunir a un grupo de personas que empiezan a leer el mismo libro a la vez, y lo hacen durante varias horas seguidas”.

Laura Gallego, traza caminos de comunicación con los lectores desde su web, donde se declara entusiasta de géneros tan en boga como el manga (*Ranma ½*, *Monster*, *Detective Conan*, *Death Note*) o los videojuegos (*Final Fantasy*, *Warcraft*), y juegos de rol (*Dragon Quest*, *Dark Chronicle*). En cuanto a la cultura letrada, destaca un nutrido grupo de obras clásicas y actuales:

Mi libro favorito es La historia interminable, de Michael Ende. El segundo en el ranking es El último unicornio, de Peter Beagle. También me gustan especialmente El Ciclo de la Puerta de la Muerte, de M. Weis y T. Hickman y El Alquimista, de Paulo Coelho.

He leído mucha literatura fantástica, incluyendo a Tolkien, Terry Pratchett, R. A. Salvatore, Neil Gaiman, George R. R. Martin, J. K. Rowling, [...] También me gusta la ciencia-ficción. Mis autores favoritos dentro de este género son Orson Scott Card, Robert J. Sawyer, Arthur C. Clarke, Isaac Asimov y Philip K. Dick.

En definitiva *El libro de los portales* y los discursos multimodales, que rodean su promoción y comentario, se inscriben dentro de las prácticas letradas de la posmodernidad. En los últimos años el auge de la literatura fantástica ha servido de nexo entre la cultura letrada y la cibercultura (Martos García, 2009) y Laura Gallego se encuentra plenamente inserta en este contexto, no solo como escritora, sino también como lectora y como consumidora de ciberliteratura, videojuegos o cómic.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBALADEJO, T. (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco / Libros.
- ALBERTI, R. (1953). *A la pintura. Poema del color y la línea*. Buenos Aires: Losada.
- CASSANY, D. (1995). *La cocina de la escritura*. Barcelona: Anagrama.
- CHRISTENSEN, J. P. (2009). "La écfrasis homérica y la copa de Néstor". *Revista Vértebra* 11: <http://revistavertebr.files.wordpress.com/2009/10/031.pdf> (consultado el 15/05/2015).
- CIRLOT, L. E. (2004). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- DOLEŽEL, L. (1997a). "Mímesis y mundos posibles". En *Teorías de la ficción literaria*, A. Garrido Domínguez (comp.), 69-94. Madrid: Arco / Libros.
- ____ (1997b). "Verdad y autenticidad en la narrativa". En *Teorías de la ficción literaria*, A. Garrido Domínguez (comp.), 95-122. Madrid: Arco / Libros.
- ____ (1998). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco / Libros.
- ECO, UMBERTO, (1993). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- ____ (1997). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.
- GALLEGO, L. (2013). *El libro de los portales*. Barcelona: Minotauro.
- ____ (2004). *Memorias de Idhüm*, Madrid: SM, <http://www.lauragallego.com/> (consultado el 15/05/2015).
- ____ (2013). *El libro de los portales*. Boockbrailer, Yotube. <https://www.youtube.com/watch?v=iqPi9jZu7V0> (consultado el 15/05/2015).
- GARCÍA MARTÍNEZ, L. (2011). *La écfrasis en la poesía contemporánea española*. Madrid: Devenir.

- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (2011). *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. Madrid: Iberoamericana. Vervuert.
- KRIEGER, M. (2000). "El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo –y la obra literaria". En *Literatura y pintura*, A. Monegal (ed.), 132-160. Madrid: Arco / Libros.
- MARTÍNEZ, J. E. (2008). "Poética del cuadro ausente. Poesía y pintura en Antonio Colinas". *Signa* 17, 225-248.
- MARTOS GARCÍA, A. (2007). "Ficción cartográfica y sagas (de los libros de acompañamiento a Google Maps)". *Espéculo* 37, <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/cartogra.html> (consultado el 15/05/2015).
- ____ (2009). "Cultura literaria y cultura mediática: implicaciones para la educación literaria. *Campo abierto. Revista de Educación* 28.2, 31-46.
- ____ (2013). "Eventos letrados". En *DINLE (Diccionario de nuevas formas de lectura y escritura)*, E. Martos Núñez y M. Campos (coords.), edición digital, Universidad de Salamanca: <http://dinle.eusal.es/index.php> (consultado el 15/05/2015).
- MARTOS NÚÑEZ, E. (2013a). "Posmodernidad". En *DINLE (Diccionario de nuevas formas de lectura y escritura)*, E. Martos Núñez y M. Campos (coords.), edición digital, Universidad de Salamanca: <http://dinle.eusal.es/index.php> (consultado el 15/05/2015).
- ____ (2013b). "Textualidades Nuevas". En *DINLE (Diccionario de nuevas formas de lectura y escritura)*, E. Martos Núñez y M. Campos (coords.), edición digital, Universidad de Salamanca: <http://dinle.eusal.es/index.php> (consultado el 15/05/2015).
- MONEGAL, A. (2000). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco / Libros.
- OJEDA, D. (2013). "Entrevista". *Fantsymundo*, 16 abril, http://www.fantsymundo.com/articulos/5194/entrevista_laura_gallego_libro_portales (consultado el 15/05/2015).
- PIMENTEL, L. A. (2003). "Écfrasis y lecturas iconotextuales". *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada* 4, 205-215.
- POZUELO YVANCOS, J. M.^a (1994). "Teoría de la narración". En *Curso de Teoría de la Literatura*, Darío Villanueva (coord.), 219-240. Madrid: Taurus.
- RIFFATERRE, M. (2000). "La ilusión de écfrasis". En *Literatura y pintura*, A. Monegal (ed.), 161-183. Madrid: Arco / Libros.
- TODOROV, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia editora.

Recibido el 2 de junio de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

LA MEMORIA DE LA GUERRA CIVIL EN VIÑETAS: *EL ARTE DE VOLAR Y UN LARGO SILENCIO*

SPANISH CIVIL WAR MEMORY COMIC STRIPS:
El arte de volar y Un largo silencio

Javier Sánchez Zapatero

Universidad de Salamanca

zapa@usal.es

Resumen: El artículo analiza diversos aspectos temáticos y formales de los cómics *El arte de volar* y *Un largo silencio*, centrados en la representación de la Guerra Civil Española.

Palabras clave: Cómic. Guerra Civil Española. Memoria. Autoficción. Autobiografía. *El arte de volar*. *Un largo silencio*.

Abstract: The paper analyzes some narratological and thematic aspects of *El arte de volar* and *Un largo silencio*, two comics books about Spanish Civil War.

Key Words: Comic Book. Spanish Civil War. Memory. Autofiction. Autobiography. *El arte de volar*. *Un largo silencio*.

1. YO SOY ÉL: EL ARTE DE VOLAR

Publicada en 2009 por Edicions de Ponent, *El arte de volar* es una novela gráfica compuesta por el guionista Antonio Altarriba y el dibujante Kim en el que, a través del relato de una peripecia vital intrahistórica, se esboza un panorama de la España del siglo XX que incluye referencias al periodo de la II República, la Guerra Civil, la dictadura franquista o la época democrática. La obra narra la vida de Antonio Altarriba Lope –padre del guionista–, desde su niñez, en el opresivo y paupérrimo ambiente del minifundismo rural aragonés –paradigmático ejemplo de la extrema desigualdad social que caracterizó el primer tercio de siglo en España–, hasta su suicidio, acaecido en 2001 como consecuencia de una intensa depresión. Así, se relata en ella su formación ideológica, que le llevó a abrazar el anarquismo libertario y a luchar en el bando republicano durante la contienda bélica; su experiencia en los campos de concentración franceses junto a otros miles de españoles; su permanencia en el exilio francés en la inmediata posguerra, enrolado primero en las filas de la Resistencia y dedicado después a actividades de contrabando; su vuelta a España en 1949, renunciando a sus ideales y aceptando un puesto de trabajo a las órdenes de su cuñado falangista; y, por último, su progresiva decadencia personal, agudizada por diversos reveses sufridos en el ámbito profesional, por el fin de su relación matrimonial y por la constatación del fracaso de los ideales revolucionarios por los que luchó. De este modo, “el cometido de *El arte de volar* [es] el de mostrar una vida de desesperanza que lleva al suicidio, (...) una vida truncada por la Guerra Civil en la que la frustración del personaje sirve para explicar lo que supuso el franquismo” (De la Fuente Soler, 2011: 266).

Para construir la historia, Altarriba dispuso del testimonio de su padre a través de fuentes orales –las peripecias que le había oído escuchar, algunas frecuentemente, durante su vida– y escritas –“unas cuartillas en las que (...) había escrito unas memorias desorganizadas, más reflexivas que narrativas” (Altarriba, 2010: 211)–. La escritura, por tanto, implicó dotar de coherencia y unidad a una serie de pasajes biográficos caracterizados, de forma simultánea, por su universalidad –puesto que la peripecia de Altarriba no difiere en lo esencial de la de muchos derrotados que, como él, pasaron su vida entre el dolor por haber perdido la guerra, la humillación de tener que plegarse ante Franco y el deseo imposible de que las cosas se hubieran desarrollado de otro modo– y por su carácter personal, que llevó al guionista a indagar, de forma introspectiva y sin pudor, en su propia historia doméstica. De esta forma, *El arte de volar* “acude a la memoria familiar para desarrollar un relato personal que forma parte de la historia en minúsculas, ajena a la construida y la académica” (Ausente, 2013: 116).

En consecuencia, la obra se sitúa en los parámetros del cómic de no ficción, tanto por relatar una historia basada en acontecimientos reales como por su tratamiento formal,

caracterizado por el uso del blanco y negro –matizado por una infinidad de tonos grises–, el dibujo expresionista –dotado del detallismo, el trazo grueso y la expresividad en la figura humana típicos de las historietas de Kim– y la complejidad del discurso lingüístico expresado en los bocadillos y en las múltiples intervenciones del narrador, cuya voz se combina en las viñetas con las de los personajes que dialogan. De esa forma, el lector ha de enfrentarse a dos niveles de lectura, puesto que junto a la secuencia dibujada y a las voces de los personajes que en ella dialogan convive, en una “especie de composición paralela” (Pons, 2009), el discurso del narrador, prolijo y reflexivo. Lejos de menoscabar la importancia del dibujo, la relevancia que la palabra adquiere en la obra permite que *El arte de volar* genere una particular recepción en los lectores, análoga a la que se produce en otros cómics de no ficción que recurren a similares combinaciones de estrategias textuales y de ilustración:

Tradicionalmente, en el cómic se recurre a un estilo de dibujo más bien sencillo, y a un lenguaje directo que permite captar rápidamente imágenes y palabras, integrándolas en un todo armonioso. Pero cuando el estilo del discurso escrito alcanza una complejidad sintáctica y estilística importante, o si el dibujo gana en dificultad o tiende hacia el expresionismo, el lector debe tomarse su tiempo para captar los detalles e imponerse así un ritmo de lectura pausado y reflexivo (Arroyo Redondo, 2012: 116).

A pesar de la importancia alcanzada por los recuerdos en el proceso de composición, de la dimensión referencial, del uso de recursos formales típicos del cómic de no ficción y de la estructuración de la historia a partir de la peripecia vital de Antonio Altarriba, las peculiaridades de composición de *El arte de volar* plantean una serie de problemas a la hora de ubicarlo en las categorías del cómic autobiográfico o biográfico. En sentido estricto, la obra no puede ser considerada una autobiografía, puesto que la identidad entre autor, narrador y personaje se rompe al estar escrita, dibujada y narrada por dos creadores diferentes del protagonista –Altarriba hijo como guionista y Kim como ilustrador–; y tampoco se puede ubicar en el ámbito biográfico, debido a la inclusión de pasajes ficticios –como el de las “alpargatas de Durruti”, insertado en la historia por su valor simbólico al servicio de la descripción del personaje¹–, a la inserción de viñetas

1 En la obra, el protagonista guarda, como si de una reliquia se tratase, las alpargatas que llevaba Buenaventura Durruti cuando murió, algo que no se corresponde con lo sucedido en la realidad. Más que una lectura referencial, los pasajes en los que aparece el calzado parecen requerir una interpretación alegórica en la que las alpargatas del líder anarquista simbolizan el compromiso político de Altarriba. Es significativo, en ese sentido, que el protagonista se deshaga de ellas cuando decide regresar a España, mostrando con ello la renuncia a sus ideales para vivir bajo el yugo del franquismo.

de marcado cariz expresionista que funcionan como metáforas visuales imposibles de asimilarse a un discurso referencial –como las que muestran cómo un enorme águila franquista arranca los ojos al protagonista, que evidencia que la única forma de sobrevivir en la España de la dictadura era obviar la dura y sórdida realidad- y al uso de la primera persona. La ambigüedad que el uso de estos últimos recursos generan emparenta a la obra con las narraciones autoficcionales –cuyas manifestaciones en el cómic han sido denominadas “autobiocómico” (Agustí Farré, 2006: 14)- y la dota, en consecuencia, de una complejidad que la lleva a vincularse de forma contradictoria con los pactos de lectura ficcional y referencial. Y es que *El arte de volar* es la historia de Antonio Altarriba, pero no está contada por Antonio Altarriba², a pesar de que en los textos de apoyo que se presentan en cajetillas en la parte superior de las viñetas el narrador utiliza la primera persona e identifica su voz con la del protagonista. Semejante identidad se produce solo a nivel textual, y no en el ámbito de la referencialidad, puesto que, aunque esté en primera persona y se refiera al protagonista como a sí mismo, la voz del narrador es la de Altarriba hijo, no la de Altarriba padre. El guionista ha explicado cómo esta “transferencia identitaria” por la que convirtió su voz en la de su padre “tiene una justificación afectiva y hasta genética: mi padre me llevaba dentro cuando yo aún no hacía nacido, y ahora que ha muerto soy yo quien le lleva” (Altarriba y Kim, 2012: 30).

El proceso de identificación entre autor y personaje –o, lo que es lo mismo en este caso, entre hijo y padre- se explicita desde las primeras páginas de la novela gráfica. En el prefacio inicial, en el que se relata cómo se produjo el suicidio de Antonio Altarriba, el narrador, utilizando la tercera persona y refiriéndose al protagonista como a un personaje diferente a él –“mi padre”-, explica las razones que le llevan a asumir la historia de la vida paterna como si fuera propia. Así, mientras los dibujos de Kim van mostrando cómo el protagonista burló los sistemas de vigilancia de la residencia de ancianos en la que estaba internado para poder subir hasta la cuarta planta y, a pesar de sus problemas de salud y movilidad, encaramarse a una ventana y tirarse al vacío, en los textos narrativos puede leerse el siguiente texto, fragmentado a través de varias viñetas:

Siempre he estado en él porque un padre está hecho de sus hijos posibles, y yo soy el único hijo que le fue posible a mi padre. Desciendo de mi padre, soy su prolongación y, cuando todavía no había nacido, ya participaba, como potencial genético, de todo lo que le ocurría. Por eso sé cómo murió, y también como vivió. Me contó muchas veces sus peripecias. Incluso, para paliar los primeros síntomas de la depresión, le insistí muchas veces en que las escribiera. Dejó doscientas cincuenta cartillas de letra

2 Al menos, no por ese Antonio Altarriba, puesto que existe una correspondencia nominal entre el protagonista y su hijo guionista.

apretada y rebosante de recuerdos. Pero lo que sé de él no es por haberlo oído o leído: lo que sé de su vida es porque, como he dicho, yo estaba con él, o quizá era con él, y ahora, una vez muerto, él está en mí. Así que puedo contar su vida con la verdad de sus testimonios y la emoción de una sangre que aún corre por mis venas. De hecho, voy a contar la vida de mi padre con sus ojos pero desde mi perspectiva (Altarriba y Kim, 2010: 11-13).

La última frase de la cita –“voy a contar la vida de mi padre con sus ojos pero desde mi perspectiva”- explica de forma paradigmática cómo se lleva a cabo la fusión de voces en el cómic, puesto que, a pesar del uso de la primera persona y de que el narrador se identifica con el protagonista que aparece en las viñetas, el punto de vista desde el que se cuenta la historia pertenece al guionista, capaz de interpretar tanto la evolución personal del personaje –incluyendo su muerte- como los acontecimientos históricos en los que se lleva a cabo desde unas perspectivas y pretensión de objetividad imposibles de integrarse en el relato autobiográfico. De hecho, tanto la figura del narrador como el discurso lingüístico que conlleva resultan de vital importancia en todo el cómic de no ficción contemporáneo, puesto que, como ha señalado Susana Arroyo Redondo, “asegura[n] un cauce donde la subjetividad de la primera persona parece diluirse; pues mientras los bocadillos ponen en boca de los personajes su testimonio directo, la caja de texto parece transmitir los pensamientos de una voz omnipresente y por tanto más objetiva” (2012: 123).

Cuando, gracias a la analepsis que traslada el tiempo de la historia a la niñez del protagonista al finalizar la introducción, se comienza a relatar la peripecia vital de Antonio Altarriba, el narrador explicita el proceso de transferencia por que el asume la identidad de su padre, produciéndose desde entonces una correspondencia nominal expresa entre autor, narrador y personaje que, mantenida a lo largo de todo el cómic, sitúa a *El arte de volar* en el ámbito de la autoficción:

Mi padre, que ahora soy yo, no conserva buenos recuerdos de su infancia. A los ocho años dejó de ir a la escuela para trabajar en el campo. Mi abuelo, que ahora es mi padre, sólo pensaba en incrementar sus escasas propiedades. Mis tíos, que ahora son mis hermanos, le respetaban, o más bien le temían... En cualquier caso, le obedecían ciegamente. Yo, que ya soy un solo yo, nunca me encontré a gusto en esa casa (Altarriba y Kim, 2010: 17).

La identificación entre las figuras paterna y filial se refuerza en el desarrollo de la historia al relatar el nacimiento del hijo. Mientras que las viñetas muestran el primer contacto entre ambos, cuando Altarriba sostiene entre sus brazos a un bebé que sujeta entre sus pequeñas

manos uno de sus dedos –evidenciado así de forma gráfica la “alianza” que desde el primer momento establecieron-, el narrador, incrementando la ambigüedad propia de toda autoficción, se refiere al personaje que le representa en el cómic en tercera persona, como si fuera alguien diferente a él. De esa forma, la consigna “yo soy él” a través de la que se vertebra la narración queda reforzada: “Era mi hijo y no había lugar a dudas ni rechazos. Una sacudida de cariño me recorrió de arriba abajo: sólo puedo explicarlo como la conexión entre dos cuerpos de una misma sangre. Sentí que yo estaba en él y que, en lo sucesivo, iba a ser con él” (Altarriba y Kim, 2010: 147). Asimismo, la obra muestra cómo el padre ayuda a configurar la ideología y las inquietudes intelectuales del hijo, tal y como se expone en las viñetas en las que se relata cómo le envía todos los veranos a Francia para que, además de aprender francés, pueda convivir con sus antiguos compañeros anarquistas y ver el mundo desde una perspectiva diferente, sin las limitaciones del opresivo clima político y religioso del franquismo.

Bajo la composición del cómic de Altarriba y Kim parecen subyacer dos motivaciones. En primer lugar, la obra desarrolla una “función catártica” (Martín, 2010: 6), al haber sido concebida como reacción liberadora al sufrimiento inherente a la convivencia con la depresión, al trauma del suicidio y a los problemas administrativos a los que Altarriba hijo hubo de enfrentarse como consecuencia de la muerte de su padre³. No en vano, el propio guionista llegó a afirmar que “la escritura surgió de la impotencia, (...) como recurso desesperado” (Altarriba, 2010: 211), evidenciando con ello la especial vinculación existente entre el proceso creativo y los momentos de intensidad emocional y demostrando que, como ha señalado Francisco Caudet, “si narrar –que es una forma, como otras muchas, de actuar- no cura el dolor, al menos lo alivia (2000: 25). En segundo lugar, resulta evidente que en *El arte de volar* hay también un valor documental, puesto que la narración aporta un conocimiento sobre pasajes de la historia reciente española que sólo en épocas recientes han conseguido la atención de la historiografía y el arte, al abordar una serie de cuestiones como la experiencia concentracionaria francesa, los problemas de adaptación de los exiliados o el humillante silencio en el que tuvieron que vivir inmersos muchos republicanos durante la dictadura franquista. Tanto la dimensión cognitiva como la universalidad de la obra pueden detectarse en sus evidentes concomitancias con los testimonios de quienes vivieron situaciones análogas a las de Altarriba. Resulta paradigmática, en ese sentido, la vinculación de las páginas en las que se recrea la estancia del protagonista en el campo

3 “La rabia vino a sumarse a este desbarajuste emocional cuando, a los pocos días de su muerte, recibí una carta de (...) la directora de la residencia donde se alojaba [mi padre], reclamando los treinta y cuatro euros que mi padre, al morir el día 4 y no el día 1, había dejado a deber (...). Me limité a contestar que se ocupara de la seguridad de sus residentes, me dejara con mi duelo y se olvidara de los treinta y cuatro euros. Creí que ahí terminaba el incidente. Era mal conocer el desalmado comportamiento de algunas administraciones. En 2004, incrementada con intereses y multa, le deuda me fue reclamada por vía judicial. Casualmente, los tres años transcurridos conllevaban prescripción de cualquier negligencia en la que hubieran incurrido los responsables de la residencia” (Altarriba, 2010: 209).

de Saint Cyprien con los relatos de otros supervivientes que penaron por espacios concentracionarios franceses al concluir la Guerra Civil y dieron cuenta de sus experiencias. Mientras que las viñetas muestran el caótico hacinamiento de los españoles en el campo y su convivencia diaria con el hambre, la miseria, la enfermedad, la muerte y el violento maltrato de los guardianes a través de una serie de estampas en las que, por encima de lo narrativo, prima lo descriptivo, el narrador se lamenta que “todo lo que ofrecían los franceses era arena, mar y cielo” y denuncia cómo “trataban las democracias burguesas a los luchadores antifascistas” (Altarriba y Kim, 2010: 79-80). En semejantes términos se expresaron otros supervivientes para reflejar la hostilidad y las pésimas condiciones en las que fueron acogidos. Así, mientras que Avel·lí Artís-Gener afirmó que la experiencia de los campos estuvo caracterizada por “frío, viento, tinieblas, humedad, hambre, harapos, miseria, rebaño, parásitos, excrementos, enfermedad...” (1975: 79), Eulalio Ferrer incluyó en su obra testimonial *Entre alambradas* el poema “Argelès... Argelès” que concluía con los versos “mierda por todos los rincones / sarna en los... riñones / fiebre y dolor / Es lo que hemos podido encontrar / después de pelear contra el fascio invasor” (1988: 239).

El cómic puede leerse, en consecuencia, como documento histórico, puesto que el marco espacial, temporal, político y social de los acontecimientos que protagoniza Altarriba no es un mero fondo contextual sobre que el se proyecta su vida, sino, más bien, un elemento activo que condiciona con sus transformaciones su peripecia existencial. La obra es una crónica de la historia española contemporánea focalizada a través de la experiencia de un ser anónimo y convencional, uno de tantos perdedores de la guerra a los que el régimen franquista condenó al olvido, al silencio y a la marginación. Dado que, como ha señalado López de la Vieja (2003: 106), “las experiencias del sufrimiento no forman parte de las crónicas al uso”, se percibe en la actitud de Altarriba y Kim “la necesidad de dar voz a las sombras” (Ausente, 2013: 126) y de mostrar cómo el testimonio de la experiencia individual puede convertirse en voz alternativa contraria a la oficial. Así se evidencia cómo el cómic, al igual que la literatura y que otras artes narrativas, puede dar voz a aquellos que jamás la tuvieron, restituir a quienes fueron deslegitimados o ayudar a comprender lo que sucedió.

2. LE PRESTO UNA VOZ PEQUEÑA: UN LARGO SILENCIO

La dimensión memorística lleva a imbricar *El arte de volar* en un contexto social y cultural en el que, como ha señalado Txetxu Aguado (2010: 19), “el debate sobre la memoria, y su opuesto el olvido, ha ocupado buena parte de la producción cultural (...) y el espacio público”. En palabras de José María Naharro-Calderón (2006), “de un destacable silencio oficial en cuanto a la conciencia colectiva, (...) hemos pasado [en los últimos años] a una obsesión con la memoria de la Guerra Civil, los exilios de 1939 y la dictadura

franquista". En parecidos términos se han expresado Carmen Moreno-Nuño (2006: 13), quien ha destacado cómo la "tendencia revisionista (...) a reconsiderar el pasado español y su impacto en el presente" se ha desarrollado en distintos ámbitos culturales, desde la historiografía al arte, o Vicente Sánchez Biosca (2006: 39), quien ha advertido también de la naturaleza interdisciplinar del fenómeno al señalar cómo la contienda bélica "se ha convertido en una de las industrias culturales más potentes de los últimos años, implicando en su entramado publicación de libros, emisión de reportajes televisivos, edición de facsímiles de la época y captación de testimonios en distintos soportes de la tragedia española de 1936"⁴.

A la ingente nómina de novelas y películas centradas en la recreación de lo acontecido durante la guerra y el régimen franquista se han sumado en los últimos años algunas iniciativas procedentes del ámbito del cómic. Evidenciando que, como ha puesto de manifiesto el historiador Julián Casanova "el cómic puede (...) participar en una labor de memoria histórica" (*apud* Fourmont, 2009), temáticas relacionadas con la Guerra Civil y sus consecuencias han sido tratadas en los últimos años en títulos como *El faro* (Paco Roca, 2004), *Martillo de Herejes* (Juan Gómez y Agustín Alesio, 2006), *Nuestra Guerra Civil* (VV.AA., 2006), *Las serpientes ciegas* (Felipe Hernández Caba y Bartolomé Seguí, 2008), *El ángel de la retirada* (Paco Roca, 2010), *Un médico novato* (Sento Llobell, 2013) o *Los surcos del azar* (Paco Roca, 2014). Además de Paco Roca, que en diversos trabajos se ha ocupado de narrar episodios de soldados durante en la guerra –*El faro*–, el éxodo de miles de exiliados por la frontera francesa –*El ángel de la retirada*– y la participación de voluntarios republicanos en el ejército aliado durante la II Guerra Mundial –*Los surcos del azar*–, el autor que de forma más recurrente ha abordado el tema en el ámbito español ha sido Carlos Giménez, creador de las series *Paracuellos* –en la que, utilizando los recuerdos de su propia experiencia personal, da cuenta de la brutalidad de lo vivido en un internado del Auxilio Social de la Falange en la década de 1940–⁵, *Barrio* –cómic de formación en el

4 Sin dejar de asumir las particularidades del caso español –basadas, grosso modo, en la necesidad de luchar contra los efectos provocados por el mantenimiento durante casi cuatro décadas de una memoria oficial incapaz de asumir interpretaciones históricas disidentes o críticas, obsesionada en la construcción de un relato del pasado afín a sus intereses de legitimación y mantenimiento en el poder, e impulsora de prácticas de exclusión y olvido; y en el hecho de que la Guerra Civil "constituye todavía un referente fundamental en la mayoría de quienes tienen uso de razón cultural en España" (Mainer, 2006: 11)–, hay que tener en cuenta que el "culto a la memoria" no es un fenómeno exclusivo ni circunscrito a una determinada cultura, sociedad o nación. Más bien, parece estar afectando buena parte de la sociedad occidentales, cuya preocupación por el pasado es perceptible en la constante creación de museos, archivos y centros documentales, en la difusión de textos testimoniales o en la continua conmemoración de onomásticas. De hecho, historiadores como Tony Judt han llegado a manifestar que la reivindicación de la memoria se ha convertido en "una de las nuevas señas de identidad de Europa" (2005: 811).

5 Aunque la serie comenzó a ser publicada en 1975, su repercusión mediática, comercial y crítica no se consolidó hasta la década de 1990.

que se relata, desde prismas autobiográficos, la adolescencia del autor en las primeras décadas de la posguerra- y 36-39: *Malos tiempos* –en la que, basándose en anécdotas reales documentadas históricamente, representa la cotidianeidad del Madrid sitiado de la contienda, caracterizada por la convivencia diaria con la violencia, el hambre, el sufrimiento y el miedo-.

No obstante, la obra que más vinculaciones presenta con *El arte de volar* es *Un largo silencio*, de Miguel Gallardo. Publicada originalmente en 1997 y reeditada, con algunas variaciones respecto al original, en 2012, la obra de Gallardo coincide con la de Altarriba y Kim en abordar la revisión histórica partiendo de la memoria familiar, también vinculada en este caso a la figura paterna. Definida “como el conjunto de recuerdos relativos al pasado de su grupo de origen, que cada individuo conserva en su interior” (Coenen-Huther, 1994: 18), la memoria familiar no solo se compone de recuerdos, sino también de representaciones del mundo. Su aplicación, por tanto, incluye tanto evocaciones del ámbito privado –y, en concreto, de las relaciones con quienes se mantiene algún vínculo de parentesco- como configuraciones sociales y políticas con las que se intenta dar sentido al contexto histórico en el que se vivió (Cuesta, 2008: 94). Así ocurre en los dos cómics, en las que el relato vital de la figura paterna sirve a los autores –en el caso de Gallardo, guionista y dibujante- para ofrecer una visión del pasado que sirve para reivindicar a aquellos que sufrieron los rigores de la represión franquista y, después de soportar la violencia en la guerra, fueron condenados al olvido y al silencio –un largo silencio, como bien dice el título de la obra- durante la dictadura. De hecho, en las páginas iniciales de *Un largo silencio* se explicita su vocación memorística y su intención de hacer visibles a quienes el franquismo había condenado al ostracismo al afirmar que la obra relata “una parte de la historia cada vez más olvidada, pero que los que la vivieron recordarán para siempre” (Gallardo Sarmiento y Gallardo, 2012: 7). Asimismo, se define a su protagonista como “héroe (...) [cuya] hazaña ha sido sobrevivir” (Gallardo Sarmiento y Gallardo, 2012: 6).

El cómic narra la vida de Francisco Gallardo Sarmiento desde su nacimiento en 1909 hasta principios de la década de 1940, cuando, superadas las consecuencias de la guerra, consiguió instalarse en Barcelona, comenzar a trabajar y conocer a la que se convertiría en su mujer. La trayectoria vital de Gallardo presenta numerosas similitudes con la de Altarriba: ambos procedían de un ambiente pobre, participaron en la guerra enrolados en el bando republicano, fueron internados en campos de concentración cuando la contienda finalizó, tuvieron que reinsertarse en una sociedad que les daba la espalda y no permitía la integración de los vencidos⁶, etc. La principal diferencia entre las dos historias

6 De Gallardo se afirma que “estuvo 40 años [de dictadura] callado como una tumba, intentando no decir una palabra más alta que otra” (Gallardo Sarmiento y Gallardo, 2012: 9), mientras que la resignación y

estriba en la menor carga política e ideológica de la de Gallardo. Frente a la importancia que el ideario anarquista tiene para Altarriba –que le llevó, al residir al comienzo de la guerra en una ciudad que abrazó prácticamente el inicio del golpe de Estado del 18 de julio, a jugarse la vida con su desertión y su paso hasta las líneas enemigas al ser movilizado; o a no poder adaptarse jamás en una sociedad regida por unos valores opuestos a él mantuvo durante toda su vida–, Gallardo nunca perteneció a ningún partido político y admitió “que le tocó vivir la guerra civil en el lado de los que nunca habían tenido ni tenían nada, siendo [él] uno de ellos” (Gallardo Sarmiento y Gallardo, 2012: 9).

El hecho de relatar la historia de la vida de Gallardo sitúa al cómic en los parámetros de la no ficción, algo que queda evidenciado formalmente por algunas características ya señaladas en *El arte de volar*, como el uso del blanco y negro, solo aderezado en algunas ocasiones con tonos grises, para la composición de las viñetas o la complejidad del discurso narrativo, transmitido de forma escrita y visual. Además, *Un largo silencio* refuerza su vinculación con los discursos referenciales con la inclusión, en el apéndice final, de fotografías y documentos personales de Francisco Gallardo alusivos a algunos de los pasajes que se relatan en el cómic: imágenes de su infancia en Linares, de su formación en la Escuela de Industriales y de su experiencia como combatiente en la guerra, así como certificados oficiales como el de su orden de libertad del campo de concentración de Reus o el aval de buena conducta que, previo pago, expidió un falangista para que pudiera acceder a un puesto de trabajo en la posguerra. Según Gual (2011), estas fotografías y documentos tienen la función de “demostrar el grado de veracidad de lo relatado”. También contribuyen a la imbricación de la peripecia vital con la referencialidad de los hechos históricos la inclusión de dos viñetas que reproducen sendas primeras páginas del diario *La Vanguardia*, la minuciosidad con la que se evocan algunos detalles –por ejemplo, hay referencias al expediente universitario de Gallardo, del que se reproducen sus notas y la pregunta del examen de reválida que hubo de superar en 1934; nombres de algunos de los compañeros y superiores junto a los que combatió; fechas concretas en las que datan acontecimientos producidos durante la Guerra Civil, etc.– y el propio aspecto formal del cómic. No es baladí, en ese sentido, que *Un largo silencio* se presente con la apariencia de un cuaderno de notas en edición rústica, como si se tratase de un dietario de la época que en él se evoca.

Además de por aportar el habitualmente oculto punto de vista de los perdedores, la interpretación de la guerra que aparece en la obra destaca por su ecuanimidad. Lejos de mantener posturas dogmáticas de ferviente adhesión con la causa republicana, Gallardo no solo denuncia la actitud del ejército nacional –a cuyos responsables acusa

la humillación de vivir bajo las órdenes de los vencidos se manifiesta en *El arte de volar* a través de una metáfora visual que muestra cómo un enorme águila franquista ataca a Altarriba y le arranca los ojos.

de “bombardear sin ton ni son”, incluso zonas “que no eran objetivo militar ni nada” (Gallardo Sarmiento y Gallardo, 2012: 30)-, sino que también se muestra muy crítico en la desorganización que imperó en quienes luchaban en su mismo bando. Al referirse a lo sucedido en Madrid durante la contienda, huye de la visión idealizada de la “capital de la gloria” que resistía el asedio del enemigo para mostrar la violencia con la que se sofocó la sublevación militar del Cuartel de la Montaña y, sobre todo, los problemas derivados de la falta de compromiso y la incompetencia de los milicianos provocaron. Así, por ejemplo, reprocha el comportamiento de quienes “abandonaban las trincheras al anochecer y se iban a Madrid” (Gallardo Sarmiento y Gallardo, 2012: 27) o el absurdo que suponía que milicianos analfabetos fuesen destinados a controlar el tráfico, siendo incapaces de entender los permisos y salvoconductos, y, en consecuencia, entorpeciendo y haciendo perder tiempo al resto de soldados republicanos. De este modo, “se atenta (...) contra la versión mitificada de la defensa de Madrid, se transmite una versión del hecho despojada de heroicidad romántica, en una maniobra que desarticula la versión de una proeza al colocar en primer plano el caos y la desorganización” (Haftner, 2010: 13). El relato de Gallardo padre se emparenta así con el de otros testigos del conflicto –y, en concreto, de lo acontecido en Madrid- como Arturo Barea o Manuel Chaves Nogales, quienes, a pesar de mostrar sus simpatías por el bando republicano –y, en el caso del primeros, de implicarse personalmente en la lucha a través de su trabajo en la Sección de Prensa y Propaganda del Ministerio de Estado-, “se negaron a dejarse arrastrar por el sectarismo o apartar los ojos de lo que estaba ocurriendo o a justificar ningún crimen” (Muñoz Molina apud Ruiz Mantilla, 2009). En sus narraciones testimoniales sobre el conflicto –*Valor y miedo* y *La llama*, y *A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires* de España, respectivamente-, los dos autores denuncian tanto la actitud del ejército nacional, que sembró la muerte y la destrucción en Madrid con sus salvajes bombardeos, como la de los republicanos, que, en un ambiente caótico marcado por la sed de venganza, llevaron a cabo innumerables actos de violencia indiscriminada.

A pesar de sus similitudes argumentales y pragmáticas, *El arte de volar* y *Un largo silencio* difieren en el modo a través del que narran la historia de sus protagonistas. El cómic de Gallardo alterna textos escritos por el padre, presentados en una tipografía que les da la apariencia de haber sido mecanografiados y acompañados por ilustraciones, y viñetas dibujadas por el hijo, tal y como ha explicado Gual (2011):

Gallardo hijo deja vía libre a Gallardo padre, se queda a un lado, para que el grueso de la historia lo cuente él con sus propias palabras, con su propia redacción. Por su parte, el Gallardo historietista se dedica a ilustrar el texto, a intercalar cinco historietas cortas de entre dos y cinco páginas limitándose a interpretar lo dicho por su padre.

El relato del padre está escrito con un estilo aséptico caracterizado por la precisión léxica y la ausencia de cualquier tipo de figura ornamental. Alejado de cualquier virtuosismo formal, Francisco Gallardo apenas emplea conectores de discurso, por lo que la coherencia del discurso viene dada, básicamente, por su linealidad temporal⁷. La misma sobriedad de la historia relatada por el padre tiene la representación visual llevada cabo por el hijo, que se distancia del expresionismo “de línea gruesa” característica de otras de sus obras, como *Makoki*, y opta por un estilo sencillo, casi esquemático en ocasiones, a una sola tinta⁸. Las ilustraciones que acompañan el texto que se presenta imitando las fuentes tipográficas típicas de las máquinas de escribir son meros boceto, mientras que el dibujo en las viñetas tiene una función básicamente descriptivo, dejando que el peso de la narración recaiga en el discurso escrito que se incluye en la parte superior, tal y como sucedía en *El arte de volar*. Apenas se incluyen diálogos y muchas viñetas carecen de fondo y se limitan a mostrar personajes, lugares u objetos a los que se refiere la historia.

De esta forma, “la palabra [del padre] logra representación material mediante el trazo [del segundo]” (Hafters, 2010), situando así a la obra en el terreno de la autoficción. Es cierto que la referencialidad y, sobre todo, la inclusión de la propia voz del padre relatando su peripecia vital parece inducir a considerar el texto como autobiográfico, pero también lo es que la actuación del hijo, reinterpretando con el dibujo la historia que a él le fue legada, impide hablar, en sentido estricto, de *Un largo silencio* como un texto en el que se cumplen los criterios propios del pacto autobiográfico (Lejeune, 1994). Y es que la vida de Francisco Gallardo se va relatando a través de un doble discurso literario y gráfico que, no obstante, termina por fundirse en una sola voz debido a la continuidad que se genera entre ambos y a la identificación entre padre e hijo, manifestada a través del uso de la primera persona en las cajas de texto de las viñetas del cómic en las que se explicita la presencia del narrador. Al igual en el cómic de Altarriba y Kim, la unión de voces queda explicitada en las primeras páginas, cuando Miguel Gallardo explica que su función en la obra es la de mero transmisor al señalar que su “padre se tuvo que

7 En una entrevista, Miguel Gallardo (*apud* Srabsenta, 2013) explicó las dudas que le suscitaba incluir la historia de su padre tal y cómo este la había escrito: “leía y releía el relato y me parecía muy aburrido. Pensaba que podríamos cortar alguna parte, arreglarlo gramaticalmente... Pero al final decidí no tocar ni una coma y dejarlo tal cual ya que quien lo cuenta es mi padre, que era perito industrial”.

8 Solo se rompe la monotonía cromática en una viñeta, en la que, después de relatar cómo afectaron los bombardeos a la rutina de las ciudades situadas en el bando republicano durante la guerra –señalando, además de la gran cantidad de destrozos y muertes provocadas, la sensación de continuo miedo que se instaló en la ciudadanía- y de referirse a lo ocurrido en Guernica, se expone el panorama de una ciudad en llamas con un fondo rojo, de una tonalidad muy similar a la del color de la sangre. En la transcripción de los textos escritos por el padre que se presentan como si hubieran sido mecanografiados también se utiliza el color: alternando el azul para los textos con el rojo para las ilustraciones que los acompañan, con lo que se puede “arriesgar la hipótesis de la inclusión constante de los colores emblemáticos de la guerra de España” (Hafters, 2010).

convertir en una sombra durante mucho tiempo, y las sombras no tienen voz”, por lo que él “le prest[a] una voz pequeña, que es la suya” (Gallardo Sarmiento y Gallardo, 2012: 7). Su intervención permite que una historia particular, limitada al ámbito de los Gallardo, pueda trascender su condición de memoria íntima y familiar.

El paratexto de la obra subraya la importancia que tiene la transmisión de la historia de padre a hijo a través de la inclusión de los nombres de obras en la cubierta, haciéndoles, por tanto, responsables en igual de condiciones de la autoría. Según Evelyn Hafter (2010), la imbricación de los discursos evidencia cómo en la obra importa tanto el relato del sujeto protagonista de la experiencia narrada como el de quien lo ha recibido, poniendo con ello de manifiesto que no solo importa contar la historia, sino también reflexionar sobre los mecanismos a través de los que ha transmitido el pasado a través de los discursos oficiales controlados por las instancias del poder:

Si Gallardo padre narra sus vivencias, es sólo a través de Gallardo hijo que el relato cobra forma. Narrar y mostrar se unen en un texto producto a la vez del proceso de transmisión del pasado. (..) A través de la unión entre las voces de dos generaciones (...), Un largo silencio ofrece al lector simultáneamente el proceso de transmisión y apropiación del pasado.

3. DE LA MEMORIA FAMILIAR A LA CRÓNICA HISTÓRICA

Casos como *Un largo silencio* o *El arte de volar* ponen de manifiesto cómo “las viñetas están madurando en uno de los medios de expresión más vivos del nuevo milenio, (...) otorgando a lo que tradicionalmente se había considerado un producto infantil un prestigio cultural comparable al de la literatura y el arte” (García, 2010: 33). Superado ya el prejuicio que lo identificaba como una manifestación artística popular y de masas dirigida al público juvenil, el cómic se ha revelado como un medio capaz de desarrollar estructuras narrativas complejas y de abordar temáticas de toda índole. Desde el caso fundacional de *Maus* (Art Spiegelman) –la historia de un superviviente judío de los campos de concentración narrada por su hijo, el propio Spiegelman, cuyo eco cuyo eco, influencia y valor referencial es evidente en el desarrollo del cómic en las últimas décadas-, la novela gráfica se ha legitimado como medio para relatar historias personales que faciliten la configuración de la memoria colectiva de las sociedades contemporáneas, luchando contra el olvido y la deformación de la que muchas veces adolecen las visiones sobre el pasado. Así sucede en *El arte de volar* y en *Un largo silencio* –que, como *Maus*, también parten de una historia familiar, de una relación paterna-filial y de un drama histórico-, cuyo valor testimonial trasciende la historia personal de lucha

y desesperación de su protagonista para convertirse en una crónica histórica del siglo XX en España.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUADO, Txetxu (2010). *Tiempo de ausencias y vacíos. Escrituras de memoria e identidad*. Bilbao: Deusto Publicaciones.
- AGUSTÍ FARRÉ, Anna (2006). "Autobiografía y autoficción". *Garoz: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular* 6, 9-18.
- ALTARRIBA, Antonio (2010). "Para iniciar el despegue". En *El arte de volar*, Antonio Altarriba y Kim, 207-219. Alicante: Edicions de Ponent.
- ALTARRIBA, Antonio y Kim (2010). *El arte de volar*. Alicante: Edicions de Ponent.
- ____ (2012). *El arte de volar. Instrucciones de uso*. Alicante: Edicions de Ponent.
- ARROYO REDONDO, Susana (2012). "Formas híbridas de narrativa: reflexiones sobre el cómic autobiográfico". *Escritura e imagen* 8, 103-124.
- ARTÍS-GENER, Avel·lí (1975). *La diáspora republicana*. Barcelona: Euros.
- AUSENTE, Daniel (2013). "La memoria gráfica y las sombras del pasado". En *Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea*, Santiago García (coord.), 107-135. Madrid: Errata Naturae.
- CAUDET, Francisco (2005). *El exilio republicano de 1939*. Madrid: Cátedra.
- COENEN-HUTHER, Josette (1994). *La mémoire familiale*. París: L'Harmattan.
- CUESTA, Josefina (2008). *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en el siglo XX en España*. Madrid: Alianza.
- DE LA FUENTE SOLER, Manuel (2011). "La memoria en viñetas. Historia y tendencias del cómic autobiográfico". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 20, 259-276.
- FERRER, Eulalio (1988). *Entre alambradas*. Barcelona: Grijalbo.
- FOURMONT, Guillaume (2009). "El cómic rompe el silencio". *Público* (disponible en <http://www.publico.es/culturas/276298/el-comic-rompe-el-silencio>).
- GALLARDO SARMIENTO, Francisco y Gallardo, miguel (2012). *Un largo silencio*. Bilbao: Astiberri.
- GARCÍA, Santiago (2010). *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri.
- GUAL, Óscar (2011). "La vida en viñetas de Miguel Gallardo". *Tebeosfera* (disponible en http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/la_vida_en_vinetas_de_miguel_gallardo.html).
- HAFTER, Evelyn (2010). "Representaciones del pasado en una novella gráfica sobre la Guerra Civil española: memorias en un conflicto en un largo silencio, de F. Gallardo Sarmiento y M. A. Gallardo". *Viñetas sueltas* (disponible en <http://www.vinetas-sueltas.com.ar/congreso/pdf/Historiografia,DocumentacionyArchivo/hafter.pdf>).

- JUDT, Tony (2005). *Postwar: A History of Europe since 1945*. Nueva York: Penguin.
- LEJEUNE, Philip (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul.
- LÓPEZ DE LA VIEJA, María Teresa (2003). *Ética y literatura*. Madrid, Tecnos.
- MAINER, José-Carlos (2006). "Prólogo". En *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Vicente Sánchez Biosca, 11-14. Alianza: Madrid.
- MARTÍN, Antonio (2010). "Para iniciar el despegue". En *El arte de volar*, Antonio Altarriba y Kim, 5-10. Alicante, Edicions de Ponent.
- MORENO-NUÑO, Carmen (2006). *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- NAHARRO-CALDERÓN, José María (2006). "Memorias y olvidos. Entre víctimas y verdugos". En *Congreso "La Guerra Civil Española 1936-1939"*, VVAA. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (disponible en http://www.secc.es/media/docs/37_4_JM_Naharro.pdf).
- PONS, Álvaro (2009). "El arte de volar". *La cárcel de papel* (disponible en <http://www.lacarceldepapel.com/2009/07/28/el-arte-de-volar>).
- RUIZ MANTILLA, Jesús (2009). "Muñoz Molina narra el drama del exilio en mil páginas". *El País* (disponible en http://cultura.elpais.com/cultura/2009/07/30/actualidad/1248904803_850215.html).
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2006). *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza.
- SPIEGELMAN, Art (2002). *Maus*. Barcelona: Planeta Agostini.
- SRABSENTA (2013). "Historias de la guerra con Paco Roca, Miguel Gallardo y Antonio Altarriba". *Cosas de absenta* (disponible en <http://srabsenta.blogspot.com.es/2013/12/historias-de-la-guerra-con-paco-roca.html>).

Recibido el 6 de febrero de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

MATERIALES PARA ESCRIBIR UN ESPACIO LÍMITE: EL RASTRO SIGLO XX, DESDE JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ A FRANCISCO UMBRAL

**MATERIALS TO WRITE A LIMIT SPACE:
THE RASTRO XXTH CENTURY, FROM JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ TO FRANCISCO
UMBRA**

Enrique SERRANO ASENJO

Universidad de Zaragoza

jeserra@unizar.es

Resumen: El artículo estudia diversos textos literarios que se ocupan del Rastro de Madrid a lo largo del siglo XX. El recorrido se inserta en los actuales estudios sobre el concepto de liminaridad, idóneo para plantear cuestiones sociales, pero también la ambigüedad o la incertidumbre. De este modo se analizan obras de José Martínez Ruiz, Pío Baroja, Vicente Blasco Ibáñez, Ramón Gómez de la Serna, Arturo Barea, Gloria Fuertes o Francisco Umbral entre otros. De una manera u otra, el Rastro se convierte en un lugar relevante de la geografía íntima de todos ellos.

Abstract: The article analyzes different literary texts about the Rastro in Madrid through the 20th century. The paper refers to current studies about the concept of liminality, suitable to consider social matters as well as issues such as ambiguity or uncertainty. From this angle I will look at the works of José Martínez Ruiz, Pío Baroja, Vicente Blasco Ibáñez, Ramón Gómez de la Serna, Arturo Barea, Gloria Fuertes or Francisco Umbral among others. One way or the other, the Rastro turns into a relevant place in the intimate geography of all these authors.

Palabras clave: El Rastro. Madrid como tema literario. Liminaridad. Pío Baroja. Ramón Gómez de la Serna. Francisco Umbral.

Key Words: The Rastro. Madrid as Literary Topic. Liminality. Pío Baroja. Ramón Gómez de la Serna. Francisco Umbral.

1. UN ESPACIO SIMBÓLICO EN EL LÍMITE

Aunque el nombre y la actividad del Rastro de Madrid proceden del matadero y mercado de carne allí ubicado desde el siglo XVI, en su actual versión de mercado de objetos usados surge hacia 1740, como ha estudiado Nieto Sánchez (2004: 35-36 y 39). El punto de partida de este estudio sobre un fragmento de la dilatada repercusión literaria del lugar se sitúa en el inicio del siglo XX, por entonces con la ley de 3 de marzo de 1904 y su reglamento de 19 de abril de 1905, el Ayuntamiento reconoce que los domingos solo se permite la venta ambulante de objetos de segunda mano en el Rastro (Nieto Sánchez, 2004: 161). El interés que una serie de intelectuales y escritores muestran por este espacio desde entonces lo convierte en uno de los símbolos de capital (Nieto Sánchez, 2007: 91 y 93). Con anterioridad se habían ocupado de él Ramón de la Cruz, Ramón Mesonero Romanos o Benito Pérez Galdós¹, el relato que aquí comienza tiene como protagonistas a Pío Baroja, Vicente Blasco Ibáñez, Ramón Gómez de la Serna, Arturo Barea, Gloria Fuertes y Francisco Umbral, entre otros. No estará de más recordar que en último término todos los lugares en literatura se utilizan para propósitos simbólicos y que, como parece razonable, el carácter de un lugar está condicionado por la actividad humana que en él se realiza (Lutwack, 1984: 31 y 47), en este caso la compraventa sobre todo de cosas viejas en un abanico extenso que va desde cerraduras o tornillos roñosos hasta obras de arte u otras antigüedades.

Si se acepta la percepción de la ciudad como palenque de la lucha social (Ugarte, 1996: 3), es preciso ubicar el Rastro en el territorio de los necesitados (Moral Aguilera, 1991: 502), con la particularidad de que supone un límite o una frontera. Así lo acreditan, como se verá, Gómez de la Serna o Barea, y así lo perfila Bush: "the Rastro might be situated just there, at the membrane of Madrid: a living boundary at which the city performs the vital functions not only of assimilating or welcoming, but also of excretion or rejection" (2005: 97). Por tanto, en lo que sigue se tendrán en cuenta los estudios recientes sobre las regiones límite, que cuentan con un trabajo fundamental en Dietrich (2007) y parten de los clásicos ensayos antropológicos de Victor W. Turner. La "liminaridad", si vale el neologismo: "designates the condition ascribed to those things or persons who occupy or find themselves in the vicinity of the threshold, either on a permanent basis or as a temporary phenomenon" (Aguirre, Quance y Sutton, 2000: 6-7). Así las regiones límite son lugares de encuentro entre el centro y el margen, entre dentro y fuera, propicios a la ambivalencia, que entrañan un alto potencial para la creación, lo impredecible y la crítica social (Dietrich, 2007: 450-1; cf. Turner, 1982: 47).

1 Sobre la mayor parte de ellos y su tratamiento del espacio madrileño ha escrito de mano maestra Edward Baker (1991) en una monografía de cuyo título parte el de este trabajo.

2. CONSTRUCCIONES MODERNISTAS Y REGENERACIONISTAS

La trayectoria de la subjetividad modernista de Antonio Azorín en *La voluntad* (1902), de José Martínez Ruiz, recalca brevemente en el Rastro dentro de su etapa madrileña. La pérdida de la capacidad y las fuerzas para actuar por parte del personaje, analizada por Fox (1981: 35), que cuenta con reflexiones de este calado: “pienso en una inmensa danza de la Muerte, frenética, ciega, que juega con nosotros y nos lleva a la Nada” (Martínez Ruiz, 1981: 230), tiene en el territorio que aquí me ocupa una prueba de cargo en la medida en que supone alcanzar el extremo de la disolución. El brillante recorrido del barrio, una “narración impresionista” (Ricci, 2009: 60), llega tras cruzar la ronda de Toledo, al “más miserable bazar del Rastro” (Martínez Ruiz, 1981: 233), donde se encuentra la barraca de libros viejos que visita el protagonista. Allí: “Azorín, cansado, siente cierta vaga tristeza en este inmenso y rumoroso cementerio de cosas –que representan pasados deseos, pasadas angustias, pasadas voluptuosidades” (p. 233). El límite del Rastro, en tanto se relaciona con la muerte, propicia la reflexión existencial; se trata de una lectura de este espacio acaso minoritaria, pero subyacente a lo largo de todo el siglo.

La opinión de que el Madrid de Pío Baroja es, más que nada, el de los barrios bajos y el extrarradio se aplica de manera cabal apenas dos años después a *La busca* (1904) (Bosque Maurel, 2002: 168; Prieto García, 1993: 229-233). Manuel, el protagonista, se mueve por los barrios extremos, y conoce todas las situaciones de la pobreza (Marín Martínez, 2010: 172-174), para respaldar lo que el narrador irónico llama su sentimiento “regenerador” (Baroja, 2010a: 285). Antes del pasaje de la acción en que el Rastro juega un papel significativo, el lector sabrá de la descripción del puesto que el *Zurro* tenía en la parte baja: “una choza oscura e infecta rellena de trapos, casacas antiguas, retales de telas viejas, tapicerías, trozos de casullas, y, además de esto [...] cerraduras roñosas, escopetas tomadas por la herrumbre, llaves, pistolas, botones, medallas y otras baratijas sin valor” (p. 303). El autor presenta la ropavejería con un planteamiento desvalorizador canalizado desde el sustantivo principal: “choza”, sus adjetivos, y el recurso a la enumeración de elementos, una constante retórica en la mayor parte de los materiales que comparecen en este trabajo, elementos que en la cita tienen en común la marca del paso del tiempo, el tratarse de fragmentos y un cierre negativo que plantea la quimera de la venta de estas “baratijas sin valor”.

Este cuadro se completa el domingo en que Manuel decide unirse a Vidal y al Bizco, para echarse a la mala vida. Se encuentran en el Rastro y la voz del narrador retrata a los vendedores ambulantes de las tapias del bazar conocido como las grandiosas Américas. Baroja de nuevo acumula negaciones y vuelve a plantear un negocio inconsistente: “Había algunos de estos con trazas de mendigos, inmóviles, somnolientos, apoyados en

la pared, contemplando con indiferencia sus géneros: cuadros viejos, cromos nuevos, libros, cosas inútiles, desportilladas, sucias, convencidos de que nadie mercaría lo que ellos mostraban" (p. 407). Pues bien, entre estas gentes que viven "en los quicios de las puertas de la capital" (Puértolas Villanueva, 1971: 101), Manuel cruza el límite de la legalidad. El *Pastiri* se dedica a timar a los paletos que visitan el mercado con juegos de cartas, Manuel y los suyos aceptan servirle de ganchos, pero finalmente ellos estafan al estafador. El lector siente que el relato mantiene el decoro del lugar con tales juegos de manos y: "A Manuel no le pareció tan mal el comienzo de la vida de golfería" (p. 410). A mi modo de ver tiene razón Rodríguez de Rivas cuando señala que sobre la descripción directa del paisaje urbano, Baroja nos lo transmite desde los personajes, integrado en sus percepciones, en sus actividades y peripecias (1962: 302). En todo caso, la valoración final que Manuel hace de estos barrios cuando los visita en *Mala hierba* (1904), como corresponde a su nueva vida orientada hacia el mundo del trabajo, es menos satisfactoria (Baroja, 2010b: 251).

Las referencias barojianas al Rastro que se han localizado tienen relación entre sí y a la vista del papel que juega dicho lugar en sus memorias, *Desde la última vuelta del camino*, el hilo de conexión es la experiencia que el yo tiene de él (cf. Alarcos Llorach, 1982: 67; Mainer, 2012: 22). En el volumen *Familia, infancia y juventud* (1944), menciona el peligro que suponía dirigirse a la Ribera de Curtidores vestido de señorito, con bombín, como solían los estudiantes de su tiempo, y en contraste: "Los traperos y baratilleros del Rastro de hoy son de una amabilidad y de una cortesía digna del Petit-Trianon" (Baroja, 1949a: 563a). Pero su Madrid es el otro, el de finales del XIX (García-Posada, 2007: 35), el que en *Reportajes* (1948) reconoce como desaparecido, aquel Rastro "de aire casi medieval", al que no se podía acceder "vestido de niño pera" y donde campaban "jugadores fuleros de las tres cartas y pequeños estafadores y timadores" (1949b: 1121a), alusiones que retoman lo dicho en *Familia, infancia...* y en la iniciación delincuente de Manuel en *La busca*. El presente posee más prestigio: "No tenía el Rastro ese aire de tienda de antigüedades que le han dado ahora después de la guerra, ni iba allí gente elegante" (p. 1121a), aunque ciertamente queda más lejos de sus afectos². Sánchez-Ostiz señala que Madrid a Baroja le deslumbraba (2003: 221), y es obvio que el Rastro también. Con sus ambivalencias, propias de todo límite, por ejemplo en el terreno de la ley, es testimonio de una memoria resistente. Umbral lo resumió así: "Lo que Baroja nos dio de Madrid fue, sencillamente, la vida" (1972: 174).

2 Y más cerca, claro, el Madrid de don Eugenio de Aviraneta, en cuyo Rastro no faltan sus tan queridos libros viejos como declaró en *La Isabelina* (1919), v. Baroja (1947: 1108a). A pesar de alguna declaración desabrida: "Todo aquel barrio era infame, miserable; tenía un aire de aduar africano, sucio, quemado por el sol" (p. 1104a).

Vicente Blasco Ibáñez, el autor de moda, publicó *La horda* en 1905 después de una amplia campaña de difusión (León Roca, 1967: 306-308). Tras esta novela de las afueras de la capital (Gómez de Baquero, 1905: 168), hay una intensa labor de documentación (Insúa, 1905) que el lector puede ver aplicada al Rastro. En el capítulo 6 Isidro y Feliciano lo visitan para comprar los muebles de la casa, es su momento de mayor felicidad, imprescindible para que la caída ulterior sea más dura y aleccionadora (Robin, 2000: 473; Baquero Escudero, 2010: XXXIII). Sigue un recorrido en pormenor desde la Ruda y la plazuela del Rastro, por la Ribera de Curtidores hasta las Américas y de vuelta hacia arriba. Como ha subrayado Baquero Escudero (2010: XXXV), Blasco Ibáñez pone su habitual riqueza descriptiva al servicio de una pintura vívida del espacio. Repárese en que a través de Isidro percibe así la ciudad: “un símbolo de la vida moderna, de la desigualdad social implacable y sin entrañas” (1998: 104), pero Madrid: “No veía la muchedumbre famélica esparcida a sus pies, la horda que se alimentaba con sus despojos y suciedades, el cinturón de estiércol viviente, de podredumbre dolorida” (p. 346). En ese cinturón, o frontera o espacio entre espacios, se ubica el mercado al que acuden los héroes en la cumbre de su buena fortuna.

La intención de denuncia social de la novela (Baquero Escudero, 2010: XXX) encuentra un terreno propicio en ese lugar, reiteradamente llamado “estercolero” (Blasco Ibáñez, 1998: 178), justamente como el “cinturón” ya mencionado, y su “miseria sórdida y gris” (p. 175). Y algo después uno de sus habitantes confirma: “los residuos de su [de Madrid] lujo, los muebles y las ropas, empujados por los vaivenes de la fortuna, bajaban la cuesta del Rastro para amontonarse en el estercolero de las Américas” (p. 183). Este límite de la ciudad, social mas también geográfico, pues tras él ya se atisba la llanura castellana (p. 173), concentra en sus objetos y gentes suficiente dolor como para revelar la injusticia y conflictividad social de la España coetánea, contra la que escribe su autor.

En contra de lo que sugiere su título, *Del Rastro a Maravillas* (1907), obra de Pedro de Répide, con primera edición en *El Cuento Semanal*, en la obra el papel del espacio glosado es menor. Se trata de una historia castiza (Baker, 1999: 80a), de amor y celos, con un final moralizador e inserción de ciertas ráfagas líricas, como: “Dolor de aquellas cosas muertas que se pudrían al sol. Sabedoras de mil historias. Cosas que fueron amadas, cosas que fueron prendas de amores, cosas que fueron amuletos. Cosas también que nacieron para algo y no lo llegaron a ser. Dolor de las cosas que han sido y no son. Dolor de las cosas que debieron ser y que no fueron” (Répide, 1964: 44)³. Entre ecos del tópico *sunt lacrimae rerum*, el autor modula la sugerencia de Martínez Ruiz con un planteamiento más decididamente poético y un matiz nuevo para la tesis de este artículo: el Rastro

3 Emilio Carrere en su *Ruta emocional de Madrid* (1935) discurre de un modo no muy distinto: “Taladrante hacinamiento; / residuos de tantas vidas / destruidas; / cada cosa es un lamento; / cada ajuar amontonado, / en montón indescriptible, / tiene dolor indecible / de despedida al pasado” (1994: 395).

también significa un espacio entre tiempos diversos, el pasado perdido de los objetos y la propuesta de una utilidad nueva, una suerte de resurrección, o siquiera otra oportunidad, acaso más modesta, pero, en todo caso, con un fondo de esperanza. Aun cuando en este caso, la única que se atisba por metáfora sea “el verdor de las praderas campesinas” (p. 44) que se vislumbra a lo lejos desde la cuesta del viejo mercado.

3. EL ENTORNO DE LA VANGUARDIA

El costumbrismo expresionista de José Gutiérrez Solana tiene reiteradas visitas al lugar: en *Madrid. Escenas y costumbres*, series primera (1913) y segunda (1918), y luego en *Madrid callejero* (1923). Cabe observar algunas recurrencias, las primeras sin duda de contenido liminar, en su manera de acercarse a un ámbito que también le ocupó en su calidad de artista plástico: la nota de muerte, por ejemplo: “estas ropas dan una gran tristeza, pues parecen desenterradas de la fosa común” (1961: 236; v. también 146); el contraste con el paisaje natural que asoma al fondo (pp. 232, 522); y la técnica cumulativa, solidaria con la ausencia de final de algunos de sus escritos relativos al Rastro (pp. 236; 523). Una especie de final posee su contribución más temprana, que desemboca en los “últimos y más pintorescos puestos”: “Maniquíes de modista, cabezas de cartón de peinadoras, maltratadas y despintadas y con el pelo sucio y caído por los hombros; puestas estas cabezas en un palo y otras con el cuerpo de mimbre, con una blusa azul y una falda negra, llena de manchas, que da grima” (p. 148). La desazón provocada por las cosas que simulan seres humanos avisa al lector de que se adentra en terreno de los ismos.

El Rastro (1914) de Ramón Gómez de la Serna marca el comienzo de su carrera de escritor, pues se trata del primer trabajo aceptado por una auténtica editorial, su primer libro adulto y primera obra maestra (López Molina, 1998: 40-41). También supone la máxima realización literaria de cualquier tiempo dedicada al ámbito de referencia de este artículo. Pues bien, Díaz destaca que en el prólogo el sitio es presentado como un lugar límite (1999: 62), ubicado en la periferia de la ciudad (1999: 63; Albert, 2010: [2]). Este rasgo se asocia a la libertad: “El terreno es libre. Tan libre, que no se ve un solo guardia pasada la linde de la ciudad” (Gómez de la Serna, 1998b: 94); y luego: “El alma queda ahíta con él [el atardecer en el Rastro], rebosante de una modesta plenitud, de una saciedad humilde, como si hubiese llevado a cabo al fin el descubrimiento de sus alrededores, tentando el muro final [...] ¡Término suave y liberador!” (p. 336). Y es el caso de que el escritor pretende: “un libro de espacio y tiempo y libertad” (p. 385). El secular mercado del viejo Madrid se convierte en vehículo y escenario privilegiado de las ansias de libertad del representante por antonomasia de los ismos en España.

En absoluto puede ser objetivo de estas páginas proponer un estudio global del libro, estudio que realizó magistralmente López Molina (1998); sino realizar algunos

subrayados que lo acreditan como espacio liminar. Al respecto, sin duda la figura más relevante es la identificación del Rastro como una playa a la que acuden restos de mil y un naufragios de la ciudad (cf. Dietrich, 2007). Que no nos apartamos de los deseos liberadores ya reseñados lo apunta Nicolás: “El mar o la playa en que se transforman el Rastro o la pista [...] han de ser vistos como modulaciones temáticas [...] de la imaginación y la libertad de lo *nuevo*” (1998: 61; Díaz, 1999: 66). En efecto, el Rastro es: “playa cerrada y sucia en que la gran ciudad —mejor dicho—, las grandes ciudades y los pueblecillos desconocidos mueren, se abaten, se laminan como el mar en la playa, tan delgadamente, dejando tirados en la arena los restos casuales, los descartes impasibles” (Gómez de la Serna, 1998b: 79). Y en el capítulo “Estaría bien un barco”, se lee: “Un barco que representase la contribución de los mares en este muestrario total, como si una larga lengua de ellos le hubiese abandonado en la blanca arena del Rastro” (p. 259). Lo curioso o irónico es que este muestrario “total” tan solo sirve al cabo como medio de revelación de lo indecible, otra de las obsesiones ramonianas.

Herrero Senés recientemente insistía en que uno de los logros de la nueva literatura fue que “amplió el espacio de lo posible” (2014: 267). Hasta cierto punto cabría cifrar la obra de Ramón como un intento extenuante y en gran medida fructífero de ampliar las fronteras de lo decible en nuestra lengua. En cualquier caso, sobre tal aspecto clave del creador ya hay noticias en el libro citado: “la visión indecible y la gran elocuencia que se manifiesta en el Rastro como en ningún sitio” (Gómez de la Serna, 1998b: 83). Diversas presencias cotidianas del barrio sirven para la exploración de las fronteras de la palabra: los vilanos (p. 200), los gatos (p. 230) o las naranjas (p. 285), porque sucede que: “Hay muchas sutilezas indecibles que se amasan en la vasta sensación del Rastro” (p. 286). Hasta llegar a la suerte de autorretrato que dibuja con los “jóvenes íntegros”: “al sentarse en la silla de su casa a la postre, después de su paseo por el Rastro, son indecibles sus voluptuosidades blancas [...] ¡Oh, sentarse así, realizar ese acto tan cotidiano, tan amparado en uno mismo, es, aunque se dude, el ideal, la maestría, la integridad” (p. 305). Otros autores se valen del límite analizado, con sus ambigüedades, para plantear la cuestión social, asuntos existenciales o el tópico del paso del tiempo; Gómez de la Serna más bien lo utiliza, al menos en parte, como laboratorio idóneo donde probar los extremos del campo de acción del lenguaje, sin que falte la “duda” instalada en toda frontera. Y sin perder de vista el ideal de integridad, tan caro a un escritor profesional como él, en los tiempos inciertos que habita.

Quizá la conclusión de la búsqueda del creador en este territorio apuntaría en un fragmento como: “en el Rastro, todo consiste en los conjuntos nuevos que se forman al caer unas cosas al lado de las otras, es decir, la ‘combinación’, que diversifica el mundo, pues a la combinación diferente siempre le quedan originalidades” (p. 478; v. López

Molina, 1998: 49)⁴. Estamos ante la tradición de lo nuevo que conecta *Les chants de Maldoror* con el surrealismo. “Surrealismo en acto” dirá Umbral (1974: 165) del Rastro ramoniano, una suerte de *collage* (González Álvarez, 2001: 174) interminable, para un nuevo conocimiento de la realidad (Albert, 2010: [5-6]). El lector se halla ante aquello que González-Ruano llamó “casualidad iluminada” (1961: 40), en todo caso ante las aspiraciones de las vanguardias (López Molina, 1998: 58; Ricci, 2009: 149), puestas a prueba en el confín de la ciudad de Ramón Gómez de la Serna.

López Molina avisa de que los textos del autor inspirados por el Rastro son diversos, algo lógico porque se diseminan a lo largo del tiempo (1994: 102). “La abandonada del Rastro” data de 1929 y perfila un espacio irreal, bien distinto del libro anterior, enraizado en lo concreto (López Molina, 1994: 125). La idea de límite sigue siendo operativa, mas cobra matices que la diferencian respecto a la propuesta del texto ya visto. El relato presenta a una pareja: “La salida que más repetía el matrimonio era hacia el Rastro, ese andurrial de Madrid, ese barranco en que caen todas las verdades de la ciudad [...] y llegaban lentamente a las últimas Américas, al polo austral del bazar de las Américas” (Gómez de la Serna, 1998b: 411 y 415). Así alcanzan el puesto de unos viejos, “en el último trascorral del Rastro” (p. 422), que es el que más le gusta a la mujer. El autor insiste en que para llegar los esposos atraviesan “el umbral de la vida” (p. 432). Hasta que él la abandona un día a la hora de cerrar y ella queda atrapada con la consecuencia de que: “se deshacía en sus componentes, se disolvía en sombrero, dentadura postiza, sillón ortopédico, corsé papiro, ojos de cristal, cabeza de peinadora fracasada, cuerpo de prueba modistil...” (p. 435). El borde que supone el Rastro enmarca la disolución del ser humano convertido en cosa: adviértase que el primer elemento de la serie es “sombrero”, puesto al mismo nivel sintáctico, y por añadidura semántico, de “dentadura”, “ojos”, “cabeza” y, claro, “sillón” o “corsé”. Se toca una frontera diríamos ontológica, convergiendo en la línea apuntada ese mismo año por Luis Buñuel en *Un chien andalou* y su ojo rasgado.

La espléndida novela *La Nardo* ve la luz un año después y tiene como heroína a una “hija del Rastro”, también llamada “la hija de la luz de Madrid” (2000: 312); pero más allá de la equivalencia de lógica poética entre nuestro barrio y esa luz de la villa, el papel del mismo o incluso del espacio en general no parece decisivo en la narración. Al contrario de lo que acaece en *Nostalgias de Madrid* (1956), donde la geografía recordada está en el centro de la obra y aporta la consolación del exiliado. Inevitablemente la nostalgia incorpora una “Bajada al Rastro” en el recuerdo que Gómez de la Serna anota de su estancia en Madrid de 1949 procedente de Buenos Aires. Varias observaciones se mueven

4 El pasaje pertenece al apartado “Algunos paseos epilogales” que se incorpora a *El Rastro* en su segunda edición, de 1931 (v. López Molina, 1998: 59-61). En ella también se añade el relato «La abandonada del Rastro», previamente publicado en *Revista de Occidente*. Dado que este texto tiene entidad propia, se opta por tratarlo desligado del libro a continuación.

en el entorno de lo liminar, una de ellas tiene ecos futuristas, aunque nombra el pasado terrible del siglo XX: "El Rastro es el gran vacunador de atómicas, pues él mismo parece ya un Hiroshima simbólico y anterior a toda prueba; toda la historia en un lote" (1998a: 879). Pero acaso lo esencial que quiere plantear es que el Rastro "es lo que no desaparece nunca" (p. 878), de ahí que: "Aquel ir del Rastro en la alta noche al hotel Ritz fue uno de los contrastes más bellos y aleccionadores de mi vida, pues por todos los caminos se va o se vuelve del Rastro" (p. 880). De modo que, a la postre, el lector puede preguntarse si no estaremos en rigor ante una especie de centro del universo de Ramón atisbado desde la otra orilla, el umbral de antaño transformado en centro por la perspectiva del exilio. Con la particularidad de que el escritor, de esa manera, se ubica sin remedio en otro *finis terrae*, pero este, Buenos Aires, para él sin esperanza. El lugar del "hombre perdido", como su obra homónima de 1947.

4. LECTURAS SOCIALES CA. 1950

La trilogía autobiográfica de Arturo Barea *La forja de un rebelde*, escrita desde el exilio para esclarecer las raíces de la Guerra Civil, se publica por primera vez en español en 1951 (v. Torres Nebrera, 2009: 37-38). Al igual que en las narraciones galdosianas, la ciudad de Madrid aparece como agente decisivo en la formación moral y vital del personaje que la habita (Torres Nebrera, 2002: 112); y dentro de ella sobresale el Avapiés, donde se encuentra la humilde buhardilla de la madre, lavandera de profesión, y el colegio de las Escuelas Pías de San Fernando, en el que estudia el protagonista. El barrio: "como Barea considera de sí mismo, está en el límite y en el punto de encuentro de los barrios claramente suburbanos y marginados del sur y los burgueses del centro" (Torres Nebrera, 2009: 51; cf. Marra-López, 1963: 302). Hay que aclarar que la vida del Barea niño se desenvuelve entre la casa materna y la que los tíos, burgueses acomodados, poseen junto a la plaza de Oriente. De ahí que el yo se presente en el relato entre la clase popular y la clase media y, por tanto, encuentre en el espacio entre espacios del Avapiés un medio de expresión idóneo: "Madrid terminaba allí entonces. Era el fin de Madrid y el fin del mundo [...] Había las 'Américas' y había además el 'Mundo Nuevo'. Y efectivamente, aquel era otro mundo. Hasta allá navegaba la civilización, llegaba la ciudad. Y allí se acababa. / Allí empezaba el mundo de las cosas y de los seres absurdos..." (Barea, 2009: 210-211). En este ámbito localiza más adelante el Rastro, ya sugerido en la cita a través de las "Américas" y las cosas y personas de la frase final sobre las que vuelve después.

El papel que el mercado desempeña en la historia atañe menos a la autopercepción interclasista del sujeto, una de las claves del libro, que al modo de asumir el cambio de edad que se produce en el individuo durante el tiempo relatado en el volumen primero de la obra, *La forja*. Tras una primera experiencia frustrada en el mundo del

trabajo, Barea vuelve al colegio para preparar el acceso a un empleo en cierta entidad bancaria; pero ya alude a su yo niño como el “otro” (p. 301). Y aun así necesita jugar. Se pone a construir una pequeña máquina de vapor y los domingos va al Rastro para comprar las piezas que le faltan: “En las aceras de la calle se ponen los vendedores de cosas viejas y allí se encuentra de todo, menos lo que se busca. / Todas las cosas viejas que se desechan de las casas, allí se venden. Hay...” (p. 309). La enumeración que sigue de los objetos tiene en el término “viejo” una suerte de letanía adecuada para apresar la vivencia del niño que se resiste a dejar de serlo. Pues bien: “Entre tanta porquería me siento feliz, porque el Rastro es un museo inmenso de cosas y de gentes absurdas. De aquí va saliendo poco a poco mi máquina de vapor” (p. 311). La suerte de oxímoron que aproxima “porquería” y “feliz” perfila con nitidez la ambivalencia del estado que trata de evocar, y la prolonga a través de la autocita de esas cosas y gentes (cf. p. 211) al hacer pesar el adjetivo “absurdas” sobre su juguete tan deseado. En cualquier caso, apenas unas líneas más abajo reconoce que la máquina, con los libros, el cine, la compañía de uno de sus maestros y la clase: “constituyen todo mi mundo” (p. 311). Porque su mundo, traspasado de nostalgia en la perspectiva del exilio, posee justamente en la ambivalencia (Lunsford, 1991: 76), que el Rastro como límite refuerza, una de sus notas mayores.

Por las mismas fechas, Gloria Fuertes publica *Antología y poemas del suburbio* (1954) y en el suburbio ha de escucharse el pregón que lleva por título “Puesto del Rastro”: una enumeración de mercancías que el yo ofrece a un usted o ustedes (v. Ynduráin, 1972: 21). Sin inicio ni final, con una puntuación solo parcial y, de todos modos, al servicio de la cantinela imaginaria del poema, según Payeras: “en un nivel de transposición simbólica sugiere la esencia misma de la vida en que los datos de la realidad se presentan al sujeto como fragmentarios, inconexos y, en buena medida, absurdos” (2003: 121). Además de corroborar el factor de extravagancia propio de los componentes del espacio en cuestión, recién apuntado por Barea, en el comentario destacaría las posibilidades simbólicas del Rastro, que contribuyen a explicar su recurrencia entre los autores del siglo pasado. Sea como fuere, la lectura que de él hace Fuertes tiene una dimensión metaliteraria destacada: “Y vean la sección de libros y novelas, / la revista francesa con tomos de Verlaine, / con figuras posturas y paisajes humanos. / Cervantes Calderón el Óscar y Papini / son muy buenos autores a duro nada más” (Fuertes, 1975: 67). Dimensión coherente con la percepción que la autora tiene del lugar que ocupa el escritor y, sobre todo, el poeta en la sociedad coetánea y con lo que Browne llama su “épica de los marginados” (1997: 161). Porque entre ellos se halla el creador literario.

En efecto, el mismo poemario recoge la composición “El vendedor de papeles o el poeta sin suerte”:

–Muy barato,
para el nene y la nena,
estos cuentos de risa
y novelas de pena
¡jaleluyas a diez!
Vendo versos,
liquido poesía [...] *liquido poesía [...]*
No se vaya,
regalo poesía,
llévese este cuarteto
que aún no me estrené! (Fuertes, 1975: 52).

El marco de este nuevo fragmento de oralidad, que tan certeramente analizó Cano en sus recursos formales de prosaísmo, juegos de palabras o humor (1991: 21; Lecointre, 2011: 210), no se especifica, pero a la vista de las coincidencias con el relato “El Rastro”, sin duda también se trata del mercado madrileño. Es un buen entorno para capturar “lo que pasa en la calle” (Cano, 1991: 23), en coincidencia con el ideal de Juan de Mairena sobre el lenguaje poético; entorno donde se revela la miseria del vendedor y lo tirado de su producto, hasta el extremo de que ni siquiera el regalo de las palabras de arte tiene salida explícita, por fuerza un alegato de peso en contra de la sociedad que así desprecia al poeta, en el extremo de la pobreza.

“El Rastro” fue publicado con dibujos de Antonio Migote en *Chicas, la revista de los 17 años*, entre 1953 y 1955 (Porpetta, 2006: 7), y expone el desahucio del poeta Ceferino Mendiguti, evidente juego con “mendigo”, porque el autor se retrata como algo no muy distinto. No está de más recordar que, como avisa Ynduráin: “sus confesiones insisten en sentirse poeta de vocación y aun profesas” (1972: 19); y que se trata de una obra alimentada con frecuencia de la propia biografía (Gracia y Ródenas, 2011: 394). Sobre el telón de fondo del Rastro, Fuertes plantea la denuncia de la supervivencia imposible del poeta con toques de humor negro (cf. Lecointre, 2011: 215). La narradora paseante se aproxima al puesto de Mendiguti: “y no vi nada. Allí no tenía nada; insistí mirando su nada” (Fuertes, 2006: 15). El mismo poeta sin suerte del poemario citado casi repite: “–¡No se vayan! Liquido poesía; llévense este soneto que aún no me estrené” (p. 16). Y plantea un autorretrato que hubiera firmado la propia Fuertes:

–No tiene nombre de poeta.
–No hay que tener el nombre hay que tener la sangre.
–¿Su profesión?

–¿Cree que si yo tuviera alguna profesión, tendría este cuello tan delgadito, esta pinta, estas lanas... y esta soledad interior? Hace que no me echo nada al estómago cuarenta y ocho horas.

–¿Así que no tiene oficio?

–Ni beneficio. Para mi desgracia, nací así.

–¿Cómo?

–Poeta (pp. 16-17).

Ser poeta no se elige, supone una suerte de maldición en la sociedad contemporánea, condena a la soledad y no supone un modo de ganarse la vida (v. Payeras, 2003: 90). El territorio fronterizo del bazar de las extravagancias facilita la radicalidad del discurso, casi nihilista, pero en rigor un manifiesto de vocación inevitablemente condenada a pactar. El lector no sabrá si lo hace Mendiguti, que vivía en una buhardilla en las inmediaciones de Cascorro. Pero el desenlace del cuento es que queda sin casa, con los muebles en la calle, tomando el sol en una mecedora, en ese fin del mundo (Fuertes, 2006: 18).

5. NOVELISTAS EN BUSCA DE LA MODERNIDAD

Travesía de Madrid (1966) es la primera novela en sentido estricto de Francisco Umbral y uno de los materiales aquí recogidos donde la función del Rastro resulta más significativa. Vaya por delante que el propio autor en su "autocrítica" de la obra señala que el verdadero protagonista es Madrid y precisa: "mi cuna, mi Rastro, mi patria, mi pueblo, mi villa, mi corte y mi república y tantas cosas más" (1968: 106; v. Moral Aguilera, 1991: 373), donde la sinécdoque equipara la capital con el mercado, o barrio como preferirá el escritor. Navales señala en *Manhattan Transfer* de John Dos Passos la raíz del descubrimiento umbraliano de la ciudad como personaje principal del relato (1974: 236); y Caballé define la novela: "retrato colectivo de la ciudad polimorfa" (2004: 203). Una característica destaca en su pintura: la libertad (Umbral, 1984: 49), que de manera solidaria es rasgo sobresaliente del "neopícaro" cuyas andanzas recoge el discurso (Umbral, 1968: 109-110; v. Navales, 1974: 278; Gracia y Ródenas, 2011: 643). Pero, claro, con la identificación que establece entre Madrid y el barrio de referencia, parece lógico que este encarne el mismo ideal: "Un día descubrí que esta forma que tienen en mi barrio de entender la libertad resulta original [...] Desde entonces, creo que cultivo esto artificiosamente, pero hay momentos en que me sale de verdad, desde dentro, y entonces me lleno de una alegría salvaje, porque es como comprobar que no estoy muerto" (Umbral, 1984: 183). La serie "libertad-alegría-no muerte" cristaliza en el modo de vida que el Rastro encarna, a saber, al margen de la

ley común y con unos lazos humanos entre sus miembros que juntan la dimensión de amistad y de familia⁵.

El caso es que allí se forma el sujeto que focaliza la acción: "Cada uno tenemos nuestro seminario. A mí me hicieron hombre en el Rastro, los domingos, levantando carteras a los extranjeros [...] Tengo todo un barrio por familia" (pp. 144 s.). En una de sus huidas motivadas por una existencia "entre la cama y la navaja" (p. 146; v. Martínez Rico, 2001: 422), acude allí en busca de amparo. Sin embargo, el personaje autobiográfico, que encierra la parte más secreta, rebelde y difícil del autor (Umbral, 1968: 112; v. Sanz Villanueva, 2009: 21), traiciona a su gente en la persona del viejo Bienvenido, el vigilante de las Américas, para facilitar un robo. El mismo Bienvenido que poco antes le decía con preocupación: "que lo que hace falta es que estés con los tuyos y aquí nadie te manda pero ahora me cierran 'Las Américas' y ya voy para viejo bueno para lo que voy es para muerto" (Umbral, 1984: 116). El engaño a los suyos que le están ayudando y a uno de ellos especialmente vulnerable supone la transgresión mayor de todo vínculo humano por parte del yo y dibuja una especie de voluntad de autodestrucción sobre la que ha reflexionado Castellani (2003: 108). Con la consecuencia esperable de una fuga más: "Pero el miedo de saber que entre casi tres millones de madrileños, hay dos que le buscan a uno para meterle una navaja de afeitar en el cuerpo –la gente de mi barrio ha manejado siempre con cierta gracia la navaja de afeitar–, no es nada tranquilizador" (Umbral, 1984: 151). En esta novela lírica como otras del escritor (Villanueva, 2009: 159), el yo crea el espacio en que se inserta y lo manipula para que se convierta en vehículo privilegiado de expresión de una intimidad torturada⁶. La maniobra afecta a su parte predilecta de la ciudad, "su" Rastro, límite de la legalidad y de la protección, lugar asimilable a su casa (v. Bachelard, 2000: 36 ss.), con la que decide acabar alevosamente aun a sabiendas de quedar a la intemperie, quizá con la pretensión de vivir más, o por la inercia del impulso ciego que mueve sus otros actos. Tras la acción, el madrileño ejemplar que fue Francisco

5 Ejemplo del enfoque costumbrista que aplica a la marginalidad puede ser esta escena: "Hay por Cascorro un bar donde se puede ir a preguntar por las cosas robadas o desaparecidas en los tranvías y en el Metro. Vas y se lo cuentas a un conocido. Y él te dice: '¿Metro o tranvía?' Y uno le dice: 'Tranvía.' Y él te pregunta: '¿Hora?' Y uno le responde: 'La una y media del mediodía.' Y él sigue preguntando: '¿Disco?' 'El 14.' Y él se vuelve parsimoniosamente hacia un rincón del bar y grita: '¡Genaro!' Y viene Genaro, o el que sea, y saca del bolsillo el reloj que uno busca..." (Umbral, 1984: 114-115; v. Castellani, 2003: 108).

6 En su estudio de los inicios de la trayectoria de Umbral, Caballé recupera el poema "Nocturno íntimo", publicado el mismo año que *Travesía de Madrid* y donde prosigue matizando la construcción del yo: "Descamisado el corazón, más tarde, / pero no tan abierto que se me viese el miedo, / buscándole a los días su noche clandestina, / buscándole a las noches su oculto día pálido. / Llamarle a aquello juventud... / Juventud es una erguida palabra valerosa. / Pero yo bordeaba los ribazos de sombra, / le iba dando la vuelta, por detrás, al monte luminoso / al sinaí de luz de cada día" (Caballé, 1999: 18).

Umbral, con la complicidad escrita de tantos otros, está en condiciones de pasar a la teoría, según consta en el desenlace de este trabajo.

El año 1966 en dos ocasiones y con apoyo de imágenes, las ilustraciones de Juan Esplandiú y las fotografías de Enrique Palazuelo, Camilo José Cela se ocupa del Rastro. Se trata de dos apuntes menores en su obra, mas con el sello de su taller literario entre estoico y compasivo, desgarrado en la forma, y con un énfasis en el aspecto temporal que suscita el sitio a través del cual conecta con las miradas previas de Martínez Ruiz o Gutiérrez Solana. De hecho, este último ya empleó la fórmula “fosa común”, todavía refrenada por una construcción comparativa (v. Gutiérrez Solana, 1961: 236); Cela, más radical, pasa a la metáfora: “El Rastro es la fosa común de Madrid, el vertedero al que va a parar todo lo que sobra” (1966a: 24). En lo demás del muy breve texto que en *Madrid* dedica al bazar, lo principal es el testimonio de que las cosas en él han cambiado: “ha perdido autenticidad y dramatismo; hoy no es más que un lugar de peregrinaje sentimental [...] de esto no vale lamentarse ya que es un fenómeno irreversible, mal que le pese a quien fuere” (pp. 24-25).

En *Nuevas escenas matritenses*, casi cae en la tentación del lamento, pero la ironía actúa de mecanismo de contención y hasta hace de la seudoelegía titulada “El principio de Lavoisier” un artefacto de mayor eficacia. El neocostumbrismo celiano (Rodiek, 2002: 94) aplica la ley del químico francés al Rastro, a pesar de que la valora como algo “atrasadilla”: “pero en el Rastro, como no se han enterado, sigue teniendo validez y hasta funciona” (1966b: 15). Para aplicarla hay que llegar al límite que implica el mercado, ahora nombrado “desgalgadero” o despeñadero, en él los objetos de otro tiempo vuelven a la vida. Con la particularidad de que Lavoisier se quedó en el principio general, y el problema se encuentra en los detalles:

En el Rastro, los detalles se agazapan en los montones de prendas que, a lo mejor, guardan el calorcito del detalle durante tiempo y tiempo. Cada chaqueta, cada pantalón, cada saya de seda, cada toquilla de punto, esconden cien rancios y entrañables detalles amorosos escritos en una escritura que nadie sabe leer. La verdad es que a nadie importa, tampoco, el misterioso detalle que se fue pudriendo y apolillando con los corazones (pp. 20-21).

En rigor, Cela realiza variaciones sobre su planteamiento primero: el espacio como cementerio o fosa, ahora de afectos, vale decir, de criaturas humanas, a las que aplica una visión casi barroca en el ideal escenario rastrero. Y no obstante, vale la pena recordar que, según Rodiek (2002: 82), lo que le interesa al autor en las “nuevas escenas” son las vidas imaginarias. Sin duda, los detalles perdidos, que tan ambiguamente llamó “rancios y entrañables” a la vez.

En una monografía imprescindible, Sobejano explica que Gonzalo Torrente Ballester en *Off-side* (1969) presenta dentro del Madrid de la época una serie de personajes que se hallan, como el título apunta, en una situación antirreglamentaria, más justamente, fuera de juego (1975: 236). La novela se lanza desde el local de compra venta de la viuda de Peláez (Candau, 2011: 94), en el Rastro, con una preocupación generalizada por la inundación de falsificaciones: “Ya no puede uno fiarse de nadie ni de nada” (Torrente Ballester, 1984: 9). Por todo ello, la tienda en cuestión será el lugar elegido por Domínguez, una de las citadas criaturas de los márgenes, para sacar a la luz un falso Goya pintado por él mismo y que pretende competir con los originales. El espacio estudiado, por su calidad de umbral, se convierte en esta ocasión en el decorado idóneo (v. Moral Aguilera, 1991: 406) para un juego sin término entre verdad y mentira. También es punto de encuentro entre clases y tiempos diversos, incluida la novísima gente del turismo, a la que ya se nombraba en *Travesía de Madrid*: “Pasan, con cestos y churumbeles, dos gitanas renegridas; un cura sin teja revuelve en un montón de tiestos; una señora de las de antes, con una mantilla y paraguas, escoge una sábana de lienzo [...] Dos inglesas rubias examinan una taleguilla de torero” (Torrente Ballester, 1984: 386-387). El relato hacia el final regresa a Cascorro y a un tenderete frente a la tienda de la viuda, para sugerir quizá un recuerdo de Valle-Inclán: “y uno [un costurero] de menudas pajas tejidas formando dibujos de colores, labor seguramente oriental, probablemente de Manila, un poco deteriorado en una esquina. ¡Qué lástima! La hija de un capitán cuartelero de tropas coloniales [...] encerraría en él sus dulces sueños de amor [...] ¡Vaya usted a saber!” (pp. 502-503). Pero sobre todo, a través de la exclamación última, para poner en tela de juicio toda seguridad en ese entorno. El espacio límite y su incertidumbre resultan cómplices adecuados para toda búsqueda. Las que atañen a la naturaleza de la realidad no son las menores, como la inteligencia escéptica de Torrente Ballester supo bien.

6. UN FINAL: APUNTES NEOCOSTUMBRISTAS Y EXISTENCIALES

Alrededor de 1980 se congregan los apuntes periodísticos de Antonio Díaz-Cañabate y Luis Carandell. Alineados en lo que cabría llamar neocostumbrismo (v. Baker, 1999: 74a), plantean enfoques diferentes, más castizo el primero, más cosmopolita el segundo, ambos, en cualquier caso, tienen en cuenta la tradición literaria sobre el Rastro, con acento en la figura de Ramón. Díaz-Cañabate establece que el mercado tiene dos caras, la artístico-literaria y la comercial. La literaria nacería con Gómez de la Serna, la artística con Goya (1979: 522). “El Rastro actual es una palpable demostración de la enorme fuerza que conserva la literatura. Todo en el Rastro de hoy es literatura” (p. 525). La percepción que en el fin de siglo se tiene del lugar se encuentra mediatizada por los textos previos,

al menos es la creencia de un trabajador de las palabras y la prueba de ello es cómo transforma la idea, que ya aparecía en Pío Baroja, de que lo que allí se ofrece no vale nada: “Un vendedor del Rastro se estima un artista porque vende cosas absurdas. Por ejemplo, tornillos mohosos y desgastados. ¿Para qué sirve un tornillo mohoso y desgastado? Absolutamente para nada. Esto lo sabe todo el mundo, menos los compradores y vendedores del Rastro. Los vendedores aseguran que todo lo viejo, inservible o no, es una obra de arte...” (p. 528). Díaz-Cañabate con unos referentes no muy distintos a los de cien años antes y unos cuantos libros más convierte el espacio límite en territorio de conservación de la autenticidad de la capital, que con un planteamiento muy propio del costumbrismo decimonónico está en trance de perder su esencia por los cambios del presente destructor (v. p. 531). En parte a causa de la literatura, el finisterre explorado por Barea y compañía se transforma en una suerte de centro o siquiera testigo preeminente del mundo que desaparece.

También Carandell cree que el Rastro es un sitio ramoniano: “Un lugar de greguería” (1984: 84; AA. VV., 1994). Moderno pues, pero con un aire “post-moderno” (Carandell, 1984: 70). Lo que no obsta para coincidir con el libro de 1914 en que se trata de una playa, espacio entre espacios por consiguiente: “el carácter que el Rastro tiene de atormentada playa a donde llegan los residuos de la resaca urbana” (p. 83), y después: “restos mortales de generaciones de cosas, maremágnun de viejos trastos o de sus modernas imitaciones, resaca de la ciudad” (p. 93). La perspicacia cómplice del escritor barcelonés vuelve sobre la metáfora de la orilla para apresar la naturaleza del barrio popular y su relación con los objetos, con el añadido sobre la propuesta de Gómez de la Serna del filtro aportado por los textos. No en vano lo llama: “un gran teatro del mundo” (p. 93) y, al cabo, rebajando un tanto el entusiasmo de Díaz-Cañabate, “la costumbre de Madrid” (p. 93), donde la referencia calderoniana previa se hace compatible, inevitablemente contando con la cultura del autor y el asunto de que trata, con la sombra alargada de don Ramón Mesonero Romanos.

La última palabra de estos materiales corresponde al creador que, con la venia de Ramón Gómez de la Serna y hasta donde se me alcanza, más se ha identificado con el Rastro a lo largo de la centuria. En *Teoría de Madrid* (1981), Francisco Umbral con el acompañamiento de los dibujos de Alfredo González por fuerza regresa a la Ribera de Curtidores, descrita como límite (“despeñadero”) donde se plantean cuestiones existenciales de peso que no hubiera desdeñado el autor de *La voluntad*: “despeñadero de Madrid adonde yo nací, laberinto de sinagogas laicas donde los peatonales y el turista pierden la mañana como la vida: sin saber exactamente lo que quieren” (Umbral, 1981: 87). Y sigue una escena digna de aquellos cuadros *de caballete* del Curioso Parlante:

Yo, para darme seguridad a mí mismo, me compro un quinqué antiguo de cuya antigüedad no estoy nada seguro.

–Un talego le doy por el quinqué.

–Sin faltar, caballero, que es fiesta de guardar. Un respeto.

–¿Me va a pedir más de mil?

–Mire, que me he vuelto loco y se lo doy en quinientas (p. 87).

Además de un probable homenaje a César González-Ruano⁷, el apunte insiste en la incertidumbre propiciada por el lugar y recupera la melodía de la oralidad de los tratos con sus coloquialismos y hasta toques de jerga, todo expuesto con una cierta prosopopeya muy del pueblo nativo de la villa y corte.

En cualquier caso, la referencia postrera a nuestro asunto en la teoría viene de la mano de un puñado de escritores: “El pueblo, lo que se dice el pueblo, el personal, obreros, menestrales, tapiceros, guadamacileros de Quevedo, Torres, Valle, Baroja, Cela, Arniches, Aldecoa, Sánchez-Ferlosio y Martín-Santos, toda esa basca estaba en sus plazas de Lavapiés y Cascorro, como los pieles-rojas en sus reservas, hasta que...” (p. 203). Es decir, ya no está. El pueblo al que pertenece, recuérdese que nació allí, es cosa del pasado en ese despeñadero de la villa. Jordi Gracia señala que el desasosiego de leer a Umbral se halla en su “veracidad lírica”, con dos aliados mayores en la metáfora y la imagen, “para sondar esa verdad moral” (2009: 98). El Rastro resulta una imagen geográfica decisiva en el autorretrato del yo (v. Lutwack, 1984: 14); espacio preñado de literatura, supone el medio ambiente donde habitaba un pueblo con que él se identifica, pero las cosas han cambiado. El diagnóstico de Umbral es que el acreditado límite de Pío Baroja, Camilo José Cela y tantos otros conmiltones, a esas alturas únicamente alberga desorientación e inseguridad vital. Y un puñado de libros.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (1994). *Luis Carandell: Paisajes literarios de Madrid*. Zaragoza: Diputación General de Aragón / Ministerio de Educación y Ciencia.
- AGUIRRE, M.; QUANCE, R. y SUTTON, P. (2000). *Margins and Thresholds. An Enquiry into the Concept of Liminality in Text Studies*. Madrid: The Gateway Press.
- ALARCOS LLORACH, E. (1982). *Anatomía de “La lucha por la vida”*. Madrid: Castalia.
- ALBERT, M. (2010). “Espacio urbano y modernidad: Ramón Gómez de la Serna, Louis Aragon y Walter Benjamin” [CD-ROM]. En *Actas del XVI Congreso de la Asociación*

7 Compárese el pasaje con este del antiguo vanguardista: “Se oye de pronto el diálogo del novel con el comerciante habituado: / –¿Cuánto vale esto? / –Mil pesetas. / –¡Hombre, yo hubiera dado quinientas! / –Para usted, porque hoy me he vuelto loco” (González-Ruano, 1961: 41).

- Internacional de Hispanistas*, P. Civil y F. Crémoux (eds.), s. p. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- BAKER, E. (1991). *Materiales para escribir Madrid. Literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Eds.
- ____ (1999). "Introduction". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 3, 73-84.
- BAQUERO ESCUDERO, A. L. (2010). "Introducción". En V. Blasco Ibáñez, *Novelas III. La bodega. La horda. La maja desnuda. Sangre y arena*, A. L. Baquero Escudero (ed.), IX-LIII. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- BAREA, A. (2009). *La forja de un rebelde I: La forja* [1.ª ed. en español 1951], G. Torres Nebrera (ed.). Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- BAROJA, P. (1947). *Memorias de un hombre de acción. La Isabelina* [1.ª ed. 1919]. En *Obras completas. T. III*, 1011-1111. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ____ (1949a). *Desde la última vuelta del camino. Memorias. Familia, infancia y juventud* [1.ª ed. 1944]. En *Obras completas. T. VII*, 495-656. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ____ (1949b). *Desde la última vuelta del camino. Memorias. Reportajes* [1.ª ed. 1948]. En *Obras completas. T. VII*, 1101-1230.
- ____ (2010a). *La lucha por la vida I. La busca* [1.ª ed. 1904], J. M.ª Marín Martínez (ed.). Madrid: Cátedra.
- ____ (2010b). *La lucha por la vida II. Mala hierba* [1.ª ed. 1904], J. M.ª Marín Martínez (ed.). Madrid: Cátedra.
- BACHELARD, G. (2000). *La poética del espacio*, Ernestina de Champourcín (trad.). México: FCE.
- BLASCO IBÁÑEZ, V. (1998). *La horda* [1.ª ed. 1905]. Madrid: Alianza.
- BOSQUE MAUREL, J. (2002). "Pío Baroja y 'su' Madrid: *La lucha por la vida*". *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, vol. extraordinario, 155-187.
- BROWNE, P. E. (1997). *El amor por lo (par)odiado. La poesía de Gloria Fuertes y Ángel González*. Madrid: Ed. Pliegos.
- BUSH, A. (2005). "Thresholds of Visibility at the Borders of Madrid: Benjamin, Gómez de la Serna, Mesonero". En *Visualizing Spanish Modernity*, S. Larson and E. Woods (eds.), 94-111. Oxford / New York: Berg.
- CABALLÉ, A. (1999). "Francisco Umbral: Los comienzos de un escritor". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* 4, 9-20.
- ____ (2004). *Francisco Umbral. El frío de una vida*. Madrid: Espasa Calpe.
- CANDAU, A. (2011). "Espacios a contratorrente". *La Tabla Redonda* 9, 77-98.
- CANO, J. L. (1991). *Vida y poesía de Gloria Fuertes*. Madrid: Torremozas.
- CARANDELL, L. (1984). "El Rastro de Madrid". En *El Rastro*, A. Corral Fernández, 62-93. Barcelona: Ediciones 505 / Ayuntamiento de Madrid.
- CARRERE, E. (1994). "El Rastro"[1935]. En *Guía literaria de Madrid. Arrabales y barrios bajos*, J. Simón Díaz, 394-395. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños / Ediciones La Librería.

- CASTELLANI, J.-P. (2003). "Representación y función de lo íntimo en Francisco Umbral". En *Valoración de Francisco Umbral. Ensayos críticos en torno a su obra*, C. X. Ardavin (ed.), 104-122. Gijón: Llibros del Pexe.
- CELA, C. J. (1966a). *Madrid*, ilustraciones de J. Esplandiú. Madrid: Alfaguara.
- ____ (1966b). *Nuevas escenas matritenses (Quinta serie)*, fotografías de E. Palazuelo. Madrid: Alfaguara.
- DÍAZ, J. A. (1999). "La phénoménologie du Rastro par Ramón: Une esthétique de l'occasion, une culture du fragment". En *Ramón Gómez de la Serna*, É. Martín-Hernández (ed.), 61-76. Clermont-Ferrand: CRLMC.
- DÍAZ-CANABATE, A. (1979). "El Rastro". En *Madrid. Tomo II. De la plaza de Santa Cruz a la villa de Vallecas*, 521-540. Madrid: Espasa-Calpe.
- DIETRICH, R. (2007). "Towards a Poetics of Liminality in 'this space between spaces': the Shore Lines of Contemporary American Poetry". *Anglia. Zeitschrift für Englische Philologie* 125, 448-464.
- FOX, E. I. (1981). "Introducción biográfica y crítica". En Martínez Ruiz (1981), 9-47.
- FUERTES, G. (1975). *Obras incompletas*, G. Fuertes (ed.). Madrid: Cátedra.
- ____ (2006). "El Rastro". En *El Rastro*, 13-18. Madrid: Torremozas.
- GARCÍA-POSADA, M. (2007). *Guía del Madrid barojano*. Madrid: Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid.
- GÓMEZ DE BAQUERO, E. (1905). "La horda, novela por D. Vicente Blasco Ibáñez". *La España Moderna* XVII.200, 163-172.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1998a). *Nostalgias de Madrid* [1.ª ed. 1956]. En *Obras completas XV. La ciudad. Madrid Buenos Aires (1919-1956)*, I. Zlotescu (ed.), 747-965. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- ____ (1998b). *El Rastro*, L. López Molina (ed.). Madrid: Espasa Calpe.
- ____ (2000). *La Nardo* [1.ª ed. 1930]. En *Obras completas XII. Novelismo IV*, I. Zlotescu (ed.), 221-346. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, J. M. (2001). "El vanguardismo de *El Rastro*. El 'ramonismo' como foco de influencia". *Letras de Deusto* 92, 173-179.
- GONZÁLEZ-RUANO, C. (1961). *Caliente Madrid. Antología arbitraria*. Madrid: Afrodísio Aguado.
- GRACIA, J. (2009). "Lírica del desasosiego: Los diarios del escritor". En Sanz Villanueva (2009a), 83-99.
- GRACIA, J. y D. RÓDENAS (2011). *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. S. I.: Crítica.
- GUTIÉRREZ SOLANA, J. (1961). *Obra literaria*. Madrid: Taurus.
- HERRERO SENÉS, J. (2014). *Mensajeros de un tiempo nuevo. Modernidad y nihilismo en la literatura de vanguardia (1918-1936)*. Barcelona: Anthropos.
- INSÚA ESCOBAR, A. H. (1905). "Sobre *La horda*". *El País*, 27 de junio.

- LECOINTRE, M. (2011). *"Juego con fuego pero juego. Humour et esprit ludique dans la poésie de Gloria Fuertes des années 1950"*. En *Les relations esthétiques entre ironie et humour en Espagne. XIXe-XXe siècles*, C. Fillière y L.-A. Laget (eds.), 101-116. Madrid: Casa de Velázquez.
- LEÓN ROCA, J. L. (1967). *Vicente Blasco Ibáñez*. Valencia: Prometeo.
- LÓPEZ MOLINA, L. (1994). *"La abandonada en el Rastro": Un relato ramoniano arquetípico*. *Lucanor* 11, 101-127.
- ____ (1998). *"Introducción"*. En Gómez de la Serna (1998b), 11-61.
- LUNSFORD, K. L. (1991). *"La forja de un rebelde" de Arturo Barea: relato autobiográfico de las causas ideológicas de la Guerra Civil Española*. Ann Arbor: University Microfilms International.
- LUTWACK, L. (1984). *The Role of Place in Literature*. Syracuse: Syracuse UP.
- MAINER, J.-C. (2012). *Pío Baroja*. Madrid: Taurus – Fundación Juan March.
- MARÍN MARTÍNEZ, J. M.^a (2010). *"Introducción"*. En Baroja (2010a), 11-197.
- MARRA-LÓPEZ, J. R. (1963). *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*. Madrid: Guadarrama.
- MARTÍNEZ RICO, E. (2001). *"Los umbrales de Umbral: Primeros pasos novelescos de Francisco Umbral"*. En *Literatura y sociedad: El papel de la literatura en el siglo XX*, F. López Criado (ed.), 415-427. A Coruña: Universidade da Coruña.
- MARTÍNEZ RUIZ, J. (1981). *La voluntad* [1ª ed. 1902], E. I. Fox (ed.). Madrid: Castalia.
- MORAL AGUILERA, R. del (1991). *Madrid como escenario literario en la novela española contemporánea (1939-1975)*. Madrid: Universidad Complutense.
- NAVALES, A. M.^a (1974). *Cuatro novelistas españoles. M. Delibes, I. Aldecoa, D. Sueiro, F. Umbral*. Madrid: Fundamentos.
- NICOLÁS, C. (1998). *"La cornucopia vanguardista"*. En R. Gómez de la Serna, *Obras completas III. Ramonismo I*, I. Zlotescu (ed.), 37-68. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- NIETO SÁNCHEZ, J. A. (2004). *Historia del Rastro. Los orígenes del mercado popular de Madrid, 1740-1905*. Madrid: Editorial Vision Net.
- ____ (2007). *Historia del Rastro. II. La forja de un símbolo de Madrid, 1905-1936*. Madrid: Editorial Vision Net.
- PAYERAS, M.^a (2003). *El linaje de Eva. Tres escritoras españolas de postguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*. Madrid: SIAL Ediciones.
- PORPETTA, P. (2006). *"Introducción"*. En Fuertes (2006), 7-11.
- PRIETO GARCÍA, C. (1993). *"El Madrid de Pío Baroja"*. En *Biografía literaria de Madrid*, M. Sagaró Faci (dir.), 214-239. Madrid: Ed. El Avapiés y Luis Cossío.
- PUÉRTOLAS VILLANUEVA, S. (1971). *El Madrid de "La lucha por la vida"*. Madrid: Ed. Helios.
- RÉPIDE, P. de (1964). *Del Rastro a Maravillas* [1ª ed. 1907]. En *Novelas madrileñas*, E. Gascó Contell (selec. y pr.), 21-98. Madrid: Afrodisio Aguado.

- RICCI, C. H. (2009). *El espacio urbano en la narrativa del Madrid de la Edad de Plata (1900-1938)*. Madrid: CSIC.
- ROBIN, C.-N. (2000). "La horda (1905) de Blasco Ibáñez: Del 'naturalismo' a la militancia". En Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista. I, J. Oleza y J. Lluch (eds.), 472-481. Valencia: Direcció General del Llibre i Coordinació Bibliotecària.
- RODIEK, C. (2002). "Nuevas escenas matritenses. El discurso metacostumbrista de Camilo José Cela". *Iberoromania* 55, 80-99.
- RODRÍGUEZ DE RIVAS, M. (1962). "Madrid en Baroja". En *Baroja y su mundo*, F. Baeza (dir.), II, 302-308. Madrid: Arión.
- SÁNCHEZ-OSTIZ, M. (2003). "El Madrid de Pío Baroja". En *Peatón de Madrid*, 219-225. Madrid: Espasa Calpe.
- SANZVILLANUEVA, S. (ed.) (2009a). *Francisco Umbral y su tiempo*. Valladolid: Ayuntamiento – Fundación Francisco Umbral.
- ____ (2009b). "El género unipersonal". En Sanz Villanueva (2009a), 13-26.
- SOBEJANO, G. (1975). *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)*. Madrid: Prensa Española.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1984). *Off-side* [1.ª ed. 1969]. Barcelona: Orbis.
- TORRES NEBRERA, G. (2002). *Las anudadas raíces de Arturo Barea*. Badajoz: Diputación.
- ____ (2009). "Introducción". En Barea (2009), 9-82.
- TURNER, V. W. (1982). "Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: an Essay in Comparative Symbolology". En *From Ritual to Theater: the Human Seriousness of Play*, 20-60. New York: PAJ Publications.
- UGARTE, M. (1996). *Madrid 1900: the Capital as Cradle of Literature and Culture*. University Park, PA: The Pennsylvania State UP.
- UMBRAL, F. (1968). "Travesía de Madrid. Autocrítica". En *Prosa novelesca actual*, F. Ynduráin (ed.), 103-114. Madrid: UIMP.
- ____ (1972). "El Madrid de Baroja". En *Encuentros con don Pío. Homenaje a Baroja*, 169-174. Madrid: Al-Borak.
- ____ (1974). *Ramón y las vanguardias*, G. Torrente Ballester (pr.). Madrid: Espasa-Calpe.
- ____ (1984). *Travesía de Madrid* [1.ª ed. 1966]. Barcelona: Orbis.
- UMBRAL, F. y A. GONZÁLEZ (1981). *Teoría de Madrid*. Madrid: Espasa-Calpe.
- VILLANUEVA, D. (2009). "La novela lírica de Francisco Umbral". En Sanz Villanueva (2009a), 147-176.
- YNDURÁIN, F. (1972). "Prólogo". En G. Fuertes, *Antología poética 1950-1969*, F. Ynduráin (pr. y selec.), 7-45. Barcelona: Plaza & Janés.

Recibido el 26 de febrero de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

EL TIEMPO RITUAL

THE RITUAL TIME

María Luisa SOLÍS ZEPEDA

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México)

semioticabuap@hotmail.com

Resumen: Desde la semiótica contemporánea -de corte estructural- propongo considerar tres tiempos que interactúan en el ritual: el de la existencia (tiempo cronológico), el de la experiencia (tiempo vivido) y el de la velocidad de la acción (lentitud y celeridad) o *tempo* y su duración. Para sostener esta propuesta he analizado y contrastado dos prácticas religiosas del mundo hispánico: el ritual de los disciplinantes de san Vicente de la Sonsierra (España) y el de la hermandad de penitencia de Taxco, Guerrero (México).

Abstract: From the contemporary semiotic studies -with a structural orientation- I propose to consider three times interacting in the ritual: the existence (chronological time), the experience (lived time) and the velocity of action (slowness and speed) or *tempo* and its duration. To support this proposal I have analyzed and contrasted two religious practices of the Hispanic world: the ritual of the penitents of San Vicente de la Sonsierra (Spain) and the brotherhood of penance in Taxco, Guerrero (Mexico).

Palabras clave: Tiempo. Religión. Ritual. Semiótica. La Hermandad de Penitencia. Taxco. México.

Key Words: Time. Religion. Ritual. Semiotic. La Hermandad de Penitencia. Taxco. México.

1. PRESENTACIÓN

El presente trabajo tiene como antecedente una investigación que inicié en 2010, a partir de uno de los módulos temáticos del Seminario de Estudios de la Significación en la Universidad Autónoma de Puebla, el cual tuvo como tema central la experiencia liminar en el ritual¹. La pesquisa, en una primera etapa, se centró en el problema del tiempo y el *tempo* en un ritual específico, a saber, el de penitencia de los disciplinantes de san Vicente de la Sonsierra (La Rioja, España). De lo que se trató, en aquella ocasión, fue considerar en el ritual un complejo compuesto de diversas categorías o regímenes temporales significantes: por un lado, el tiempo histórico-social (aquel que proviene de la convención) y el tiempo experimentado o sentido (subjetivo) y, por el otro, el tiempo propio de la acción, la velocidad –o *tempo*– y su duración. A los dos primeros la semiótica los ha llamado tiempo de la existencia y tiempo de la experiencia, respectivamente. El tejido de estos diferentes tiempos constituye la singularidad del tiempo ritual. Estas primeras indagaciones que tuvieron su base en la semiótica contemporánea de corte estructural y en las propuestas de la antropología simbólica, me permitieron inscribirme, más adelante, en una investigación colectiva que tuvo como tema directriz, las formas de la lentitud². Ahora bien, ahí mi apuesta fue considerar a la lentitud como la velocidad característica de la acción de ciertos rituales en los que se busca retardar el objetivo. Este retardamiento produce en los sujetos protagonistas del ritual una distensión o alargamiento temporal que les permite, así, la capacidad de reflexión y lucidez necesaria para el buen término y eficacia del ritual mismo.

Y fue finalmente y a partir de la noción de *praxis enunciativa* (Fontanille y Zilberberg, 2004: 161), que pude avanzar en la problemática planteada –el tiempo y el *tempo* (lentitud y celeridad) en el ritual– y observarla en una práctica ritual más de la misma tradición y ámbito religioso, pero de otro espacio geográfico³, con el fin de comprobar o refutar el valor heurístico de mi propuesta. Así, lo que presento a continuación –resultado de la

-
- 1 Seminario de Estudios de la Significación. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Módulo “La experiencia liminar”. Septiembre-diciembre de 2010 a cargo de María Luisa Solís Zepeda y Raymundo Mier Garza.
 - 2 Esa investigación, que estuvo a cargo de Blanca Alberta Rodríguez y Luisa Ruiz Moreno, dio como resultado la edición de dos números consecutivos de la revista *Tópicos del Seminario. Revista de Semiótica* (Programa de Semiótica y Estudios de la Significación. Universidad Autónoma de Puebla), números 26 y 27 bajo el título, justamente, de “Formas de la lentitud” I y II. En el segundo volumen aparece mi artículo (en co-autoría con J. Fontanille) titulado “El sosiego ritual”, pp. 15-34
 - 3 Si admitimos que uno de los primeros rasgos distintivos de todo ritual es su carácter cíclico pues se repite cada cierto tiempo aunque nunca de la misma forma, la repetición y la singularidad nos hace posible pensar, no en un ciclo cerrado circunferencial, sino en una especie de espiral que retorna y se transforma al mismo tiempo. Así se explicaría la inserción del ritual en el devenir histórico y su incidencia en otras prácticas significantes.

segunda etapa de mi investigación- es una reflexión y análisis del ritual de la Hermandad de Penitencia de la población de Taxco Guerrero en México⁴.

Para esto partiré de los resultados obtenidos previamente en la etapa temprana de la investigación y me basaré una vez más en el trabajo antropológico simbólico-interpretativo de Victor Turner (1980 y 1988), la reformulación semiótica que Ingrid Geist hace del ritual (1999 y 2005) y la visión compleja que la semiótica contemporánea -especialmente la tensiva y la del cuerpo- tiene sobre la noción de tiempo en sus diferentes regímenes.

2. EL RITUAL

En la primera etapa de la investigación general que he realizado y de la cual ya he hablado brevemente, retomé las nociones fundamentales que V. Turner propone sobre el ritual. Podemos considerar, así, que el ritual es una conducta formal prescrita, una serie de acciones en un espacio y tiempo determinado que tienen como objetivo transformar la identidad de los individuos, su Ser, y la estructura social a la que pertenecen. El ritual se relacionaría, en general, con el mundo de lo sagrado y con los diversos mitos de origen de las culturas.

Para Turner, todo ritual tradicional (vs. el ritual de las sociedades modernas) se estructura en tres etapas: la de separación, la de margen y la de agregación. En la primera etapa, los participantes del ritual ("pasajeros", "instructores" y "observadores")⁵, realizan una serie de acciones o llevan a cabo ciertas prohibiciones (utilizando símbolos o *sacra*) que delimitan gradualmente el ritual, alejándolo de la vida social (*status quo*) y de la cotidianidad. En la segunda etapa, también llamada liminar, por ser el gozne entre las otras dos, se anula completamente la estructura social, se pierde la identidad de los actores del ritual y se detiene el tiempo y el espacio. En este momento se lleva a cabo la transformación que es señalada mediante un acto confirmatorio. Finalmente, en la tercera etapa, los actores del ritual, sobre todo los "pasajeros" (protagonistas) se reinscriben en la vida social adquiriendo una nueva identidad y un nuevo rol y haciendo sufrir una transformación a la totalidad de la estructura social.

Podríamos decir, que el ritual emerge desde un "fondo" y se delimita, pero que ese "fondo" no sólo lo sostiene sino que lo hace posible. Así, el ritual se opone a la estructura

4 Los resultados parciales fueron presentados en 2013, en el XV Congreso del AES, "Semiótica e Historia. Sentidos del tiempo" en Burgos, España.

5 Los pasajeros son los protagonistas del ritual y por ende de la transformación. Los instructores son los que prescriben acciones o las prohíben, instruyen a los pasajeros y controlan el rol de los observadores. Los observadores, finalmente, son los participantes secundarios del ritual.

social que le ha dado origen, pero interactúa con ella, la confronta y la pone, finalmente, en crisis. De aquí que Turner considere todo ritual como una antiestructura (Turner, 1988).

Para la semiótica de corte estructural, el ritual es una práctica significativa muy compleja, pues hay una interrelación entre diferentes sustancias sensibles (palabras, gestos, movimientos corporales, desplazamientos espaciales), una singular integración entre diversos conjuntos significantes (signos, textos y escenas) y un distinto ajuste entre actores, roles, espacios, tiempos, acciones, accidentes y pasiones.

3. REGÍMENES TEMPORALES Y TEMPO EN EL RITUAL

Varias observaciones acerca del problema del tiempo en el ritual se nos imponen. La primera es que todo ritual –al ser cíclico– es iterativo, se repite a lo largo de grandes periodos temporales y sin embargo, cada vez posee singularidades. Es esta repetición en el tiempo la que hace que el ritual forme parte del devenir histórico y juegue un papel en él. El ritual es, en su emergencia y singularidad, un “ahora” pero inmerso en el fluir temporal.

Una segunda observación es el hecho de que el ritual no es una práctica de la cotidianidad, del día a día –al contrario de ciertas prácticas rutinarias (Leone, 2009)–, sino que se constituye como un espacio y un tiempo singular bien delimitado y extraordinario, único. Ahora bien, de acuerdo a estas puntualizaciones, podemos afirmar que a pesar de su singularidad, el ritual está inmerso en el tiempo histórico, en su devenir, como una aparición cíclica y constante y que se inscribe, el mismo tiempo, en el espacio y tiempo social, cronológico, medible, categorizable. El ritual, es entonces, tanto singular como histórico y social. Pero ¿en qué consiste, entonces, la peculiaridad del tiempo ritual? Es en su delimitación procesual y en sus diferentes etapas, que el ritual se empieza a caracterizar singularmente, poniendo entre paréntesis esos otros tiempos a los que hemos hecho referencia, el histórico y el social. De esta manera, el ritual posee intrínsecamente un complejo temporal único, constituido tanto por el tiempo cronológico (histórico-social) del que parte, como por el tiempo sentido (experimentado) por los actores de él. La relación de estos dos tiempos, el de la existencia y el de la experiencia, conforma un nuevo tiempo tanto iterativo como cíclico, grupal e individual, convencional y subjetivo.

Como hemos señalado antes, a lo largo del proceso ritual y sus tres etapas, se van desarrollando acciones prescritas y programadas que poseen también su propio tiempo interno y que, según su formulación verbal, nos pueden indicar un estado de desarrollo, ya sea como inicio, como progresión o como conclusión. A su vez, las acciones, según su modo de desarrollo, conllevan una velocidad, un *tempo*.

La velocidad, ya sea lenta o rápida, es evaluada según la acción de la que se trate, el fin al que lleve y el sujeto que la observe o experimente. Así, por ejemplo, el “caer” difícilmente puede ser evaluado como rápido o lento a diferencia del “bailar” que se valora según el tipo de baile de que se trate (convención) o el “comer” que sería rápido o lento según el deseo de retardar o anticipar la saciedad.

Una forma más de considerar el *tempo* es como velocidad sentida y relacionada con los estados del alma. Una acción puede ser experimentada como rápida o lenta según las expectativas del sujeto. Por ejemplo, una acción considerada como rápida puede producir el alivio o el desencanto del “ya”, mientras que una lenta puede producir la desesperación o la serenidad, el sosiego del “aún no” (Zilberberg, 2006: 88). En el caso del ritual, la dominancia de cualquiera de estas velocidades –o incluso de su coexistencia– dependerá de la etapa del proceso, del tipo de acción y del objetivo buscado. Celeridad y lentitud son, entonces, los términos de la categoría englobante de la velocidad, que no es otra cosa que un modo de hacer, pero también de sentir el propio tiempo, ya sea como largura o como acortamiento, es decir, con una cierta duración.

Nuestra hipótesis general es que en la etapa de separación del ritual, además de interactuar el tiempo de la existencia y el de la experiencia, hay un *tempo* que tiene como objetivo retardar la finalidad del ritual, aplazar, tal vez, el estado liminar y por lo tanto la transformación fundamental o la etapa de agregación, es decir, la restauración del estado de cosas. De esta manera, lo que predominaría en la etapa de separación del ritual, sería la lentitud.

4. LAS PRÁCTICAS DE FLAGELACIÓN EN EL MUNDO HISPANO

4.1 LOS DISCIPLINANTES DE SAN VICENTE

En esta investigación, y apegándome a mi línea de reflexión y análisis general (el discurso religioso), he tenido como objeto de estudio, en primer lugar, un ritual tradicional del ámbito cristiano católico, el de penitencia de los disciplinantes de San Vicente de la Sonsierra en la Rioja, España (Solís y Fontanille, 2012). Este ritual, tanto por su antigüedad como por su vigencia –así como su registro en diferentes fuentes– es representativo del problema que nos ocupa⁶, pero sobre todo es característico del papel que el cuerpo juega en la práctica ritual, pues se trata del cuerpo como el sitio donde convergen todos los tiempo de los que hemos hablado, es decir, se trata del cuerpo-tiempo.

6 Se cree que este ritual se lleva a cabo desde la Alta Edad Media, sin embargo hay registros de él desde 1551.

Daremos a continuación, brevemente, las características generales de este ritual y los resultados que nos arrojó su análisis para, después, contrastarlo con el ritual de la Hermandad de Penitencia en Taxco Guerrero en México, para ver si la lentitud juega el mismo papel protagónico y si presenta el mismo correlato afectivo.

Veamos, las diferentes prácticas de disciplina tienen como objetivo mortificar el cuerpo en beneficio del alma, a favor de su salvación, en el caso de la flagelación se busca imitar el sufrimiento corporal y anímico que, según los evangelios bíblicos, padeció Cristo camino a su crucifixión (*Imitatio Christi*). Así, aunque el ritual de los disciplinantes de San Vicente de la Sonsierra se lleva a cabo cuatro veces al año, a nosotros nos interesan sólo dos de ellas, el jueves y el viernes de la llamada semana santa católica, pues son las que se relacionan más explícita y directamente con su mito de origen, con la pasión de Cristo.

Este ritual se enmarca en una procesión, es decir, en un culto exterior y público, en el que acciones básicas son compartidas, por ejemplo la marcha y el rezo. La procesión atraviesa, así, la población e integra tanto a sus habitantes, como al espacio profano en el que usualmente viven.

Este ritual está a cargo de la Cofradía de la Santa Vera Cruz, compuesta a su vez, por seglares llamados “picados”, que son los disciplinantes; acompañantes que van custodiando a los disciplinantes; y los prácticos, que se encargan de realizar una acción determinada sobre el cuerpo de los disciplinantes, en este caso se ocupan de picarlos.

Las acciones que realizan los disciplinantes, en grupos de veinte, son: caminar uniforme y con pasos cortos acompañando la procesión mientras balancean la madeja (flagelo hecho de hilos de lino) entre sus piernas y se golpean la espalda rápidamente y con fuerza. A veces caminan hacia atrás. Cuando el acompañante considera pertinente sugiere al disciplinante detener la marcha, este se detiene sin dejar de golpearse, se detiene y se hinca para recibir los seis piquetes del práctico que hacen sangrar la espalda magullada y, hasta ese momento, no herida. El disciplinante toma una nueva madeja y se golpea para que esta absorba la sangre que ha brotado y hace una oración, mientras otro disciplinante toma su lugar.

Ahora bien, las conclusiones generales a las que pude llegar, en esta primera parte de la investigación y a partir del análisis de este ritual, son las siguientes:

- a. El ritual que he descrito se sostiene por diversos ritmos, manifiestos en diversas sustancias sensibles, que le dan cierta homogeneidad y continuidad al ritual: el rezo, la marcha, el balanceo de los cuerpos de los disciplinantes, los golpes. Cada una de estas acciones es la repetición de acentos e intervalos y figurativiza el tiempo social, lineal y medible.
- b. Los disciplinantes, protagonistas de este ritual, presentan y experimentan, un singular *tempo* pues caminan lentamente a pasos cortos mientras se flagelan con golpes

rápidos e intensos; a veces avanzan de espaldas –simbolizando la ralentización del tiempo- para, finalmente, detenerse y recibir los llamados piquetes. Dos velocidades coexisten la celeridad y la lentitud.

- c. Para un observador las acciones de los disciplinantes se van haciendo cada vez más lentas hasta detenerse. Se trata de un *tempo* observado y evaluado socialmente.
- d. Para los disciplinantes mismos, se conjuga el tiempo social, el tiempo vivido y la velocidad de la acción, el *tempo*. Así, el cuerpo que percibe y diferencia el tiempo, el cuerpo percibiente, regido aún por la inteligibilidad, no permanece a lo largo del ritual pues el cuerpo carne, ese que siente en carne viva, se hace también presente (Fontanille, 2008). El trabajo de ambas velocidades –celeridad y lentitud- al unísono lleva al disciplinante casi al paroxismo (Zilberberg, 2000: 31). Así se explica la presencia del acompañante del flagelante, que va controlando la velocidad de las acciones y no permite que el disciplinante caiga en un estado de arrebato.
- e. Cada tiempo posee su correlato afectivo. La lentitud, al ser una extensión del tiempo, dilata el alma produciendo el sosiego necesario a la reflexión y la lucidez que en este caso conduce al arrepentimiento y la salvación.

Ahora bien, estas consideraciones generales ¿pueden ser observadas de la misma manera en otros rituales, al menos en aquellos del mismo ámbito y cultura? Creemos que sí. Un claro ejemplo de esto es el ritual de la Hermandad de Penitencia en Taxco Guerrero en México.

4.2.LA HERMANDAD DE PENITENCIA EN TAXCO

Sabemos de la incidencia obvia de la cultura española sobre la mexicana por medio de la conquista. En términos semióticos esta incursión se explica por el proceso de *praxis enunciativa* y más específicamente con las nociones de *praxema* y *ocurrencia*, tal como lo he señalado al inicio de este trabajo.

Los diferentes rituales y las prácticas penitenciales y flagelantes en el ámbito cristiano católico, “cristalizaron” muchas de sus formas semióticas, haciendo que permanecieran o se insertaran en una red más amplia de manifestaciones significantes. Esas formas cristalizadas y fijas por el uso constante, y que no son otra cosa que *praxemas*, pueden ser convocadas y actualizadas, pueden *ocurrir* de nuevo. Así se explicaría el contacto entre dos rituales del mismo ámbito, no sólo por su cercanía temporal o su encuentro físico, sino por su contacto afectivo, ético y estético.

Veamos ahora las peculiaridades del ritual mexicano al que hemos hecho referencia. Las prácticas de penitencia y flagelación en la ciudad de Taxco Guerrero en México datan de 1598, según la primera vez que son mencionadas en archivos históricos y

parroquiales. Es en 1685 en que aparece el primer registro oficial de la Cofradía que en 1954 se constituyó como Hermandad⁷.

Las diversas prácticas de penitencia que lleva a cabo la Hermandad –que reciben otros subtítulos según la parroquia a la que se adhieren sus miembros- se realizan a lo largo de 40 días antes de la llamada semana santa, siendo los días más importantes el jueves y viernes de esa semana. Nosotros aquí nos centraremos en el ritual inserto en la procesión que va de la noche del jueves a la madrugada del viernes, no sólo por ser la más importante, sino porque es la única en la que participa la Hermandad completa.

La Hermandad de Penitencia, como actualmente se le conoce, se compone de tres grupos: los encruzados (figura 1), los flagelantes (figura 2) y las ánimas (figura 3). Y si el ritual de flagelación hispano es eminentemente masculino, el ritual mexicano tiene en las ánimas su participación femenina.



Figura 1. Encruzados



Figura 2. Flagelantes



Figura 3. Ánimas

La vestimenta de los integrantes de la hermandad es similar. En el caso de los hombres es una falda negra amarrada con un grueso cinturón de crin de caballo llamado cabresto y una capucha (capirote) del mismo color. Las mujeres llevan un vestido negro completo y la misma capucha. Este tipo de vestimenta conserva, como en el caso de los disciplinantes de San Vicente, el anonimato y oculta el estatus social o económico de los participantes, características de los “pasajeros” del ritual.

Los encruzados llevan amarrado en la espalda –con una cuerda enredada en espiral que pasa por brazos y boca- un rollo de 144 varas de zarza con espinas. En cada mano llevan una vela. Los flagelantes, a su vez, llevan en brazos al frente del cuerpo, una cruz de madera de 60 kilos, un rosario y un flagelo hecho de crin de caballo y rematado con clavos. Finalmente las ánimas, llevan velas o cruces en las manos y llevan los pies encadenados. Durante todo el ritual llevan el cuerpo encorvado hasta casi tocar el suelo.

⁷ Nos hemos basado en dos fuentes: Jaime Castrejón Díez (2008), *La semana Santa en Taxco*, y Sinesio R. Moctezuma (1998). *Monografía histórico-geográfica de Tasco de Alarcón Guerrero y sus leyendas*.

Como hemos dicho, el ritual de la Hermandad que más nos interesa es el que va del jueves al viernes santo. La procesión se da hacia la media noche, dura cinco horas aproximadamente, más las horas en que los penitentes hacen guardia en diferentes parroquias. El recorrido inicia en la Iglesia de las Santa Veracruz, recorre la ciudad y regresa al punto de partida. La procesión va acompañada del rezo de los feligreses y de la melodía corta y repetitiva de un tambor y una chirimía. Cuarenta Cristos van demarcando el espacio y los diferentes grupos de participantes, entre ellos los miembros de la Hermandad. La procesión avanza con dificultad por las características de las calles de la población, que son pronunciadamente empinadas, angostas y empedradas.

Esa dificultad en el andar, se pronuncia aún más en los miembros de la hermandad: el capirote y la oscuridad de la noche no dejan ver bien el camino, por eso se han puesto piedras blancas que lo indican y los acompañantes ponen frente a los ojos de los penitentes un pañuelo blanco que sacuden. Otro obstáculo es la penitencia misma: cargar la cruz o el rollo de espinas, o ir atadas de pies y con el cuerpo totalmente encorvado. Constantemente la procesión se detiene, los penitentes rezan y los flagelantes se golpean.

Este ritual es sincretismo de las prácticas penitenciales españolas, de las prácticas inquisitoriales (el vestuario y la música) y de las prácticas de autocastigo de las culturas indígenas (las espinas).

Los diferentes actores del ritual tienen como objetivo expiar los pecados propios y de la comunidad, cometidos durante el resto del año, buscan, así, imitar a Cristo no sólo en el sufrimiento corporal y anímico, sino en su misión como salvador.

El fluir de la procesión, el rezo, la marcha y su recorrido circular indican el paso continuo del tiempo y el retorno del ritual, es decir, el devenir.

Los grupos de miembros de la Hermandad, la demarcación de los Cristos y las pausas y acentos de la chirimía establecen un ritmo de la procesión.

En el ritual de los flagelantes de san Vicente encontramos que el tiempo social y el ritmo se relacionaban de una manera muy peculiar con el tiempo de las acciones de los flagelantes que eran al mismo tiempo, lentas y rápidas. En el caso del ritual de la Hermandad en Taxco todas las acciones parecen ser lentas y ralentificarse aún más hasta la detención del fluir mismo de la procesión. En esos instantes de detención sólo hay oración y los golpes, también lentos, de los flagelantes que detenidos se hincan. Como si los golpes, no rápidos ni intensos pero sí hirientes, fueran una especie de latido que marca un ritmo que aún queda y que es el que permite un “repunte” o una “detención de la detención” (Zilberberg, 1988), para seguir.

La procesión parece larga, dilatada en cuanto tiempo y espacio. Las acciones son lentas y pausadas. El dolor del cuerpo parece extenderse también. No hay algo que alivie rápidamente el sufrimiento como en el caso de los disciplinantes de san Vicente,

que se dejan picar, para este fin, la espalda dañada. El dolor tanto de los encruzados, los flagelantes y las ánimas de Taxco, se prolonga.

Si seguimos la propuesta de que cada tiempo posee su correlato afectivo, y si en este ritual predomina la lentitud, el alma se dilata, tal como hemos visto, encontrando el sosiego y la tranquilidad necesaria para la reflexión y el análisis. Pero una evidencia se nos impone, el cuerpo también se dilata, el “aún no” característico de la lentitud afecta al cuerpo, el dolor se prolonga y si bien, el penitente en este caso no llega al borde del paroxismo, debilita progresivamente y casi hasta el desmayo su propio cuerpo, sumergiéndose al sujeto en un estado peculiar, en una anestesia lúcida.

5. BALANCE

Hemos podido observar cómo interactúan dos regímenes del tiempo, el de la existencia y el de la experiencia, para producir un tercer tiempo que sería el tiempo ritual (Bertrand y Fontanille, 2006). Hemos visto, también, que dentro del tiempo de la experiencia, es decir, el tiempo sentido, puede haber una velocidad que caracterizaría a la acción, un *tempo* rápido o lento que adelanta o retarda la finalidad de la acción y que posee su correlato afectivo, constriñendo o alargando no sólo el tiempo, sino el espacio, tanto del alma como del cuerpo. Los rituales de los que nos hemos ocupado son atravesados tanto por la lentitud como por la celeridad. En el ritual de los disciplinantes de san Vicente trabajan ambas velocidades, destacando la lentitud. En el caso del ritual de la Hermandad, la lentitud cobra protagonismo desde el principio, quedando la celeridad casi desdibujada, prolongando la espera, el “aún no” y el dolor y adoptando el “apresúrate lentamente”.

Ahora bien, estas prácticas a las que nos hemos acercado y que son, de alguna manera, una configuración semiótica en la que se expresa la lentitud, construyen una ética que fomenta un hacer analítico por medio del sufrimiento, finalmente un hacer y un ser en el mundo. Todo esto no sería otra cosa que una forma de vida.

Falta, ahora, considerar el proceso ritual completo y las otras etapas –la liminar y la de agregación- y dilucidar una posible sintagmática espacio-temporal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERTRAND, D. y FONTANILLE, J. (eds.) (2006). *Régimes sémiotiques du temps. La flèche brisée du temps*. Paris: PUF.
- CASTREJÓN Díez, J. (2008). *La semana Santa en Taxco*. Taxco: JM.
- FONTANILLE, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima.
- FONTANILLE, J. y C. Zilberberg (2003). *Tensión y significación*. Lima: Universidad de Lima.

- SOMA Y SEMA (2008). *Figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Universidad de Lima.
- GEIST, I. (1999). "La liminaridad del rito: un proceso de transformación óptica". *Tópicos del Seminario* 1, 115-140.
- ____ (2005). *Liminaridad, tiempo y significación. Prácticas rituales en la Sierra Madre Occidental*. México: INAH.
- LEONE, M. (2009). "Ritual and Routines". En *The Metamorphosis of Rituals*, Rita Bruzgiene (ed.), 1-8. Vilnius: University of Vilnius.
- MOCTEZUMA, Sinesio R. (1998). *Monografía histórico-geográfica de Tasco de Alarcón Guerrero y sus leyendas*. México: Reséndiz.
- SOLIS Zepeda, M. L. y FONTANILLE, J. (2012). "El sosiego ritual". *Tópicos del Seminario* 27, 15-34.
- TURNER, V. W. (1980). *La selva de los símbolos*. México: Siglo XXI.
- ____ (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- ZILBERBERG, C. (1988). *Raison et poétique du sensible*. Paris: PUF.
- ____ (2000). *Ensayos sobre semiótica tensiva*. Lima: FCE.

Recibido el 1 de junio de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

REMODELANDO EL ÁLBUM ILUSTRADO: JIMMY LIAO Y EL AUTORRETRATO MELANCÓLICO

RESHAPING PICTUREBOOKS: JIMMY LIAO AND THE MELANCOLICH SELF-PORTRAIT

José Manuel TRABADO CABADO

Universidad de León

jose-manuel.trabado@unileon.es

Resumen: En este artículo se estudia la evolución en el formato de los álbumes ilustrados en la búsqueda de un receptor/audiencia dual: niños y adultos. Jimmy Liao es un buen ejemplo para ver algunos de los rasgos formales de la llamada literatura *crossover*. En sus libros podemos ver un amplio repertorio de mecanismos narrativos que ayudan a construir historias estratificadas para posibilitar diferentes formas de leer en consonancia con la edad del lector. La repetición de temas, motivos narrativos, personajes parece crear un todo orgánico basado en algunas metáforas recurrentes que pueden considerarse como huellas que conducen a un cierto tipo de autorretrato melancólico.

Abstract: This article aims to study the evolution in the format of picturebooks in the search for a dual audience: children and adults. Jimmy Liao is a good example to see some of the formal features of the so-called crossover literature. In his books we can see a wide range of narrative devices that help to build up multilayered stories in order to make different ways of reading them possible according to the age of the reader. The repetition of themes, narrative motifs and characters seems to create an organic work based on some recurrent metaphors that can be considered as footprints that lead to some kind of melancholic self-portrait.

Palabras clave: Álbum ilustrado. Audiencia dual. Literatura *crossover*. Jimmy Liao.

Key Words: Picturebook. Dual audience. Crossover literature. Jimmy Liao.

En un principio podría pensarse que la forma del álbum ilustrado está en estricta dependencia del destinatario que posee; el reducido número de páginas, la importancia de la imagen, su sencillez narrativa, la brevedad de los textos que contiene configuran todos ellos elementos para una poética que reclama la presencia de un público infantil. Sin embargo, no hay que olvidar que muchos de esos textos presumiblemente dirigidos a los niños tuvieron en un principio un receptor dual; es decir, un niño y un adulto. Casos como *Alicia* de Lewis Carroll (Shavit, 2009: 63-92) o el mismo *Principito* de Saint Exupéry servirían como ejemplos para mostrar cómo bajo la apariencia de un discurso para niños se ocultan otros niveles de lectura más profundos que serían del agrado del adulto. Esa dualidad en el discurso permite una gran versatilidad en las formulaciones narrativas que en el caso del álbum ilustrado genera una constante experimentación en busca de nuevos ángulos desde los que contar nuevos temas a nuevos públicos. Dentro de esas estrategias para trascender el perímetro acotado de lo que pudiera considerarse “infantil” podrían citarse las siguientes:

- La profusión de citas intertextuales que ligan el álbum ilustrado a otros discursos perfectamente establecidos dentro del entramado cultural como son la literatura o el arte (Beckett, 2010 y 2012: 147-20). Se invita de esta manera a revisitar los cuentos o cuadros clásicos para sobre ellos lanzar otra mirada.
- El desarrollo de un componente metaficcional (Arizpe, 2010) que da un aire de sofisticación al tiempo que traspone mecanismos lúdicos del juego infantil a una narración gráfica que empieza a ser consciente de sus estrategias narrativas hasta convertirlas en el tema principal¹.
- El uso de temas que podrían ser considerados tabú dentro de lo esperable para la sensibilidad infantil como es el caso de la muerte, tratado en ocasiones de una forma poco habitual al no buscar un consuelo final².

El caso de Jimmy Liao, autor taiwanés, sería un buen ejemplo para mostrar esta tendencia de ampliar el espectro de lectores del álbum ilustrado que dejaría de ser un formato literario destinado a los niños para convertirse en un formato creativo sin más, perfectamente adecuado para el adulto pero que conserva, sin embargo, vestigios de aquellos primeros destinatarios³. De esta forma este tipo de libros puede ser leído

1 Conviene recordar las palabras de Maria Nikolajeva: “My thesis is that an ever-growing segment of contemporary children’s literature is transgressing its own boundaries, coming closer to mainstream literature, and exhibiting the most prominent features of postmodernism, such as genre eclecticism, disintegration of traditional narrative structures, polyphony, intersubjectivity, and metafiction” (1988: 222).

2 Para este y otros aspectos puede ser de utilidad el catálogo que propone Pep Molist (2006). Sobre el tema de la muerte en el álbum ilustrado remito al trabajo de Arnal Gil (2011).

3 Mieke Desmet argumenta que los libros de Jimmy Liao son publicados y publicitados como libros para adultos aunque acaban también por gustar a jóvenes y adolescentes, señal de esa capacidad de la literatura “crossover” por llegar a públicos diferentes: “Although Jimmy’s books are published as adult books

de varias maneras. En primer lugar puede seguir siendo leído por un niño aunque no capte todos esos niveles de lectura. No es un problema sino un acicate para establecer la posibilidad de la relectura pues se puede convertir en un discurso cambiante con el tiempo ya que desde diferentes edades se pueden captar matices que hasta entonces habían permanecido ocultos. El libro crecería a la par que el niño. Por supuesto, este tipo de álbumes puede ser leído por un adulto que ve en las maneras narrativas y en el estilo gráfico las huellas de lo infantil pero capta una filosofía ajena al niño. Esa combinación de formas infantiles y posibles receptores adultos conlleva un enriquecimiento mutuo. Lo infantil se convierte en una estrategia desautomatizadora para narrar de manera novedosa a un adulto temas de su interés⁴. Además, incide sobre una sensibilidad adormecida en el adulto rescatando al niño que fue o, dicho de otra manera, se le invita a contemplar su mundo desde la mirada imprevista de la infancia. En todo caso este tipo de lectura supone un viaje interior hacia la persona que uno fue. En esa filosofía se inscribe buena parte de la obra de Jimmy Liao que desarrolla el formato del álbum ilustrado creando dos modelos.

Por un lado, posee libros que, en la búsqueda de ese lector adulto, varían su morfología ampliando considerablemente el número de páginas para dar cabida a una historia de mayor complejidad narrativa. Buenos ejemplos de ello son obras como *Desencuentros*, *Noche estrellada* o *El pez que sonreía* que estarían en consonancia con otros libros como el de Michelle Lemieux y su *Noche de tormenta*. Superan con creces las poco más de treinta páginas habituales para este formato. Surge este modelo de álbum ilustrado como el fruto de una ampliación narrativa de ese formato pero sin llegar a desintegrarlo. Es más, establece un diálogo con él muy fructífero y la presencia de las dobles páginas y de las simetrías narrativas típicas del álbum ilustrado sigue estando vigente⁵ en esa

and are marketed as such, they also have clear crossover potential as their appeal to and success with younger readers, especially teenagers and young adults, demonstrates. [...] This crossover aspect of the books in regards to their audience may be considered one feature of the postmodern character of Jimmy's work" (2004: 71). En la búsqueda de ese lector adulto conviene recordar el hecho que apunta Desmet sobre la grafía utilizada: "The Chinese texts does not use Chinese characters with their phonetic symbols, something which would make the text more accessible to younger readers; instead the Chinese characters are used alone, which implies an older audience able to read the characters without the phonetic prompt" (2004: 71).

- 4 Para ver un muestreo de las opiniones sobre el destinatario del álbum ilustrado remito a Beckett (2012: 1-17). También puede verse el trabajo de Carole Scott que trata sobre el doble destinatario en los álbumes ilustrados (1999).
- 5 Fernando Zarapain y Luis Daniel González muestran la página y la doble página como una unidad esencial dentro de la construcción del álbum ilustrado (2010: 53-54). Para las cuestiones formales acerca del álbum ilustrado son de referencia obligada los trabajos de Perry Nodelman que se refiere a las simetrías y la doble página (1988: 137 y ss.) y Maria Nikolajeva y Carole Scott (2006: 11-28). Es interesante comparar lo dicho con respecto al álbum ilustrado con las unidades constructivas de otro lenguaje gráfico-narrativo como es el

remodelación del formato⁶. Con esa forma de estructurar la narración se consigue tanto diseñar microsecuencias narrativas fácilmente comprensibles por un público infantil como construir una narración basada en la morosidad y con un ritmo visual muy marcado. Además, la densidad semántica de cada imagen, que rehúye la representación realista, reclama para sí la atención de tal modo que impide concebirla sólo como un eslabón más en la cadena narrativa. Bien es cierto que cada página funciona dentro del engranaje general de la historia que se cuenta pero, además, aspira a ser leída de forma autónoma debido a la gran riqueza que atesora. Presenta en sí misma una saturación semántica tan intensa que lleva inscrita la posibilidad de un lector que, seducido por el enigma plástico de cada dibujo, no tenga prisa por saber cómo continúa la narración⁷. Cada página se resiste a ser olvidada en la premura que supondría una lectura secuencial e insinúa un desvío de la trama, una llamada de atención para quedarse y apurar el placer que supone mirarla con lentitud⁸.

Si echamos un vistazo a una obra como *Desencuentros*, mucho más larga que lo que viene siendo habitual para un álbum ilustrado, encontramos la narración de una historia en la que dos jóvenes buscan algo que de sentido a sus vidas. No lo saben, pero lo tienen justo al lado: se trata de su vecino. Uno y otro parecen buscarse en el laberinto de sus soledades pero todavía no lo saben. Esa historia, que por su temática se desmarcaría del

cómic. Véase el profundo estudio narratológico de Rubén Varillas (2009: 105-117) así como las páginas de Miguel Ángel Muro (2004: 97-106). Para el interesado en la naturaleza del lenguaje gráfico del cómic son de obligada consulta los trabajos clásicos de Eisner (2002 y 2003) y de McCloud (2005).

- 6 Existen versiones cinematográficas de este modelo, lo que indica un tipo de lectura que fija su vista en el elemento narrativo. *Desencuentros* fue adaptada *Turn Left, Turn Right* (2003) dirigida por Johnnie To y Ka-Fai Wai. El título en chino muestra también la simetría que no contempla la traducción española pero sí la inglesa: 向左走·向右走. También *El Pez que sonreía* ha sido adaptado al cine esta vez en forma de corto de animación con el título *A Fish with A Smile* (2006) por Poliang Lin, C. Jay Shih y Alan T. Tuan. *Noche estrellada* ha sido adaptada en 2011 por Tom Lin Shu-Yu. Lo normal es que estas adaptaciones desfiguren la poética del álbum ilustrado para convertirse en un discurso cinematográfico pero son interesantes ya que permiten entrever el paso de un discurso supuestamente infantil (el álbum ilustrado) a otro dirigido para el adulto (cine). El cine rescata la narración olvidando lo genuinamente propio del álbum ilustrado.
- 7 En este momento resulta muy pertinente la observación de Román Gubern cuando afirma: "La producción de imágenes icónicas ha vivido permanentemente una tensión entre lo perceptual y lo conceptual, entre lo empírico y lo mental. A lo perceptual y lo empírico pertenece la intención mimética de toda imagen, mientras que lo conceptual y lo mental constituyen el asiento de su capacidad simbolizadora." (1996: 76).
- 8 Un buen ejemplo de ello puede ser la obra de Anthony Browne. Véanse sus ideas sobre la capacidad narrativa de la imagen y, más en concreto, de la pintura (2011: 139-155). Interesa también ver cómo explica un cuadro como el de August Egg, *Pasado y presente*, n.º 1, de 1858, para relacionarlo con su propia poética. La imagen se presenta cargada de detalles que demandan una atención muy pormenorizada. Escudriñar el cuadro en busca de una explicación supone una forma de narrativizarlo, de convertir en relato lo que está viendo el ojo. (Browne 2011: 175-176).

territorio de lo infantil, se desarrolla mediante mecanismos formales típicos del álbum ilustrado como son las simetrías encauzadas en el molde de la doble página [Fig. 1]:

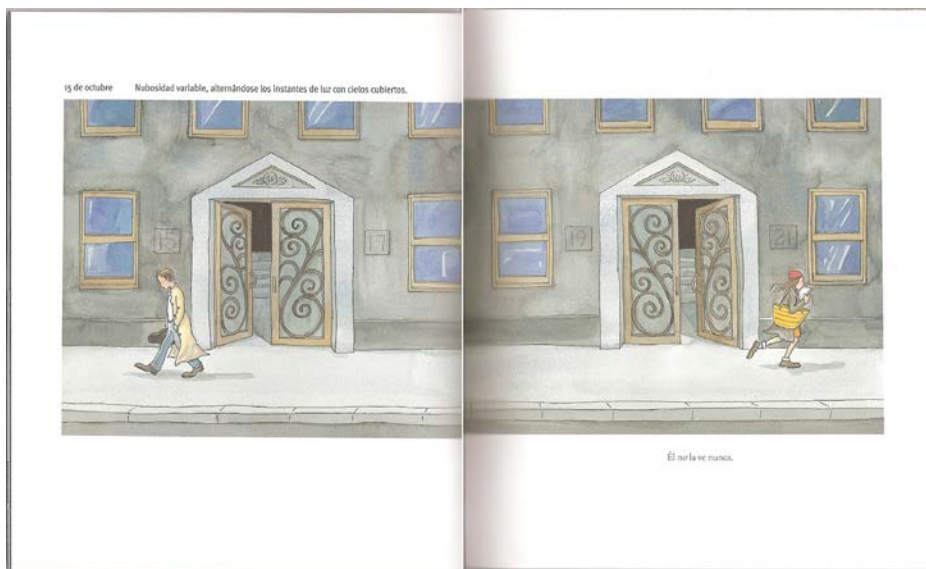


Fig. 1. Doble página de Jimmy Liao, *Desencuentros*.

Se puede ver cómo la pareja de protagonistas realiza una coreografía de movimientos simétricos en la que se observa la semejanza y la separación. Viven en portales contiguos pero toman siempre direcciones opuestas. A esa imagen especular de cuño realista responden a modo de resonancia otras simetrías que, si bien son muy evidentes, articulan otras sutilezas tanto estructurales como iconológicas. Son paralelismos que no se dan en la misma página sino que existe un lapsus entre ellos en el que se introducen más páginas. No son simetrías contiguas como el caso que se acaba de mostrar sino más bien simetrías a distancia. Por otro lado, la imagen no representa una realidad empírica sino más bien se adentra en vericuetos emocionales. La imagen deja de ser un soporte realista de la narración que representa un espacio físico para ser una traducción simbólica de las emociones y de las quiebras internas de los personajes. Se trata de un espacio subjetivo, tamizado a partir del sentir de cada personaje, pero la distribución de las imágenes, el sentido constructivo de la página y el estilo del texto sigue ahormado bajo esa simetría propia del álbum ilustrado. En la entrada que figura con la fecha del 11 de noviembre, aparece el joven violinista contemplando perplejo, acaso meditabundo, un paisaje lleno de escaleras que no llevan a ninguna parte [Fig. 2]. El texto concreta semánticamente el misterio de la imagen presentada: "A veces se siente vacío e impotente":

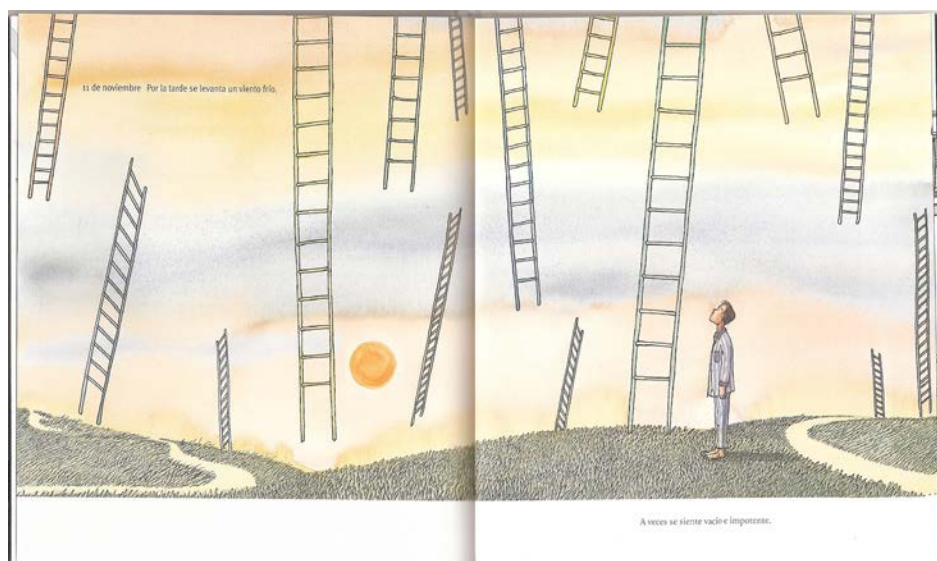


Fig. 2. Doble página de Jimmy Liao, *Desencuentros*.

Si comparamos esta doble página con la que va encabezada por la fecha del 10 de diciembre se observan parecidos que son obvios. La imagen presenta a la muchacha que se mira a través de lo que parece un espejo que se transforma en una puerta. Se mira a sí misma, como si fuese otra. Son puertas abiertas que muestran pero a su vez ocultan lo que hay detrás [Fig. 3]. La mirada melancólica hace aflorar la tristeza interior; el texto está en sintonía con el anterior: “A veces tiene la sensación de que la vida carece de atractivo”. Son en suma dos soledades simétricas, dos soledades vecinas, a punto de encontrarse pero sin conseguirlo todavía. A ese relato realista se le sucede la transposición a un universo interior en el que cada personaje es visto a través de una mirada simbólica. A pesar de la inercia narrativa, existen intersticios por lo que la imagen expresa algo casi inefable, intransitivo, que podría quebrar la narración pero que, finalmente, no lo hace. Sin embargo, profundiza en lo que sienten los personajes y en esa forma de escudriñar lo que no se ve en la superficie de las cosas, al tiempo que mantiene vigentes los patrones constructivos basados en paralelismos y simetrías del álbum ilustrado.



Fig. 3. Doble página de Jimmy Liao, *Desencuentros*.

No extraña, pues, que Liao utilice otro modelo de álbum ilustrado en el que se difumina la lógica causal-narrativa. No sigue el esquema del planteamiento, nudo, desenlace del modelo anterior sino que trenza una serie de variaciones sobre un tema reinterpretándolo, desarrollando matices pero sin establecer una progresión narrativa para acercarlo de este modo mucho más a registros similares a los de un diario, un dietario o una serie de anotaciones cercanas a la poesía lírica⁹. Son libros que no se acaban porque no se ha llegado (ni se puede llegar) a una resolución de un conflicto sino que se abandonan en un momento determinado como sucede con un poema, una canción o un diario. Algunos ejemplos que pueden inscribirse dentro de esa poética son libros como *Hermosa soledad*, *No soy perfecta* o *Soy feliz*. La cohesión alcanzada en el otro modelo por el desarrollo de una acción se ve amenazada por una estructura dispersiva en la que cada página puede ser leída y degustada de forma independiente. Lo que antes era una posibilidad débilmente insinuada ahora se convierte en una propuesta por parte del creador. La imagen y la página dejan de ser un soporte formal en el desarrollo narrativo para convertirse en un objeto de contemplación y de reflexión. No sería justo,

9 Aunque sin aplicarlo específicamente a sus obras, Jimmy Liao deja entrever este doble acercamiento: “Las ilustraciones no narrativas a veces transmiten por azar la sensación de continuidad del relato, pero desde una perspectiva muy distinta: al convertir el texto en imágenes, a menudo pueden crear todo un pequeño mundo. Pero si pretendemos contar así una historia en forma de libro, la desconexión entre una ilustración y la siguiente impedirá al lector seguir tranquila y claramente el hilo del relato. Simplificando, podríamos decir que el álbum se parece a la novela, mientras que las ilustraciones serán más bien como poema o ensayos, aunque no sé si la analogía es del todo acertada” (2014: sin paginar).

sin embargo, establecer una oposición radical entre ese modelo de ampliación narrativa y este otro modelo dietario en lo que concierne al tratamiento de la imagen. Sucede que en el modelo narrativo se ofrece un equilibrio inestable entre la opacidad de la imagen que desarrolla valores muy simbólicos y su contribución al desarrollo de la trama. Si un lector persigue la narración puede efectuar una lectura que aminore ese carácter simbólico¹⁰. A la luz de estos hechos podría incluso, desarrollando este planteamiento, concebirse el nacimiento de esos álbumes narrativos como la necesidad de arrojar luz sobre el carácter enigmático de una imagen aislada. El propio autor lo expone en su obra *Hermosa Soledad*:

“A veces hago un dibujito porque sí y al cabo de un rato se transforma y se desarrolla hasta convertirse en el proyecto destacado de una obra de gran formato. Este dibujo quizá fuese en su día la fuente primordial de mi álbum ilustrado *El sonido de los colores*. Todo está en un caos neblinoso, hasta que poco a poco se me aparece con nitidez”.

La imagen que acompaña al texto muestra un laberinto de vías y túneles que observan con un ojo misterio [Fig. 4]. En su centro, una persona perdida en su perplejidad:

10 Podrían traerse a colación dos ejemplos de álbumes ilustrados que presentan tratamientos diferentes de la imagen concebida como artificio narrativo. Por un lado, la obra titulada *En el bosque* de Anthony Browne, que constituye un álbum deliberadamente narrativo y en el que es fácil instaurar una lógica con un orden causal y cronológico. Esta inercia narrativa anula quizá, al menos en una primera lectura inocente del texto, las sutiles referencias intertextuales creadas desde el apartado gráfico a otros cuentos. El lector acude a la cadena narrativa y la secuencialidad de su lectura propicia la desatención de esos elementos sabiamente insinuados pero no visibles en una primera instancia. Por otro lado, existen obras como *Los misterios del señor Burdick* de Chris Van Allsburg en el que se ofrecen una serie de imágenes que ilustran el fragmento de una narración truncada. El misterio de la imagen se sobrepone a la cadena narrativa en este caso pero insinúa su potencial diegético desde su misterio.

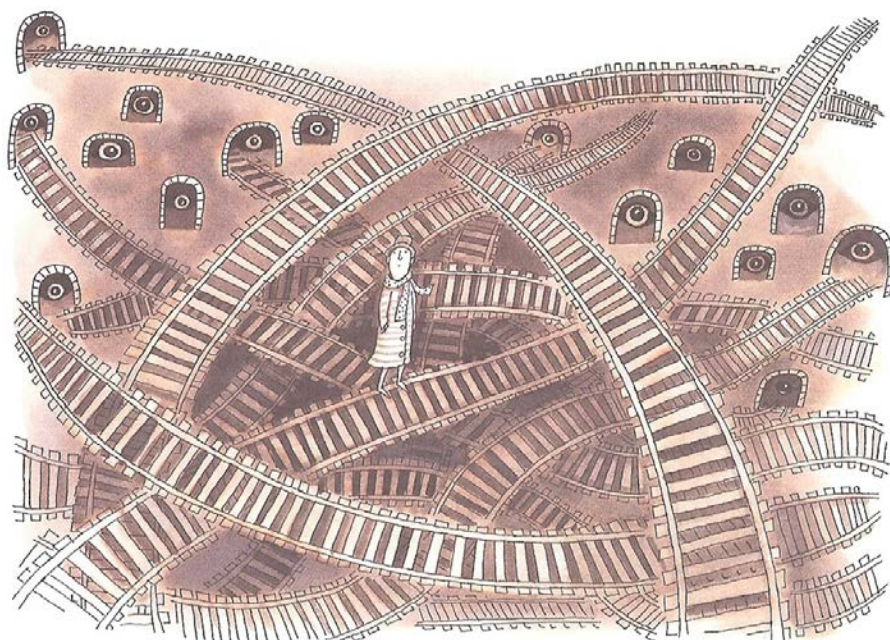


Fig. 4. Página de Jimmy Liao, *Hermosa Soledad*.

Ese dibujo posee una resistencia a ser entendido, quizás por el hecho de no pretender captar la realidad y reproducirla sino más bien de re-crear el mundo interior: “Cuando dibujo no consigo plasmar el aspecto del mundo real, [...] dibujo porque quiero poner al descubierto mi mundo más íntimo, pero así, sin darme cuenta, muy a mi pesar, el dibujo me sale demasiado enigmático”

Su desarrollo a modo de narración implica una explicación lógica sobre su carácter hermético, neutralizar en cierta manera una barrera para hacer comunicable el contenido aglutinado en esa imagen. Puede suceder que en esa ampliación narrativa de la imagen hermética se generen a su vez nuevas imágenes de difícil interpretación pero de enorme potencia visual. Se crea así esa doble inercia: un movimiento en horizontal que hace avanzar la narración y otro en vertical en el que cada imagen presenta un laberinto en el que perderse.

No sucede lo mismo con libros como *Soy feliz* en los que las imágenes sólo son explicadas por el texto que las acompaña pero no funcionan como motivo narrativo. Cobran así una gran autonomía y ese equilibrio inestable entre lo simbólico y su desarrollo narrativo desplaza su eje hacia el primero de esos elementos. Al ser una serie de variaciones la estructura del libro puede verse amenazada por una tendencia centrífuga. Contra esa tendencia centrífuga se instauran mecanismos de cohesión que son de enorme interés. En un catálogo apresurado de esos mecanismos podrían incluirse los siguientes:

En primer lugar existe una fuerza que une todas estas variaciones dispersivas que se fraguan página a página, esa fuerza cohesiva viene dada por la situación discursiva. El narrador crea un contexto comunicativo en el que desde una posición de un adulto se dirige a un niño para comunicarle la preocupación que tiene por ver que éste no es feliz. Existe, no obstante, una sintonía emocional entre adulto y niño: "Me preocupa que no seas feliz. Aunque a menudo yo tampoco soy feliz". La tristeza parece conformarse así como una suerte de gramática compartida que permite elaborar un discurso que busca un espacio cercano e íntimo. El libro parece entonces la concreción gráfica narrativa de una conversación sobre un tema transcendental: la omnipresencia de la tristeza y las preocupaciones en la vida tanto del adulto como del niño. Ese carácter conversacional se puede ver en el hecho de que en *Soy Feliz* se inserte un personaje receptor del discurso del adulto: se trata de un niño, que aparece en una posición marginal y cuya aparición recurrente dota a todo el libro de una forma más de coherencia dentro de la diversidad formal que propone. [Figura 5]:



Fig. 5. Doble página de Jimmy Liao *Soy Feliz. No me preocupo*.

Así pues, estas páginas presentan siempre la misma estructura que esquemáticamente puede ser reproducida del siguiente modo.

Mensaje del narrador dirigido al niño que se inicia siempre "Me preocupa"	Traducción icónica del mensaje lingüístico. Imagen simbólica.
Destinatario: niño. Representación gráfica recurrente.	

En este caso [Fig. 5] ese silencio del niño concebido como una "muralla infranqueable" ofrece la base gráfica para el desarrollo de la imagen de la derecha. Un niño, subido a un muro, con la mirada perdida en la distancia y apoyado en un gigantesco muñeco configuran una presentación que potencia plásticamente el hallazgo lingüístico para llevarlo más allá. De alguna manera es como si la imagen tomase el relevo de la plasticidad del lenguaje para desarrollarlo más allá de una lógica racional haciéndola ingresar en el terreno de las emociones¹¹.

11 Sobre la relación entre imagen y palabra en la poética de Jimmy Liao es interesante destacar las palabras del autor tomadas de *Hermosa Soledad*: "Cuando llevo mucho tiempo dibujando, a menudo me hundo involuntariamente en una especie de inercia de la que no me veo incapaz de escapar, una constante repetición de antiguos métodos. Sin embargo, por suerte, cada vez que termino de escribir un texto espléndido, me proporciona siempre un alimento espiritual de una abundancia incomparable, me define la imagen inesperadamente. Creo que ésta tiene que ser la mayor alegría a la hora de dibujar una ilustración". El texto sirve, desde esta perspectiva, como una espoleta que activa la plasticidad de la imagen. El escritor desautomatiza al dibujante. No hay que olvidar la importancia que tienen ciertas citas tomadas de escritores como elementos que propician la creación de diferentes álbumes ilustrados. Si es verdad que el propio autor en *Hermosa Soledad* incluye la imagen que pudo ser el origen de *El sonido de los colores*, es necesario recordar la importancia de un poema como el que reproduce al final del libro tomado de Rilke "Die Blinde". Sus versos son muy elocuentes y ofrecen de manera metafórica y plástica la idea del libro: "Ich muss nichts mehr entbehren jetzt, / alle Faber sind übersetzt / in Geräusch und Geruch. / Und sie klingen unerndlich schön / als Töne." También *Desencuentros* está presidido por unos versos de Wislawa Szymborska del poema "Love at the first sight": Both are convinced / that a sudden surge of emotion / bound them together. / Beautiful is such a certainty, /but uncertainty is more beautiful.

Bajo ese esquema comunicativo se crean una serie de procedimientos narrativos que sirven para ahorrar la filosofía general que alienta esta obra concreta pero que hunde sus raíces en el pensamiento estético del resto de la obra de Jimmy Liao.

El hecho de que no haya un desarrollo narrativo conlleva la búsqueda de nuevas gramáticas para el álbum ilustrado. Para el caso de *Soy Feliz* se pueden contemplar varias posibilidades narrativas:

En primer lugar, estaría lo que podría denominarse como una suerte de microrrelatos visuales que se inscriben en el marco de una doble página. Se leen de forma secuencial y, en cierto modo, son remodelaciones de un mismo pensamiento que aparece de forma recurrente a lo largo del libro: en todos ellos se atisba la narración de una pérdida que va implícita en el hecho de crecer. La primera viñeta retrata a un niño y su felicidad para, más tarde, mostrar un desarrollo sombrío en el que el niño se convierte en un adulto y la felicidad deja paso a una frustración; a una amputación de ese mundo imaginario. Esa metamorfosis es vista como una evolución desoladora. Tal es el caso de la niña que hincha feliz un globo que habrá de llevarse la brisa [Figura 6]. Existe en esa brevísima historia una doble evolución. Por un lado el apartado gráfico muestra un desarrollo tanto en la edad de la niña -que se transforma en una joven, más tarde en una anciana y, finalmente, desaparece dejando un vacío- como en el globo que crece gradualmente para más tarde desinflarse y convertirse en un objeto sin vida en la última viñeta. El elemento textual también ofrece una gradación en los adjetivos que utiliza: en la primera imagen la niña es feliz, en la segunda se convierte en alguien ridículo, en la tercera es una persona cansada. Todavía existe otra gradación: en la primera imagen la brisa se lleva el globo, en la segunda lo arrastrará la tormenta y en la tercera es una niebla matinal la que lo envuelve. La cuarta imagen supone una reflexión general y trasciende la historia particular de esa niña que se convierte en una anciana dejando que su felicidad dé paso a un cansancio vital. La asociación del globo a una cronología vital ayuda a desarrollar el valor simbólico de la imagen inicial sin diluirlo; no permite, en consecuencia, una interpretación realista: el uso simbólico permite esa reflexión final del narrador en la que parece ofrecerse de manera sintética una filosofía acerca del círculo de la vida: la creación de las ilusiones que se agrandan para luego vaciarse y ser materia muerta. Tanto el globo como el uso del niño sirven como concreciones metafóricas que desarrollan su plasticidad visual al tiempo que desarrollan a través del artificio de la yuxtaposición una lectura secuencial que el lector convierte en narración. El pensamiento metafísico se materializa en una pequeña narración en la que sus extremos están representados por una niña y una anciana. Si la formulación de un pensamiento transcendente en un dibujo de factura infantil muestra la amalgama del mundo del niño y del adulto, la mutación del niño en anciano establece una cadena narrativa en que tanto la mirada de los más pequeños como la de los mayores pueden sentirse directamente aludidas. El niño se ve

dibujado; el adulto, también. En estas historias se plasma plásticamente la disolución del mundo mágico que lleva dentro cada niño. Éste deja de ser tan solo un personaje para convertirse en un arquetipo simbólico de la condición humana: un terreno arcádico y fantasioso destinado a ser invadido por una realidad pobre.



Fig. 6. Doble página de Jimmy Liao, *Soy feliz. No me preocupa.*

Otra forma narrativa que Jimmy Liao emplea con frecuencia es un tipo de composición de la página basado en una dualidad en la que una imagen se duplica pero estableciendo un contraste. Esa inversión propone una forma alternativa de entender las cosas. Así, frente a la prohibición de una madre de aceptar regalos de extraños, el protagonista ofrece una solución diferente aludiendo que "nadie puede rechazar la sonrisa y la fragancia de una flor". La voz infantil desmantela el miedo del discurso adulto. Esa forma de desmontaje de los prejuicios adultos se ve refrendada por la inversión icónica que propone la pareja de imágenes. Un oso adulto a modo de gigantesco peluche ofrece una flor a un niño en la primera imagen mientras que en la segunda es un pequeño osito el que ofrece ese ramo de flores a un adolescente [Figura 7]. La relación oso adulto/niño invierte su planteamiento en osito/adolescente de la segunda imagen. No deja de tener un carácter lúdico que será del gusto del niño pero también ofrece una retórica refinada que invita a la reflexión.



Fig. 7. Doble página de Jimmy Liao, Soy feliz. No me preocupo.

Esa dualidad contrastiva que ensaya Jimmy Liao puede tener que ver con la concepción del niño como una bisagra entre los mundos de la sórdida realidad y los del sueño. La posibilidad de contemplar las cosas desde el otro lado. En todo caso en ese contraste, que supone la invitación a un viaje, a concebir la página como un rito de paso existe, como no podía ser de otra manera, un aprendizaje.

En otros casos esa dualidad sirve para concretar la hipotética conversación que se puede establecer entre el adulto y el niño al contraponer los diferentes motivos de la preocupación. Si antes la perspectiva del niño desmontaba la visión del adulto, ahora será el adulto el que desde la presumible atalaya de su madurez muestre el fondo de las verdaderas preocupaciones que posee con respecto al niño. Una misma imagen se está viendo desde una doble perspectiva: la del niño y la del adulto como se puede apreciar en otra forma narrativa que se repite a lo largo del libro. Así, por ejemplo, sobre la imagen de un niño esforzándose por conseguir mejores resultados deportivos se puede observar el contraste entre la visión del protagonista infantil de la escena: "Te preocupas si no puedes volver a batir un récord" y la del adulto que es testigo de ese comportamiento: "A mí me preocupa que te exijas demasiado" [Fig. 8]

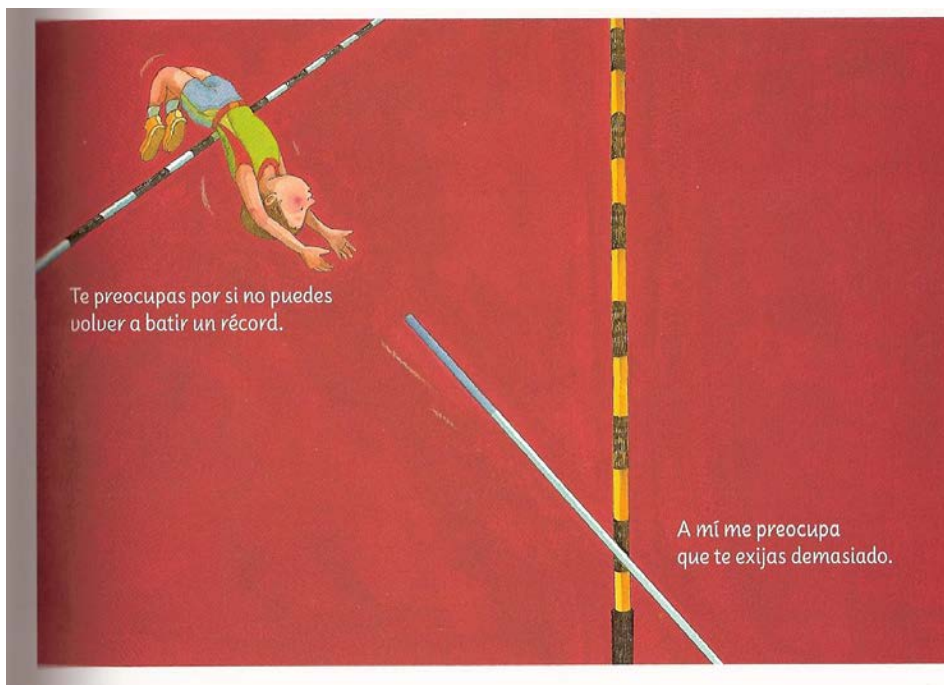


Fig. 8. Página de Jimmy Liao, *Soy feliz. No me preocupo*

Existen casos en los que en esas antítesis gráficas que surgen del contraste entre dos imágenes o del contraste de visiones encontradas sobre un mismo dibujo se sitúa un elemento intermedio que actúa como una transición. El enfrentamiento no resulta tan abrupto y el hecho de intercalar una imagen más puede insinuar de nuevo una posibilidad narrativa. Tal es la historia en la que un niño y un pez se contemplan mutuamente [Fig. 9]. El pez aparece en la primera imagen encerrado en una bolsa de plástico que parece convertirse en una pequeña pecera. Sin embargo, el texto que lo acompaña decía que navegaba por el cielo. Existe una disparidad entre el cielo como espacio abierto y libre (texto) y la bolsa como espacio cerrado (representación gráfica). Sin embargo, en la segunda imagen aparece representado en el cielo como un ser libre; el texto que acompaña indica que la morada de los humanos es muy estrecha. Esa imagen es una transición hacia la escena final en la que el pez contempla al joven encerrado en su mundo como si fuera otra bolsa de agua. Parece que en esa secuencia descubrimos una serie de perspectivas encontradas y opuestas en lo gráfico mientras que ese contraste no se ve en el texto. Existe una dualidad discursiva que apunta a lecturas divergentes pero complementarias. Lo concreto es perceptible por una mirada infantil en tanto que la elaboración abstracta del lenguaje parece decantarse más hacia el adulto. Esa mezcla da fe de la ambivalencia del mensaje, de su carácter polifónico.

Un pececillo dorado iba nadando por el cielo.



El pececillo dijo, perplejo:
«¿Qué pequeño es el mundo de este cielo?»



El pececillo dijo, pensativo:
«¿Qué estrecha es la morada de los humanos!».



El pececillo dorado, melancólico, dijo:
«¿Qué lleno está el alegre firmamento!».

Fig. 9. Doble página de Jimmy Liao, *Soy feliz. No me preocupo*.

Este caso sirve, además, para mostrar los pasadizos que se pueden establecer en la obra de Liao, que puede ser concebida como un todo orgánico en el que las diversas partes se interrelacionan no sólo por el estilo unitario sino por la recurrencia de temas. Inevitablemente esta historia posee concomitancias con *El pez que sonreía* donde se narra la relación entre la libertad y la prisión. Allí el dueño de un pez tiene una revelación mientras duerme. Sueña que él también es un pez encerrado en una gigantesca pecera [Fig. 10]. Como se puede observar tanto la imagen como su contenido simbólico es muy similar. Lo que sucede que es que en *El pez que sonreía* esa imagen situada en la parte central del libro posee un recorrido narrativo: unos antecedentes y una consecuencia.



Fig. 10. Doble página de Jimmy Liao, *El pez que sonreía*.

Actúa como un motivo narrativo en una cadena lógica; la historia incluida en *Soy feliz* es una más y participa de esa vertiente acumulativa de microhistorias que vienen a desarrollar a través de la variación una idea principal. La idea de la necesidad de esa liberación también está latente en el corazón de *La noche estrellada*. Allí cada uno de los protagonistas está prisionero de sus propias circunstancias vitales. Son seres solitarios e inadaptados que acaban por encontrarse. Cada uno posee su mundo que, además, tiene su traducción plástica. La protagonista femenina afirma del nuevo compañero del colegio que es “como si estuviera en una especie de laberinto vegetal cuya salida no le importara encontrar”. A sí misma se trata como “un pajarillo enjaulado: ansiaba volar hacia la inmensidad del cielo”. No hay que olvidar que el laberinto es un motivo muy usado en otras obras. La protagonista de *El sonido de los colores* perdida en la red de las estaciones de metro, que equipara con el mundo, piensa que está sumida en un gigantesco laberinto: “A veces tengo la sensación de que el mundo es un laberinto sin salida”. También los protagonistas de *Desencuentros* viven en otro laberinto que es la ciudad: “En el laberinto de la ciudad no oyen sus llamadas y no encuentran el camino”. Frente a esas figuraciones en las que los protagonistas aparecen encerrados en una burbuja que los sume en la incomunicación y la soledad, la figura del pez actúa como un ser que busca la libertad. Esta idea es también usada con frecuencia por Liao a lo largo de su obra de modo tal que puede advertirse una intratextualidad con la que hace un guiño a sus lectores más fieles al tiempo que va construyendo un mundo narrativo en perpetua regeneración. Los protagonistas de *La Noche estrellada* contemplan el acuario de la tienda de la esquina que tiene por nombre “Smiling Fish”. El joven recién llegado afirma que “si podía ser tan libre y despreocupado como un pez, entonces no valía la pena preocuparse”. En *La noche estrellada* ambos protagonistas deciden emprender un viaje para liberarse de sus ataduras y su soledad. En una secuencia de dobles páginas mudas observamos cómo llegan a la casa del bosque en el que vivía el abuelo de la protagonista femenina. Al margen de que exista una dialéctica ciudad/bosque resuelta en una filosofía implícita que proclama la superioridad del mundo natural, interesa resaltar el espacio simbólico que constituye el estanque, situado en las cercanías de la casa del abuelo. Durante la noche van al centro del estanque en una barca y pueden contemplar el reflejo de esa noche estrellada en la superficie del estanque. Al zambullirse en el agua la joven pareja reivindica su libertad sumergiéndose en un espacio dual: el agua y el cielo. Sucede una suerte de fusión de los elementos simbólicos pez/pájaro cielo/mar que aparecen también en la microhistoria de *Soy feliz*. Allí el pez volaba por el cielo. Interesa, además, porque en este momento se observa la activación simbólica y narrativa de la referencia intertextual al cuadro de Van Gogh. El estanque reproduce dentro de la narración ese cuadro del pintor holandés. Cada vez que Liao introduce una referencia intertextual ya sea de un escritor o la reproducción de cuadros se hace lejos de

un espíritu intelectual propio de la postmodernidad sino más bien desde una vertiente emocional¹². El cuadro de Van Gogh se convierte en un elemento estructural de gran importancia dentro del relato. Se consigue así un momento climático: el ansia de libertad se realiza en esa zambullida junto con su amigo reciente, otro inadaptado en el mundo. Buscan los bosques y ese espacio mágico capaz de unir cielo y mar concebidos como mundos sin barreras. No es sólo un espacio de fuga sino también de regreso al origen, es decir, a la infancia. La niña recuerda cómo había ido al estanque junto con su abuelo, aquella figura protectora. Volver de nuevo a ese lugar es también darse la oportunidad para visitar el lugar de la verdadera felicidad, aquella que la vida desaloja cuando el niño abandona su infancia. Si en el libro *Soy feliz* existen numerosas microhistorias en las que se ofrece un variado inventario de cómo los niños dejan de serlo y pierden su paraíso, una narración como *La noche estrellada* otorga la posibilidad de un regreso a través de un lugar mágico y un compañero de viaje que facilita esa magia. Ese regreso no es baldío e inútil. Existe un aprendizaje y la liberación del trauma. Por fin la protagonista, tras la pérdida de su joven amigo –nómada constante– que ha de irse repentinamente con su padre –que es un marino, otro guiño simbólico– consigue afrontar sus miedos y sus traumas. Aquellos traumas tenían una realización gráfica muy determinada. Cada vez que la niña recibía el regalo de un peluche éste se hacía enorme. La desproporción en tamaño habla de una asimetría que se manifiesta gráficamente y que encarna esa preocupación que crece paulatinamente hasta atezar al niño. Al final de *Noche estrellada*, la joven

12 Las referencias intertextuales dentro del campo pictórico son numerosas en Jimmy Liao. Al margen de la evidente referencia a Van Gogh en *La noche estrellada* pueden atisbarse otras alusiones como las que tienen lugar a Matisse como, por ejemplo, la doble página número 22 de *El sonido de los colores* en el que la joven ciega que protagoniza el relato está subida a un tren en cuyos vagones se refleja un homenaje a Matisse. También en la doble página 40 de este mismo relato puede verse una fuerte influencia de Paul Klee en el mural de la escalera que asciende en la página derecha. Además, en *La noche estrellada* existen referencias explícitas a cuadros como *El hijo del hombre*, *El descubrimiento del fuego*, *La tumba de los luchadores* o *Los amantes* de Magritte. Todos son incorporados a modo de elementos escenográficos. Los cuadros de Magritte son absorbidos por la paleta cromática de Jimmy Liao de tal modo que no crean ninguna disonancia gráfica pero aportan una clave simbólica para saber qué está pasando dentro de los personajes. Suponen una huella más dentro esos niveles estratificados de lectura que pide la obra de Liao. Al mismo tiempo es de interés señalar cómo el propio Liao reflexiona en *Hermosa Soledad* sobre la iconosfera contemporánea mostrando los diversos diseños gráficos que se han convertido en emblemas de ciertas firmas de moda para acabar afirmando que todos estamos hechos de retazos. “El estampado pequeño es de Kenzo. / El estampado grande es de Ungaro. / Los topos pequeños son de Marni. / Los topos grandes son de Marc Jacobs. / Las rayas horizontales son de Ferragamo. / Los cuadros son de Burberry’s. / Las curvas suaves son de Comme des Garçons. / Las líneas oblicuas absurdas con de Issey Miyake. / Estoy hecho de retazos. / Y tú también”. En la entrada del 9 de agosto de *Hermosa Soledad* también escribe Liao: “A Miró le encanta lo que dibujamos los niños. No, no se limita a reproducir lo que dibujamos, sino también nuestros sueños, tristezas, temores y alegrías.”

recibe el regalo de un perrito que, esta vez, no se hace grande, muestra de la superación del trauma.

El álbum ilustrado se convierte así en un formato eficaz para la catarsis. Desde este punto de vista podría relacionarse con ciertas prácticas de la novela gráfica, algo que ha sido observado ya en ciertas ocasiones (Gibson, 2010; Trabado 2013: 56-59). Baste recordar cómo en el seno de la novela gráfica casos como el de *Maus* de Spiegelman están abiertamente inscritos en esa liberación de experiencias traumáticas. También lo estaba *Contrato con Dios* de Eisner aunque de una forma indirecta pero otras obras como *La ascensión del gran mal* de David B. o incluso *Persépolis* de Satrapi que hablan desde un registro autobiográfico también utilizan la narración gráfica como vehículo para la catarsis. No extrañará, en consecuencia, que Zeina Abirached acabe titulando su obra inaugural -tan importante en la prefiguración de su universo narrativo- [*Beyrouth*] *Catharsis*¹³. En el caso de Jimmy Liao su *Hermosa soledad* actúa de igual manera y traza un itinerario íntimo que tiene como punto central su enfermedad: la leucemia. Esa ruptura con los vínculos del mundo -que supone toda enfermedad grave al magnificar la propia consciencia de la soledad y el dolor- agudizan un lenguaje en el que emerge su mundo interior tiznado de una imborrable melancolía que se convierte en una seña de identidad que permanecerá a lo largo de obras posteriores. El niño será un interlocutor, la coartada para establecer un diálogo consigo mismo porque esa conversación con uno mismo tiene lugar en el territorio del diario (una palabra que podía aplicarse a *Hermosa Soledad*). Allí, en ese diálogo interno, emergen una serie de núcleos temáticos que tendrán sus ramificaciones bien en un modelo narrativo, bien en otro modelo basado en una serie de variaciones que sostienen un profundo lirismo. Ese desdoble del yo se concreta en formas de un autorretrato velado en el que se camufla lo autobiográfico, que ahora no es materia de narración sino perspectiva desde la que se mira el mundo. En ese desdoble del "yo" acaba emergiendo el niño como un receptor interno en la propia obra pero que también podría ser entendido como una instancia vital que todo hombre lleva consigo¹⁴. La recuperación de ese "yo" infantil no sólo propicia el desarrollo de lo íntimo

13 Sobre la cuestión de lo autobiográfico en el cómic y la novela gráfica existe una amplia bibliografía. Remito para una visión panorámica a Trabado (2012 y 2013: 16 y ss.). Deben tenerse en cuenta, además, obras colectivas como la compilada por Michael A. Chaney (2011) o la de Jane Tolmie (2014) o las monografías de Elisabeth El Refaie (2012) o Hillary Chute (2010).

14 Acaso convendría recordar las palabras de la conferencia de Michael Ende titulada "Sobre el eterno infantil" y más tarde incluida en su obra *Carpeta de apuntes*: "en el fondo yo no escribo en absoluto para los niños. Quiero decir que, mientras escribo, no pienso nunca en los niños, no reflexiono sobre cómo he de expresarme para que me entiendan los niños, no elijo o desecho un tema porque éste sea o no sea apropiado para niños. En el mejor de los casos podría decir que escribo los libros que me habría gustado leer de niño. Esta fórmula suena bien, pero no corresponde del todo a la verdad, pues tampoco escribo recordando o reflexionando sobre mi propia adolescencia. El niño que fui una vez sigue hoy viviendo en

asociado a la melancolía sino también permite el hecho de la incorporación del niño de una manera natural a las preocupaciones del adulto. Esa conversación es, en realidad, algo que sucede dentro del adulto que contempla en un teatro simbólico al niño que, sin dejar funcionar como niño en cuanto a su esencia de personaje, pasa a convertirse, simbólicamente, en un arquetipo universal de la condición humana. La incorporación del niño como personaje permite la posibilidad de instaurar una narración de corte infantil; sin embargo, desde sus resonancias simbólicas despliega un variado inventario de temas que parecen atender a la mirada sorprendida del adulto que encuentra un mensaje que le concierne en un espacio inesperado. Bajo el formato del álbum ilustrado, Jimmy Liao teje toda una serie de elementos recurrentes que podrían catalogarse como una red gráfica de metáforas obsesivas que se expanden y que suponen una posibilidad de ensayar un autorretrato velado tiznado de infinita melancolía. Acaso por esta razón acabe escribiendo en *Hermosa Soledad*: “Que yo recuerde, jamás he pintado para mí mismo un autorretrato, ¿o quizá cada trazo de mis dibujos es en realidad y en el fondo mi autorretrato?”.

Contrariamente a lo que parecía la disolución definitiva del sujeto convertido en lenguaje en manos de la postmodernidad, la obra Jimmy Liao participa de la tendencia creciente dentro de los discursos gráfico-narrativos de dar voz a la necesidad de involucrar al “yo” en la producción del discurso¹⁵. En el caso de Liao, su autobiografía no deja de funcionar de un modo oblicuo en la mayoría de sus obras. La imagen, que parecía operar

mí, no hay un abismo -el del paso a la edad adulta- que me separe de él, en el fondo me siento como el mismo que era entonces” (1996: 238). Tengo también en cuenta las palabras de Perry Nodelman cuando establece matices narratológicos a afirmaciones como las que anteceden de Ende: “I could, I suppose, try to read like the child I once was or, as some adult readers of children’s literature claim they do, like the child that remains within me. But the child I remember or imagine still being within me, viewed through inevitable lapses of memory and the filter of later knowledge and experience, is not the child I was. [...] The child that adults believe they were or still are might be of interest to other nostalgic adults and, as common adult constructions of childhood, might explain much about the implied readers of children’s literature” (2008: 85). En este sentido también Jimmy Liao es muy elocuente: “En algún momento, no sé cuando, empezó a gustarme dibujar solo niños, como si fueran los protagonistas ideales de cualquier historia. [...] Durante el proceso creativo, al dar curso libre a mis sentimientos más íntimos, muchos detalles de mi niñez que creía olvidados se volvieron cada vez más nítidos a medida que trabajaba, hasta que al final descubrí que en el fondo yo era un niño, pero un niño muy preocupado.” (Liao 2014: sp)

- 15 En ese sentido cabe añadir esta forma de entender el álbum ilustrado a las múltiples maneras de auto-representación visual en el mundo contemporáneo señaladas por Sidonie Smith y Julia Watson: “Autographics. Installations. Performance art. Blogs. StoryCorps. Facebook. MySace. PostSecret. LiveJournal. YouTube. “This I Believe”. Second Life. OopenSocial. Web cam documentaries. These are just some of the diverse form utilizing new media and locations for visual self-presentation and self-narration. As the platforms, templates, and modes of communicative exchange increase and intersect hypertextually, they add to the forms of visual life narrative produced during the twentieth century vistural forma os social networking systems that link people around the world instantly.” (2010: 167-168)

bajo un régimen de objetividad, se ve tamizada ahora por una mirada profundamente nostálgica que lo impregna todo. La proyección de la sustancia autobiográfica no se cifra en un relato veraz y comprobable de una serie de hechos, tampoco en un retrato, como realiza Dominique Goblet en su *Cronographie*. La pulsión autobiográfica construye una atmósfera que dota a cada imagen de resonancias simbólicas. No se reduce a una forma de contar sino que invita al lector a una forma de mirar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNAL Gil, J. I. (2011). *El tratamiento de la muerte en el álbum infantil. Obras publicadas en castellano (1980-2008)*. Tesis de doctorado dirigida Xabier Etxaniz Erle y José Manuel López Gaseni en la Universidad del País Vasco. <http://www.ehu.es/argitalpenak/images/stories/tesis/Humanidades/ARNAL%20GIL.pdf>. Fecha de consulta 16 de mayo de 2014.
- ARIZPE, E. (2010). "All this book is about books': Picturebooks, Culture and Metaliterary Awareness". En *New Directions in Picturebook Research*, T. Colomer, B. Krummerling-Meibauer y C. Silva-Díaz (eds.), 69-82. Londres: Routledge.
- BECKETT, Sandra L. (2010). "Artistics Allussions in Picturebooks". En *New Directions in Picturebook Research*, T. Colomer, B. Krummerling-Meibauer y C. Silva-Díaz (eds.), 83-92. Londres: Routledge.
- _____. (2013). *Crossover Picturebooks. A Genre for All Ages*. Londres: Routledge.
- CHANEY, M. (ed.) (2011). *Graphic Subjects. Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*. Madison: University of Wisconsin Press.
- CHUTE, H. (2010). *Graphic Women. Life Narrative & Contemporary Comics*. Nueva York: Columbia University Press.
- DESMET, M. (2004). "The Universe of Jimmy: Creating Picture Books for Adults in Taiwan". En *Books and Boundaries: Writers and their Audiences*, P. Pinset (ed.), 68-84. Lichfield, Staffordshire: Pied Piper Publishing.
- EL REFAIE, E. (2012). *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*. Jackson: University Press of Mississippi.
- ENDE, M. (1996). "Sobre el eterno infantil". En *Carpeta de apuntes*. 235-261. Madrid: Alfaguara.
- EISNER, W. (2002). *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona: Norma Editorial.
- _____. (2003). *La narración gráfica*. Barcelona: Norma Editorial.
- GIBSON, M. (2010). "Picturebooks, comics and graphic novels". En *Children's Literature*, D. Rudd (ed.), 100-111. Londres: Routledge.
- GUBERN, Roman (1996). *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama.
- LIAO, J. (2008a). *Hermosa soledad*. Cádiz: Barbara Fiore.

- _____. (2008b). *Desencuentros*. Granada: Barbara Fiore.
- _____. (2009). *El sonido de los colores*. Granada: Barbara Fiore.
- _____. (2010a). *El pez que sonreía*. Granada: Barbara Fiore.
- _____. (2010b). *La noche estrellada*. Granada: Barbara Fiore.
- _____. (2012). *Soy feliz. No me preocupa*. Granada: Barbara Fiore.
- _____. (2014). *No hace mucho tiempo*. Granada: Barbara Fiore.
- MCCLUD, S. (2005). *Entender el cómic. El arte invisible*. Bilbao: Astiberri.
- MOLIST, P. (2006). *Los libros tranquilos. El curso de la vida a través de la literatura infantil*. Madrid: Anaya.
- NODELMAN, Perry (1988). *Words about Pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens and London: Georgia University Press.
- NIKOLAJEVA, Maria (1988). "Exit Children's Literature?". *The Lion and the Unicorn* 22.2, 221-236.
- NIKOLAJEVA, M. y Scott, C. (2006). *How Picturebooks Work*. Londres: Routledge.
- NODELMAN, P. (2008). *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- MURO MUNILLA, M. Á. (2004). *Análisis e interpretación del cómic*. Logroño: Universidad de La Rioja.
- SCOTT, C. (1999). "Dual Audience in Picturebooks". En *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*. S. L. Beckett (ed.), 99-110. Nueva York y Londres: Garland Publishing.
- SHAVIT, Zohar (2009). *Poetics of Children's Literature*. Athens. Georgia: University of Georgia Press.
- SMITH, S. y Watson, J. (2010). *Reading Autobiography. A Guide for interpreting Life Narratives*. Minneapolis / Londres: University of Minnesota Press.
- TOLMIE, J. (2014). *Drawing from Life. Memory and Subjectivity in Comic Art*. Jackson: University Press of Mississippi.
- TRABADO CABADO, J. M. (2012). "Construcción narrativa e identidad gráfica en el cómic autobiográfico: Retratos del artista como joven dibujante". *Rilce* 28.1, 222-255.
- _____. (2013). "La novela gráfica en el laberinto de los formatos del cómic". En *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*. J. M. Trabado (ed.), 11-61. Madrid: Arco / Libros.
- ZARAPAIN, F. y González, D. (2010). *Cruces de caminos. Álbumes ilustrados: construcción y lectura*. Valladolid: Universidad de Valladolid / Universidad de Castilla-La Mancha.
- VARILLAS, R. (2009). *La arquitectura de las viñetas. Texto y discurso en el cómic*. Sevilla: Viaje a Bizancio Ediciones.

Recibido el 16 de marzo de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

TEATRO Y COMUNICACIÓN. UN ENFOQUE TEÓRICO

THEATRE AND COMMUNICATION. A THEORETICAL APPROACH

Manuel F. VIEITES

Escuela Superior de Arte Dramático de Galicia

mvieites@uvigo.es

Resumen: El teatro es un acto complejo de comunicación, y esta influye y determina el proceso de escenificación y representación. En este trabajo se analiza la naturaleza de los procesos comunicativos que todo espectáculo teatral genera, considerando igualmente sus agentes, y destacando que todo acto de puesta en escena acaba por tener una inevitable dimensión pragmática que puede decidir su éxito o su fracaso. Al mismo tiempo, se destaca el campo de la comunicación teatral como un ámbito de investigación especialmente relevante.

Abstract: Theatre is a complex act of communication which influences and determines the processes of staging and enacting. In this paper we analyze the nature and characteristics of the various communication processes that any theatre event always generates, and we also consider the agents involved in them, as any act of staging has eventually a pragmatic dimension, which can decide the success or failure of a play. At the same time we state theatre communication as a relevant field of research.

Palabras clave: Teatro. Comunicación. Pragmática. Escenificación. Encuadramiento.

Key Words: Theatre. Communication. Pragmatics. Staging. Framing.

1.INTRODUCCIÓN

Recientemente, el Real Decreto 630/2010¹, establecía, en su Anexo II, como materia de formación básica del Grado en Arte Dramático, la denominada “Teorías del Espectáculo y la Comunicación”, con el correspondiente descriptor, que dice:

Estudio de los principios del lenguaje escénico y audiovisual. Principios teóricos de la comunicación. Análisis y comprensión de la creación dramática y audiovisual como fenómenos comunicativos: aspectos estéticos, semióticos, antropológicos y sociológicos.

Una incorporación curricular necesaria pues el teatro es, ante todo, un acto de comunicación que, como queremos mostrar en este trabajo, opera en diferentes niveles e implica diversos emisores y receptores, en tanto “una representación es un producto final altamente *organizado* de un proceso y de una *organización* complejos” (Sarason, 2002: 35). Por ello el descriptor señala que no sólo se han de estudiar los principios teóricos de la comunicación sino la forma en que se concretan en los procesos que todo espectáculo teatral desarrolla, lo que da una idea de la complejidad de la realidad que enfrentamos.

En su Anexo I también define competencias transversales, generales y específicas, así como el perfil profesional en las diferentes especialidades del grado, y destaca la condición de “artista comunicador” del titulado, pues, en esencia, un profesional de las artes escénicas debiera ser, ante todo, un comunicador, y por tanto, un especialista en comunicación, lo cual debiera tener especial incidencia en el ámbito de la formación y de una investigación específicas.

Pese a que directores de escena como Grotowski o Brook señalaron la naturaleza esencialmente comunicativa del hecho teatral, la comunicación no ha sido un ámbito relevante en el campo de los estudios teatrales, más allá de los desarrollos de la semiótica del teatro y/o del espectáculo. Tampoco lo ha sido en el ámbito de los estudios sobre comunicación, considerando revistas de referencia como *Journal of Communication*, *Human Communication Research*, *Communication Research*, *Communication Theory*, *Discourse & Society*, *Discourse & Communication*, *Comunicar*, *Comunicación y Sociedad*, *Revista Latina de Comunicación Social* o *Zer*, y panorámicas recientes (Martínez Nicolás y Saperas Lapiedra, 2011; Fernández-Quijana y Masip, 2013). En revistas teatrales como *The Drama Review*, *New Theatre Quarterly*, *Theatre Journal* o *Performance Journal*, no abundan los estudios sobre comunicación y teatro, con la excepción de *Theatre Research*

1 Real Decreto 630/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Arte Dramático establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. BOE del 5 de junio de 2010, 48467-48479.

International. En España la situación no es diferente, con aportaciones puntuales pero ajenas a una investigación específica, si bien hemos de destacar trabajos que en el campo de la semiótica realiza el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, de la UNED en Madrid bajo la dirección del profesor Romera Castilla, y trabajos más orientados al estudio del texto dramático como artefacto semiótico.

Con todo, ya en torno a 1913 Meyerhold señalaba que lo que él denominaba “teatro de la convención” suponía “un cuarto creador, después del autor, el director y el actor: el espectador”, en tanto dicho teatro “crea una puesta en escena cuyas alusiones debe completar el espectador creadoramente, con su propia imaginación” (1972: 161). Años después, Barthes (1973: 309) presentaba el teatro como una “máquina cibernética” que se activa con la subida del telón (y la presencia de un público histórico), y la puesta en marcha de procesos de emisión generados por agentes diferentes, que a su vez generan procesos de recepción variados, y nuevos procesos de emisión, como en el caso de la crítica teatral (Villora, 2004).

Como señalaba Fábregas “el espectáculo es solamente parte de un proceso...; para ser más precisos, el espectáculo es la parte central de ese proceso” (1975: 13), y la escenificación no deja de ser un acto de construcción de un complejo macroproceso comunicativo en el que hallaremos las diferentes formas y tipos de comunicar tradicionalmente considerados en los estudios comunicacionales.

Sin embargo, Mounin, en *Introduction à la sémiologie*, trasladaba al campo de la investigación teatral cuestiones substantivas y dos casos para el estudio. En el capítulo titulado “La comunicación teatral”, cuestionaba, en primer lugar, la posibilidad de hablar de “lenguajes” de la escena, para luego preguntar “si el espectáculo teatral es comunicación o no” (1972: 100, 101). A pesar de la provocación que suponía afirmar que en teatro no cabe hablar de comunicación, pocos estudios han intentado ir más allá de afirmar la dimensión comunicativa del teatro en la relación actor/espectador (Helbo, 1989).

En el primer caso, Mounin, siguiendo a Buyssens (1967), diferencia entre medios de comunicación asistemáticos, en tanto no muestran “ni unidades ni reglas estables de composición de mensaje a mensaje” (Mounin, 1970: 32), y sistemas de comunicación, en los que “los mensajes están formados por unidades aislables, formalmente siempre idénticas de mensaje a mensaje, y donde estas unidades estables constituyen los mensajes mediante reglas de combinación estables ellas mismas” (Mounin, 1970: 33). En la perspectiva de la expresión y de la creación teatral, no cabe hablar entonces de “lenguajes de la escena”, pues el único lenguaje que cuenta con unidades aislables que, gracias a la doble articulación (Martinet, 1972), permiten generar mensajes que son compartidos por todos sus hablantes, es el humano. Recordamos el punto muerto al que llegaron propuestas de Hall o Birdwhistell vista la imposibilidad de encontrar

en el comportamiento corporal o cinético del ser humano unidades mínimas (Winkin et al., 1984), por mucho que hayan proliferado volúmenes con referencias al “lenguaje del cuerpo”, lo cual no invalida el hecho de que en el campo escénico la comunicación no verbal tenga especial transcendencia (Sánchez Montes, 2004), o de que existan tradiciones escénicas con una fuerte codificación gestual y corporal (Zarrilli, 2000).

En el segundo caso, hemos de señalar que no cabe analizar la comunicación teatral como un simple juego de estímulo / respuesta entre un actor y un espectador, pues, como veremos, en teatro cabe considerar diferentes tipos y niveles de comunicación. Por otro lado, es importante subrayar el concepto de convención que es la clave fundamental en la expresión teatral; es decir, ese pacto entre actor y espectador para, de común acuerdo, construir y reconstruir mundos dramáticos en un tiempo y en un espacio que ambos también acuerdan pactar, pues “una audiencia totalmente pasiva es una fantasía de la imaginación, imposible en la práctica”, dado que “no se trata tan sólo de que la audiencia influya en el tono emocional o en los matices estilísticos: el espectador está plenamente involucrado en la construcción activa del significado a medida que el hecho escénico progresa” (Kershaw, 1992: 16). Ese pacto implícito activa y refuerza la convención, razón por la que ningún espectador se levanta presuroso de su butaca para advertir a Hamlet que Horacio se esconde tras la cortina e impedir su muerte accidental.

El modelo de comunicación que tiene en mente Mounin implica un diálogo directo entre actor y espectador que, de producirse, convertiría al espectador en actor, obviando que el teatro es un medio de expresión artística con un modelo comunicacional propio (Marker, 1983), en el que hay numerosos emisores y receptores, que cumplen funciones adecuadas a la finalidad última del acto artístico: una comunicación polifónica. Por eso proponemos superar el modelo mecanicista, pues una lectura del hecho teatral a partir de la comprensión que de la comunicación ofrecen los paradigmas psicológico, de la interacción simbólica, o sistémico, refuerzan la dimensión comunicativa del hecho teatral (Fisher, 1978).

La investigación en torno al teatro y la comunicación, que vive un impulso notable en tiempos del estructuralismo y se genera desde el ámbito de la semiótica o la semiología, se ha centrado en los procesos de significación presentes en la escena, a partir de los elementos de significación que pueden concurrir en la misma (Bettetini, 1977), y que da lugar a diferentes paradigmas y estilos escénicos. Mientras unos tratados analizan la naturaleza del teatro como sistema de signos (Kowzan, 1968; Ubersfeld, 1977; Aston y Savona, 1991), otros abordan cómo esos signos generan significación (Elam, 1980; De Toro, 1987; Fischer-Lichte, 1983; Kowzan, 1992), sin olvidar los procesos de recepción (De Marinis, 1982; Ubersfeld, 1996; Bennett, 1997), aunque no deje de producirse una confusión permanente entre lo que es texto dramático y lo que es teatro, pese a las palabras de Veltrusky cuando señalaba que “el teatro no constituye otro género literario,

sino otro arte" (1990: 15), y por tanto otro objeto de estudio, y como tal lo consideramos aquí. Igualmente importantes son las aportaciones de Osolsobě ([1967] 2013) en torno al concepto de "ostensión", comentado por Eco (1977), y que tanto interés puede tener no sólo en el ámbito de las prácticas escénicas tradicionales sino también en la consideración de nuevas formas, especialmente la acción escénica (*happening*, en inglés) o la presentación escénica (*performance*, en inglés).

En buena medida los estudios sobre la comunicación teatral se han desarrollado desde el campo de los estudios literarios y filológicos, aunque en algún caso escénicos si consideramos propuestas de investigadores de la Escuela de Praga, durante tantos años desconocidas en España (Jandová y Volek, 2013). Así, ya en 1967 Osolsobě señalaba que "la teoría de la comunicación humana podría ser la mejor clave para la problemática de la comunicación artística" (2013: 202). Por eso, más allá de los elementos de significación que habitan la escena (Kowzan, 1997), se hace necesario un análisis global de los procesos de comunicación que genera el espectáculo teatral, desde la perspectiva de la escena, y amparados en las teorías de la comunicación.

En el presente trabajo presentamos una propuesta para un marco teórico desde el que explicar la comunicación teatral en esa complejidad sistémica, a partir de los diferentes niveles y tipos que cabría considerar en la representación, acto teatral por excelencia, siguiendo para ello algunas propuestas teóricas especialmente relevantes en el estudio de la comunicación humana. Una propuesta en la que queremos presentar una panorámica general del problema aún a riesgo de formular un esbozo básico.

2. TIPOS Y NIVELES EN COMUNICACIÓN TEATRAL

En los estudios sobre comunicación en teatro prima la propuesta que hiciera Jakobson (1961); sobre ese modelo se ha construido un discurso ajeno a los generados en el marco de las teorías de la comunicación, si bien Jakobson (1974) señalara su importancia, como lo hiciera Osolsobě (1967). Tampoco en la semiología teatral, como ciencia de los signos del teatro, se ha avanzado en el estudio de los procesos comunicativos que el teatro genera, pues muchos tratadistas se han centrado en el estudio del signo puesto en la escena, obviando procesos de comunicación que sustentan esa puesta en la escena, mundo habitado (Doležel, 1999) que se asienta en la comunicación interpersonal, y que deriva en "universo construido" (Cebeiro y Watzlawick, 2006), trasladado a la esfera pública, con lo que nos situamos en el ámbito de la comunicación social y de masas.

Con todo, Ubersfeld (2004: 11) acierta a subrayar la naturaleza compleja de la comunicación teatral al señalar la existencia de dos niveles básicos de emisión (y recepción), que nosotros propondremos aumentar a cuatro, pues se corresponden con estadios fundamentales que, en nuestra opinión, configuran los procesos de comunicación en

arte dramático, y que, en cada caso, remiten a una praxis comunicativa específica, y se relacionan con las formas o tipos de comunicación considerados en las teorías a que el estudio de ésta ha dado lugar (Lucas Marín y García Galera, 2009: 191). La complejidad del problema, y del objeto que lo genera, exige partir del concepto de articulación pues todo espectáculo genera varias, siendo todas necesarias y estableciéndose entre ellas una notable interacción, que confluye en su puesta en la escena, es decir, en su traslado a aquel espacio que permite su visionado y que se sitúa en la esfera pública, y por tanto está sometido a las leyes de la pragmática.

De la importancia del enfoque alertaba Sanchis Sinisterra (1995) al proponer una dramaturgia de la recepción teatral, siguiendo postulados de la Escuela de Constanza (Warning, 1989). En ocasiones, el fracaso de un espectáculo se debe al hecho de que no se han sabido construir los procesos de comunicación que todo espectáculo debiera generar, replicar y mostrar, ni la necesaria interacción entre los mismos, aunque en otras ocasiones el espectáculo fracase porque no se han sabido leer los conflictos que la obra presenta desde la óptica de la comunicación (Austin, 1962), y de la conducta (Bleger, 1983). Recordemos la lectura que Watzlawick, Bavelas y Jackson (1991) proponían en torno a *Who is afraid of Virginia Woolf?* de Albee, pues toda obra dramática es, en primer lugar, interacción entre personas vivas, que habitan el texto, y en teatro el mundo dramático presentado en la escena. Por ello el estudio empírico de su contexto y circunstancias, de cada situación, del diálogo, de los conflictos y de las pautas de comportamiento de cada sujeto es fundamental, sobre todo cuando se realiza en la perspectiva de las ciencias de la conducta, como hecho de interacción y de comunicación (Piñuel y Lozano, 2006).

La propuesta de Brook en torno a un “espacio vacío” por el que camina un hombre mientras otro le observa, como la esencia del acto teatral, sería matizada por Grotowski al afirmar que el teatro “no puede existir sin la relación actor-espectador” (1970: 13). En efecto, ese acto mínimo en que alguien que se dice actor, y ocupa un espacio que se quiere escena, y es observado por alguien que se dice espectador, base de la convención, que dirá Meyerhold (1972: 157) en 1913, es fundamental para que el teatro sea. ¿Resulta todo lo demás superfluo? En ningún caso, si bien no deja de ser cierto que el eje sobre el que pivota todo el sistema teatral es ese acto mínimo, ese encuentro entre actor y espectador, al que subyace, como hecho fundamental, un encuentro entre personajes en el que siempre cabrá hablar de presencia, incluso en la ausencia. Y al decir “convención” o “actor” ya señalamos que nuestro objeto es el teatro, entendido como oficio de actores y actrices, bien que nuestra propuesta se pueda aplicar a todo un conjunto de formas escénicas que renuncian a la “representación” en favor de la presentación (*performance*) o de la de acción (*happening*) escénica, lo que implica la desaparición del actor y la emergencia del oficiante, el ejecutante, o la persona escénica (Carlson, 2004).

En el siglo XX se han presentado modelos de comunicación (Mattelart y Mattelart, 1997) que han tenido un considerable impacto en el estudio de la comunicación humana, y de los que Martín Algarra (2003) ofrecía una síntesis que coincide con lo destacado por otros especialistas, antes (Ellis y McClintock, 1993; Muñoz, 2005) y después (Lucas Marín, 2009). Por ello, más que una exploración de esas aportaciones, interesa considerar cómo nos ayudan a explicar la relación teatro y comunicación, sin olvidar aportes de las teorías de la recepción (Mayoral et al., 1987) o de la pragmática (Lázaro Carreter, 1980; Escandell Vidal, 2003). Con ellos, proponemos partir de cuatro niveles o estadios fundamentales con sus propias características:

	EMISOR	PROCESOS PRODUCTOS	RECEPTOR	TIPOS/FORMAS COMUNICACIÓN (dominante)		DIMENSIÓN (dominante)
1	personaje	<i>Interpretación</i>	personaje	<i>intrapersonal</i> <i>interpersonal</i>	<i>Dramática</i>	<i>psicológica</i> <i>antropológica</i>
2	actor	<i>Actuación</i>	actor	<i>intrapersonal</i> <i>interpersonal</i>	<i>Escénica</i>	<i>semiótica</i>
3	compañía	<i>representación</i> <i>espectáculo</i>	espectador	<i>intrapersonal</i> <i>interpersonal</i> <i>mediada</i> <i>corporativa</i>	<i>teatral</i>	<i>estética</i>
4	teatro /sala espacio	<i>exhibición</i> <i>oferta cultural</i>	público	<i>interpersonal</i> <i>mediada</i> <i>corporativa</i> <i>De masas</i>		<i>sociológica</i>

Cuadro 1. Niveles y tipos de comunicación. Elaboración propia.

3. LA COMUNICACIÓN DRAMÁTICA

En numerosos casos, lo teatral se construye a partir de lo dramático, que, normalmente, deriva de lo literario, nivel en el que los personajes interactúan en lo que es su realidad cotidiana. Cobran relevancia las funciones del lenguaje consideradas por Jakobson (1974) y otros códigos, en tanto la comunicación sea, ante todo, interacción entre personas que llamamos personajes, como en *Calígula*, de Camus:

CALÍGULA.- *Recítame el poema.*

EL JOVEN ESCIPIÓN.- *No, César, por favor.*

CALÍGULA.- *¿Por qué?*

EL JOVEN ESCIPIÓN.- *No lo tengo aquí.*

CALÍGULA.- *¿No lo recuerdas?*

EL JOVEN ESCIPIÓN.- *No.*

CALÍGULA.- *Por lo menos dime de qué habla.*

EL JOVEN ESCIPIÓN.- *(Tenso y como a su pesar.) Hablaba...*

CALÍGULA.- *¿Y bien?*

EL JOVEN ESCIPIÓN.- *No, no sé...*

CALÍGULA.- *Inténtalo...*

EL JOVEN ESCIPIÓN.- *Hablaba de cierta armonía entre la tierra...*

CALÍGULA.- *(Interrumpiéndolo, con expresión absorta.) ...entre la tierra y el pie.*

EL JOVEN ESCIPIÓN.- *(Sorprendido, titubea y prosigue.) Sí, más o menos eso.*

CALÍGULA.- *Continúa.*

EL JOVEN ESCIPIÓN.- *...Y también entre la línea de las colinas romanas y ese fugaz y turbador sosiego que les infunde la noche...*

CALÍGULA.- *...del grito de los vencejos en el cielo verde.*

EL JOVEN ESCIPIÓN.- *(Abandonándose un poco más.) Sí, también (2001: 77-79).*

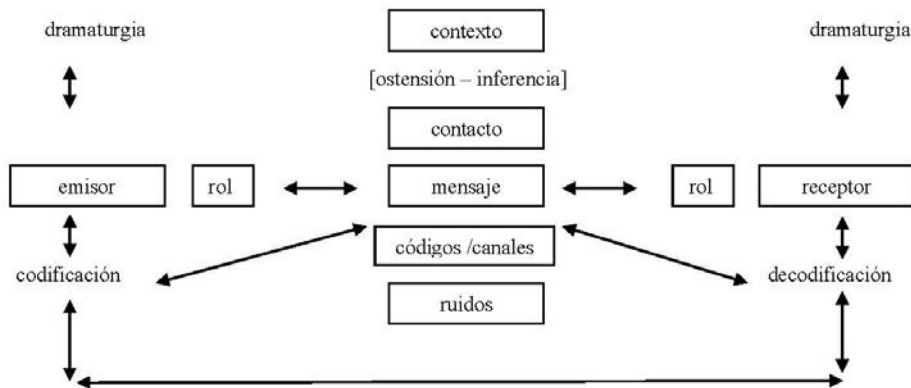
Para saber de la conspiración, Calígula explota la función expresiva y las posibilidades de la fática y la conativa; utiliza adecuadamente contexto y situación, la posición de su interlocutor, explota sus actos de habla (Searle, 1994); gestiona la interacción y los procesos de ostensión² e inferencia (Ribeiro, 2013); activa códigos como el gesto, el movimiento, la mirada, el uso del espacio, la interacción corporal, la distancia o la proximidad, sin olvidar elementos posibles como la indumentaria o los objetos (Walker, 2003). Cobran relevancia la posición y el status (Giner, 2004), los motivos de cada emisor, y en todo ello pueden casuísticas diversas, de tal calibre que ya Stanislavski (1980: 47) reclamaba un estudio específico del texto y del rol.

Más que cuestionarlo (Escaldell Vidal, 2005: 11), proponemos ampliar el modelo de Jakobson para incorporar al mismo nuevos elementos, como vemos en el cuadro 1, y considerar los roles desde los que los emisores interaccionan y los tránsitos que se producen entre ellos, como los que vive Ruth en *The Homecoming* (1965), de Pinter. La importancia del rol en los procesos de comunicación ha sido destacada por muy diversos especialistas, desde los inicios del psicodrama (Gendron, 1980), hasta estudios de la acción y la comunicación (Burke, 1969), o en tratados de sociología general que señalan cómo “la multiplicidad de los roles de cada persona refuerza aún más la imagen

2 Osolsobě ([1967] 2013: 212) señalaba que “la esencia del teatro es la mera ostensión” y decía a continuación que “el teatro es entre todas las artes el más cercano a la ostensión” (2013: 219). Si como señala Escandell Vidal (2005: 38), la ostensión debe entenderse como la “producción intencional de indicios”, para lo que “no es necesario conocer ninguna convención previa”, en los procesos de comunicación teatral siempre se producen fenómenos de ostensión e inferencia, en todos sus niveles.

del sujeto social como actor que debe asumir sucesivamente diferentes personajes...” (Rocher, 1985: 47). Moreno explicaba el rol como aquella “forma de funcionamiento que asume un individuo en el momento específico en que reacciona ante una situación específica en la que están involucrados otras personas u otros objetos” (1978: v). En todo acto de comunicación la persona asume, de forma implícita o explícita, consciente o inconsciente, un rol, en función de lo que denominamos “dramaturgia” de la situación, proceso que busca adecuar su conducta a la misma, en función de las expectativas propias y de las que se suponen a los demás.

Muchas veces el éxito o el fracaso de un espectáculo radica en saber articular adecuadamente ese proceso de comunicación entre personajes, que siempre existe más allá de la estética en que se instala el espectáculo. Por eso muchas veces el espectador tiene la extraña sensación de que lo que se presenta en escena es un diálogo entre actores que han memorizado un texto, no un proceso de interacción entre sujetos que habitan un mundo que tiene su propia lógica, incluso cuando es el más surrealista que queramos imaginar. Por eso, una de las claves de la escenificación consiste en analizar el modelo comunicativo que el espectáculo ha de poner en marcha.



Cuadro 1. La acción dramática. Elaboración propia

Como paso previo al contacto y al proceso de interacción, y/o durante el mismo, el sujeto elabora un mapa de la situación que le permite asumir un rol, elaborar una dramaturgia, y en función de todo ello generar una conducta, seleccionando códigos, canales y funciones que mejor se adapten a sus objetivos, y considerando las reacciones que provoca su acción. Recordamos el inicio de *La Gaviota* de Chéjov:

MEDVEDENKO - ¿Por qué va usted vestida de negro siempre?

MASHA - Es luto que llevo por mi vida. Soy desgraciada (2005: 93).

Como explicara Goffman (1959) las personas se presentan ante los demás utilizando roles y códigos, creando una imagen, estableciendo objetivos, y definiendo un marco, un “encuadre” para expresar y comunicar, para lograr sus objetivos. Proponen siempre una dramaturgia, y una puesta en situación y en escena. Y no debemos olvidar que en su etimología más estricta dramaturgia es tanto como decir construcción de la acción.

Una de las cuestiones fundamentales a la hora de “armar” mundos escénicos consiste entonces en comprender la lógica interna de los mundos dramáticos, su matriz relacional y comunicativa (West y Turner, 2005), considerar las estrategias de expresión y comunicación, las dramaturgias, que se ponen en marcha, y el contexto y la situación en que se producen, desde los aportes de las ciencias de la conducta y del comportamiento, pues muchas veces un texto dramático puede ser “más real que la realidad” (Watzlawick, Bavelas y Jackson, 1991: 142). Así, en la interacción que tiene lugar en una obra como *La cantante calva*, de Ionesco, más que hablar de “absurdo”, habremos de hablar de una comunicación patológica y/o paradójica, según los casos, lo que permite ver el mundo dramático en una perspectiva diferente (Laing, 1969) al imaginar su realización escénica.

En éste primer nivel se genera la expresión dramática, conducta asentada en un rol, y en una acción orientada a un determinado objetivo, lo que provoca situaciones, conflictos e interacciones, a través de la comunicación intrapersonal y la interpersonal, aunque en ocasiones puedan darse ejemplos de comunicación mediada, como el mensajero de las tragedias griegas, y así ocurre en *Los Persas*, de Esquilo. Un ámbito del que se ocupan disciplinas como la Teoría dramática o la Historia de la literatura dramática, si bien no siempre han prestado la atención necesaria a los procesos de interacción y comunicación, que cabe analizar a partir del potencial explicativo de ciencias como la Antropología (Turner, 1982), la Psicología (Paraíso, 1995) o la Sociología (Sánchez Trigueros, 1996), pues la interpretación del actor o la actriz, con independencia de los diferentes paradigmas y escuelas (Zarrilli *et al.*, 2002), no deja de ser un proceso mediante el cual el aquéllos desarrollan una conducta que replica la conducta de otro, su expresión dramática, su acción (Rozik, 2022). Con frecuencia se toma el texto como algo dicho, muy pocas veces como algo que está ocurriendo en realidad como resultado de la interacción y de la comunicación entre personas que habitan ese mundo propio contenido en el texto pues en él existen como tales. La clave de la interpretación consiste en saber “replicar” ese proceso de vida, y hacerlo sin dolor (Richardson, 1999).

Mediante la interpretación el actor “encarna” al personaje, si bien las tendencias que siguen la pauta de la “acción” o la “presentación” escénica (*happening* y *performance* en inglés), renuncian a este primer nivel, como señaló en su día Kirby (1972) explorando una línea de trabajo asentada en la “no-interpretación”, en la renuncia a la “encarnación”, pues

el personaje es substituido por una “persona escénica”, rol (o roles) que el creador asume, como tal creador y nunca como otro, al “presentar” su trabajo³.

4. LA COMUNICACIÓN ESCÉNICA

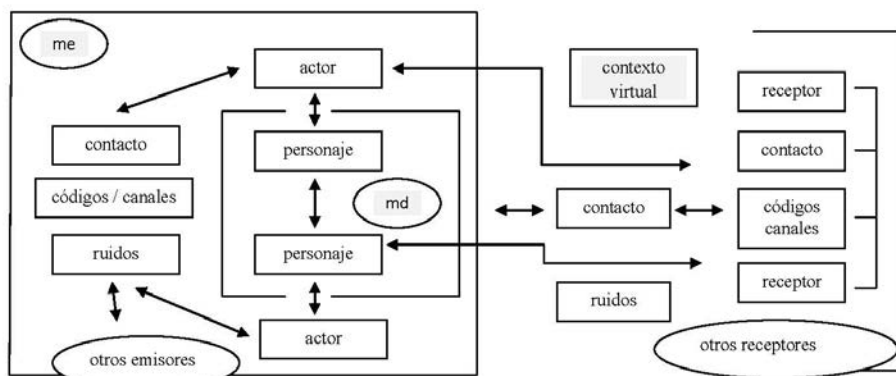
La comunicación escénica, que se da en el mundo de la escena (MD) implica un proceso mediante el cual un grupo de actores recrea la interacción entre personajes, en ocasiones la acción de un personaje en interacción consigo mismo, con otros ausentes⁴, o con el público⁵, sea un público integrado en la ficción, sea el público histórico. Por eso, una de las cuestiones fundamentales a la hora de establecer la matriz relacional y comunicacional en la escena, consiste en descubrir y establecer la red de interacciones en el ámbito del mundo dramático configurado, identificar ese “yo”, ese “tú”, o ese “él” (con sus plurales), con el que todo personaje siempre dialoga, la naturaleza de la situación generada por la acción y los conflictos derivados. Construir en suma su mundo dramático (MD), que se presenta en el escénico (ME).

Todo espectáculo teatral presenta pues esa doble emisión por la cuál expresión dramática (que da lugar al mundo dramático, o “MD”) y expresión teatral (que da lugar a un mundo escénico o “ME”) se superponen. El primero lo recrea el dramaturgo empírico con el texto secundario y los personajes en sus diálogos (Vieites, 2008), y el segundo se configura mediante los procesos de escenificación. El primero es un mundo real, para quienes lo habitan, el segundo es un mundo ficticio, cuya existencia se asienta en la convención. También aquí se dan procesos de ostensión e inferencia.

3 Recordemos la presentación escénica que Yoko Ono titulaba *Cut Piece* (1964) y en la que la artista pedía al público tomar unas tijeras y cortar un pedazo de su ropa hasta quedarse prácticamente desnuda. Otro tanto ocurría en el paseo titulado *Aus der Mappe der Hundigkeit* (1968) en el que Valie Export paseaba a Peter Weibel, quien caminando sobre manos y rodillas era llevado por la primera con una correa de perro. En ninguno de ambos casos estamos ante un proceso de figuración narrativa, sino ante la intervención directa del artista que busca generar una determinada reacción en el público mediante una acción que admite múltiples interpretaciones y narraciones.

4 En los procesos de comunicación que se generan en el “yo”, y se dirigen al propio “yo”, conocidos como “monólogos”, siempre existe un “tú” con el que el “yo” dialoga, en función de los roles del sujeto. Numerosos textos dramáticos nos ofrecen ejemplos, y entre ellos destaca el *Esperpento de los Cuernos de don Friolera* de Ramón María del Valle-Inclán. Con frecuencia los monólogos se entienden como una simple emisión del texto, lo que acaba por generar problemas comunicativos, en tanto no se ha sabido identificar ese “tú” (a veces varios) al que se dirige el “yo”. Esa es una de las grandes dificultades de textos como el monólogo de Hamlet que comienza con “To be or not to be”, o la larga monodia contenida en *Hamletmaschine* de Heiner Müller.

5 Brecht utilizaba con frecuencia este diálogo, como ocurre en obras como las tituladas *Un hombre es un hombre*, o *La evitable ascensión de Arturo Ui*. Un buen ejemplo de cómo el público histórico puede convertirse en parte de la ficción, lo encontramos *Los persas* de Esquilo.



Cuadro 2. La comunicación escénica. Elaboración propia

Como vemos en el cuadro 2, cobran especial relevancia en el mundo escénico otros emisores, pues hay un conjunto de signos sonoros, lumínicos, visuales, musicales, olfativos a veces, y de otro tipo, generados por un equipo técnico que ejecuta una partitura en sintonía con otros emisores, con lo que el espectáculo teatral genera una emisión múltiple. La iluminación, el sonido, los útiles escénicos, los objetos, el maquillaje, la indumentaria, y otros elementos de significación, tienen una transcendencia indudable en el proceso comunicativo, en la construcción del significado, y en la configuración de la teatralidad, y de las teatralidades (Fortier, 1997), concepto diferente al de dramaticidad (Rush, 2005). Un ámbito de investigación substantivo que en España apenas se ha formulado (Sánchez, 2003; Romera Castillo et al., 2006).

Del mismo modo, aparecen otros receptores, sea en un espacio convencional (el personal técnico), sea en otros espacios, como en el teatro de calle, en donde la función receptora presenta una enorme varianza en sus posibilidades. Una de las claves en la creación de un espectáculo de calle consiste no sólo en diseñar su “puesta en la calle” sino considerar todas las posibilidades de recepción. De ahí la importancia de determinar con precisión ese contexto virtual que genera la comunicación escénica, que implica siempre la mirada de un espectador implícito y de otros receptores, con lo que el espectáculo debe construir de forma consciente esa mirada, la recepción, en la que juegan un papel fundamental los procesos de percepción (Mason, 1992), otro ámbito apenas formulado y mucho menos investigado siquiera en lo que se vienen denominando procesos psicológicos básicos.

Destacamos la relevancia de la dramaturgia de la recepción, pues todo espectáculo construye su espectador ideal, que no siempre coincide con el histórico. Y si bien en ocasiones esa distancia cultural, artística, estética, o social, puede ser positiva, en otras puede suponer el fracaso del espectáculo. Los creadores pueden tomar en consideración,

o no, el horizonte de expectativas (Iglesias Santos, 1994) de los que consideren su público ideal, potencial o real, para potenciarlo o cuestionarlo, pero el horizonte de expectativas siempre está, del mismo modo que está su competencia estética (Bourdieu, 2000) como está su capital teatral, es decir, su capacidad para descodificar la densidad significativa que todo espectáculo sitúa en escena, en un contexto social, en una esfera pública (Kennedy, 2005). Y no olvidemos, de igual modo, la comunicación que se da entre los propios receptores, antes, durante y después del acto teatral, tan importante en la mediación, la recepción y la reconstrucción de la experiencia en su conjunto.

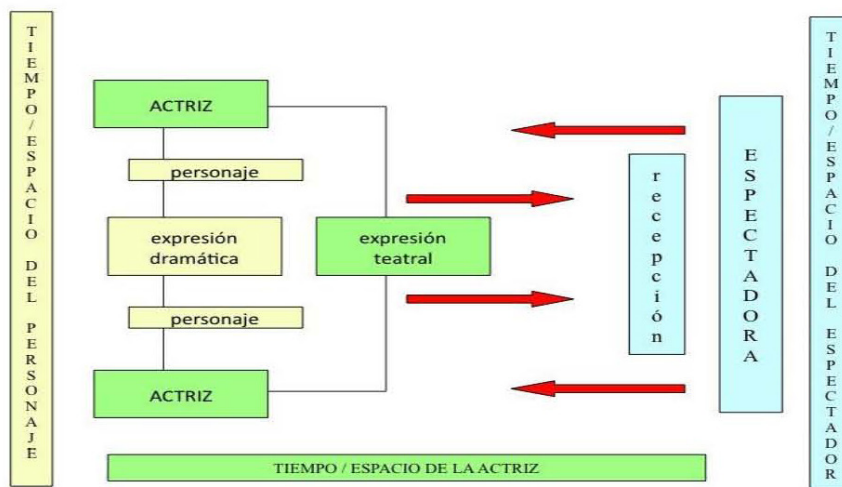
Llegamos al ámbito de la actuación, pues el actor replica, mediante una conducta extra cotidiana (Schechner, 2002), la conducta de un personaje que es persona en su mundo dramático (MD), aunque en la presentación o en la acción escénica estaríamos ante la realización de una determinada pauta de acciones, ajenas al concepto de encarnación, de personaje. Los tipos fundamentales de comunicación son la intrapersonal y la interpersonal, en tanto los actores mantengan un diálogo interior que les permite realizar su trabajo, y un otro diálogo, construido con miradas, gestos y movimientos (incluso palabras), que les permite calibrar y coordinar la ejecución de su partitura interpretativa. Así, el proceso de actuación (la acción del actor) se superpone al de interpretación (la acción del personaje), compleja simbiosis (Tavira, 1999) sobre la que Diderot (1998) formuló su célebre paradoja.

La base del teatro está en esa expresión teatral que implica la convención de un reparto de roles (actor/espectador), y que se asienta en la expresión dramática, o conducta desde el rol. A diferencia de la comunicación cotidiana en la que se produce un proceso permanente de intercambio de mensajes (el que se da entre personajes), en el teatro el espectáculo es el mensaje, o, al menos, el mensaje principal (White, 2012). Ambos participantes en el proceso de comunicación, actor y espectador, manifiestan su deseo, su intención explícita, de comunicarse por el hecho de estar presentes en un espacio específico y aceptar las bases de la convención y los diversos ritos que la convención implica, y sus desviaciones, como ocurre en algunos espectáculos (Howard, 2002); ambos mantienen en todo momento un proceso de interacción que se manifiesta en el ritual de la presencia, durante el cual por parte del espectador no dejan de emitirse signos o de generar indicios de muy diverso tipo, aunque lo esencial sea esa decisión de participar, cuestión que suscita interesantes líneas de análisis (Bala, 2012), siendo una de las más importantes los procesos de recepción (Martín Serrano, 2007) y de atribución o construcción de significado (Picardi, 2001).

En este nivel tiene especial relevancia la cuestión de los códigos, los canales, y los lenguajes supuestos, de los que derivan signos con los que se configura el mundo dramático, si bien no podemos olvidar que ese mundo dramático se configura a veces con la sola palabra de un personaje que señala un árbol en un espacio vacío, o una noche tenebrosa en un día de

sol radiante, y todo ello en función del hecho de que, como señalara Meyerhold, el teatro se asienta sobre una convención, siendo el mundo presentado un universo de ficción, un mundo “no-verdadero” a los ojos del espectador o del actor, y verdadero para el personaje, aunque no debamos olvidar tendencias más contemporáneas que cuestionan el concepto mismo de representación para recuperar el pulso vital de la acción escénica (Kaye, 1994), en tantas ocasiones multidisciplinar (Rush, 2002).

Así pues, en todo acto teatral hay dos ejes fundamentales. De un lado, la expresión dramática, propia del personaje que habita el mundo dramático que se construye en la escena, independientemente de la estética elegida; del otro, la expresión teatral, que implica la convención señalada, con la presencia del actor y la de un espectador que observa esos procesos superpuestos, en ocasiones revelados como propone Brecht (Hormigón, 2012). Llegamos entonces a tres planos básicos de comunicación, que muestra el cuadro 3: personaje, actor, espectador.



Cuadro 3. Niveles de expresión y comunicación. Elaboración propia

5. LA COMUNICACIÓN TEATRAL

Utilizamos el sintagma “comunicación teatral” para agrupar todos los tipos y niveles en que comunicación y teatro se vinculan, pero también para definir un tercer estadio en el que se integran la comunicación dramática y la escénica y que a su vez presenta dos momentos diferenciados. En primer lugar aquel proceso que lleva a la construcción de un artefacto cultural que definimos como espectáculo y que en su concreción ya implica la noción de tiempo y espacio de la representación así como a su receptor implícito, y en

segundo lugar aquel proceso por medio del cual ese artefacto se sitúa en la esfera pública y pasa a tener dimensión histórica. A continuación analizamos estos dos últimos niveles.

5. 1. LA CONCRECIÓN DEL ARTEFACTO TEATRAL

Decía Fábregas que “la intención previa es el embrión que ya contiene la experiencia humana a desarrollar de forma completa en el espectáculo” (1975: 13), en tanto Hormigón (1991: 64) se demoraba en las fases y procesos que llevan del texto al espectáculo, y Féral (2008) proponía una genética del espectáculo, en una dirección similar. En esa “puesta en escena” del mundo dramático, el director y el equipo de creación habrán de tomar decisiones en la construcción de un proceso complejo de comunicación, que tiene su raíz esencial en ese momento en que un personaje inicia la acción dramática, e incluso el modo en que se suceden los niveles propuestos (Schneider y Cody, 2002). Para mejor explicar nuestra propuesta tomemos un fragmento de la primera escena de *Hamlet*:

ACT I

SCENE I.- Elsinore. A platform before the castle. FRANCISCO at his post. Enter to him BERNARDO

Ber. *Who's there?*

Fran. *Nay, answer me: stand, and unfold yourself.*

Ber. *Long live the king!*

Fran. *Bernardo?*

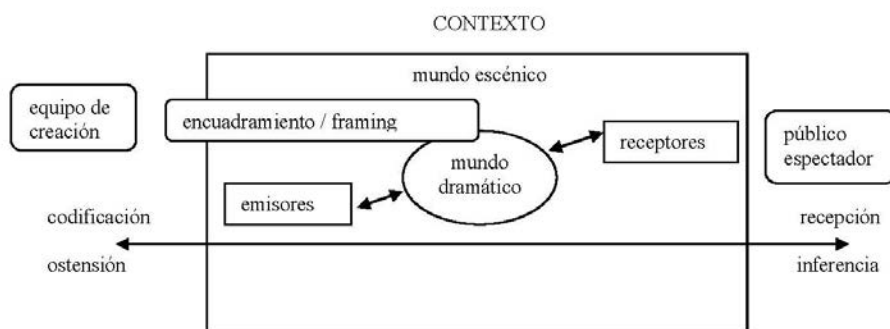
Ber. *H6*

La escena presenta un soldado que hace guardia en su puesto, en el momento en que llega su relevo. Son dos soldados, de los que poco o nada sabemos, porque ellos habitan un mundo al que no tenemos acceso más que a través de la mirada del dramaturgo implícito. La tarea del director de escena, y de todo su equipo, consiste en recrear ese mundo en un espacio que es a un tiempo dramático y escénico. Aparecen entonces dos operaciones fundamentales vinculadas: el encuadramiento, y la relación que se establezca entre actor y personaje, vinculadas con la estética teatral (Naugrette, 2000).

Tomamos el término “encuadramiento”, o “framing”, de Goffman para referir el proceso de creación del marco en el que se configura el mundo dramático, y el propio marco resultante; diremos, con él, que se trata de crear un marco de referencia que permita “conjeturas sobre lo ocurrido previamente y anticipando expectativas sobre lo que probablemente vaya a ocurrir después” (2006: 41). ¿Dónde está ese castillo? ¿Cómo es? ¿Y los soldados? Ese marco de referencia es fundamental para establecer la pauta

6 The Oxford Shakespeare. Complete Works (Oxford: Oxford University Press, 1974: 870).

de conducta de los personajes, en este caso soldados, pero también el modo en que los actores establecen su relación con sus personajes, y el paradigma de interpretación en que se van a instalar, incluso optando por una no-interpretación (Ruiz, 2008). Lo que el director crea, junto a su equipo, es un artefacto cultural, en el que se van a dar diferentes niveles de encuadramiento, siendo el primero, el más importante, esa concreción de un cronotopo referencial (Bajtín, 1989), que configura un mundo que es real y ficticio al mismo tiempo, con lo que el espectador, como señalaba Bergman, “siempre está dentro y siempre está fuera, y siempre al mismo tiempo” (Marker, 1983: 251).



Cuadro 4. La configuración del proceso de comunicación. Elaboración propia

Nace así un tercer nivel, desde el que se construyen los dos anteriores, y es en este nivel en el que el concepto de encuadramiento toma especial relevancia. En teatro cabe considerar, como mínimo, un espacio dramático, un espacio escénico y un espacio teatral, y en los tres se producen fenómenos de encuadramiento. Éste también sirve para establecer la convención sobre la que se construye el espectáculo, estableciendo las reglas del “como si” del que habla Brook (1993), y que determinan convención, emisión, percepción y recepción. En la ideación general del espectáculo los creadores deben prestar mucha atención a los procesos de percepción y recepción, porque el significado final es algo que se reconstruye en un proceso de atribución de significado del que se ocupa el espectador, a través de su “lectura”, que se genera en la percepción, y en procesos como atención, memoria, cognición, motivación o emoción (Mestre Navas y Palmero Cantero, 2004).

Este tercer nivel se podría explicar a partir del cuadro número 4. Por un lado estamos en el ámbito de la representación, un proceso mediante el cual una compañía de teatro ofrece su propuesta escénica a unos espectadores. Y en este nivel aparece un tipo de comunicación especialmente relevante cual es la comunicación en la organización o corporativa. En casos se vincula con el trabajo en grupo, tan importante en la generación de dinámicas fluidas para el desarrollo de proyectos, y en otros con la proyección al exterior

de esos proyectos y de los productos que generan, y es fundamental pues analizar y/o determinar la forma en que una determinada compañía se presenta en la esfera pública, sea con el cartel de un espectáculo, o mediante el uso de las TIC (Tordera, 2002).

En este nivel se trabaja con hipótesis, con supuestos, todavía en modo virtual, pues el espectador todavía no se ha concretado; es el espectáculo el que ha definido un espectador implícito e ideal, del mismo modo que una cuña publicitaria, en su misma configuración, explicita el público al que se dirige, el que realmente le importa.

Cuando en 2001 La Fura dels Baus realiza el espectáculo XXX, sabe la compañía que se trata de una obra capaz de generar polémica y desencuentros, incluso prohibiciones y censuras. El encuadre del espectáculo perseguía justamente eso, provocar de forma inmisericorde y cuestionar la naturaleza de las “buenas costumbres”, convirtiendo el patio de butacas en cabina colectiva propia de un “peep show”. La presencia del espectáculo en Londres generó la polémica que la compañía buscaba: “XXX [...] is unrelenting, in-your-face, graphic, hardcore, banned for the under-18s and, one suspects, would have serious problems making it into a British theatre” (Tremlett, 2002). Del mismo modo, en sus primeras fotografías utilizaban una indumentaria y una estética en la que se mezclaban elementos propios de algunas tribus urbanas y que suponían una forma de encuadramiento, como los espacios en los que mostraban sus primeras obras.

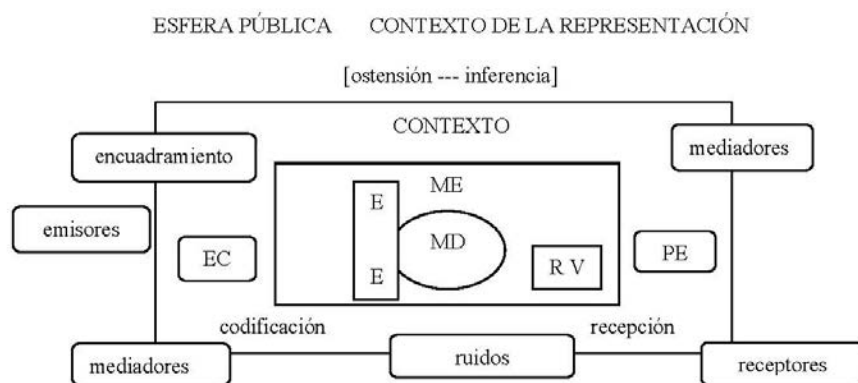


La Fura dels Baus, 1988, foto promocional de Tier Mon, de Darius Koheli.

5. 2. LA PRESENTACIÓN DEL ARTEFACTO CULTURAL

Definido el espectáculo histórico y decidido su estreno, nos situamos en el último nivel, aquel en el que el espectáculo llega a la esfera pública, y en el que se actualiza en un lugar determinado, a una hora determinada y ante un público que es determinado en el momento en que ocupa la platea, la grada, o la plaza. Y de nuevo se generan nuevos procesos de comunicación, algunos de ellos situados ya en el ámbito de la comunicación de masas (Roiz, 2005) y de la gestión cultural (Aguilar y Fernández Torres, 2006).

Aparecen nuevos emisores, y nuevos receptores. Entre los primeros debemos considerar los teatros en los que se presenta el espectáculo y que con frecuencia tienen una determinada política de comunicación, que se deja translucir en comunicados, notas de prensa, propaganda, carteles, programas de mano, iconografía o campañas. Un ámbito primordial, pues la comunicación corporativa afecta a las compañías de teatro y a las formas de proceder en los procesos de difusión de lo creado (cartel, programa, notas de prensa, videos, estrategias en la red...), pero también a los teatros y a sus procedimientos para configurar repertorios y procesos de exhibición, darlos a conocer y provocar un efecto llamada⁷. En los últimos años, y gracias a las nuevas tecnologías se han desarrollado herramientas, estrategias y actividades orientadas a informar, captar, orientar o formar públicos, especialmente útiles en determinados entornos urbanos y con sectores sociales concretos, pues los públicos son uno de los ámbitos de investigación más relevantes, especialmente en una dimensión cualitativa, y en los que trabajos de otros campos pueden ser tan estimulantes (Míguez González, 2006).



⁷ De nuevo hemos de destacar todo el trabajo realizado desde Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED en Madrid, en donde tiene especial relevancia la línea de investigación promovida por el profesor Romera Castillo y que ha permitido realizar un importante número de estudios sobre la vida de muchos teatros españoles.

Como podemos ver en el cuadro 5, en el centro del proceso se sitúa ese mundo dramático (MD) articulado en un mundo escénico (ME) por unos emisores (E-E) que consideran un contexto virtual de recepción (RV), en tanto el espectáculo genera un espectador implícito, que se torna explícito en el contexto de la representación, cuando todo el proceso anterior se ubica en la esfera pública, en el teatro, o en el espacio que se represente. Entonces todo el equipo de creación (EC) se encuentra finalmente con el público espectador (PE). Y muchas veces el equipo de creación realiza un determinado encuadramiento del espectáculo como estrategia de comunicación corporativa, para mejor identificar y concretar su producto, para ofrecer una imagen precisa de todo aquello que el espectador se habrá de encontrar. Así, el grupo gallego Chévere en su último espectáculo *Eurozone*, utiliza por extenso la imaginería de la película *Reservoir Dogs* de Quentin Tarantino, en su visión crítica de la Europa del Euro.



Chévere, Eurozone (2012)

Entre los nuevos receptores, también emisores, y ya en el campo de la comunicación de masas, cabe destacar a los mediadores, y entre ellos a los medios de comunicación que informan de un determinado estreno, presentación o evento, y a la crítica teatral, que en buena medida puede orientar y condicionar la recepción, en función del rol que desempeñe en una determinada comunidad (Pavis, 2000; Sauter, 2000). Y todo ello en un determinado contexto sociopolítico, económico y cultural, en el que habrá que las dinámicas de las políticas culturales y teatrales que operan en un determinado territorio. De nuevo son importantes los fenómenos de encuadramiento, en tanto faciliten o perjudiquen la recepción, y del mismo modo los fenómenos de mediación, sin olvidar

en ningún momento las múltiples interferencias y ruidos que pueden producir efectos colaterales, secundarios o no buscados, pues en ocasiones la oposición de un sector de la sociedad a un espectáculo teatral genera una afluencia de público no esperada. Nos adentramos en el territorio de la sociología de la comunicación, transcendental para explicar el campo y sus dinámicas.

7. CONCLUSIONES

El profesor Martín Serrano (2006) señalaba la utilidad del estudio de la teoría de la comunicación pues determina el para qué del *saber* y del *hacer* en muchos ámbitos de la existencia, y favorece que aquélla cumpla su cometido con una dimensión ética. Siguiendo su propuesta cabría preguntarse el por qué y el para qué de los estudios sobre comunicación en arte dramático, además de qué y del cómo. Como hemos visto a lo largo de nuestra propuesta de análisis, decir teatro es decir comunicación, pues ya la etimología de la palabra, informa de un lugar para contemplar aquello que se ofrece a la vista: el espectáculo. Y por ello el estudio de la comunicación no sólo es necesario, sino que todo el proceso de formación de los profesionales de las artes escénicas se debieran pensar en clave de comunicación e interacción, pues en eso consiste el ejercicio profesional en las artes escénicas: aprender a ver (De Miguel, 2003), para aprender a mostrar y a crear, y aprender a comunicar (Pagin, 2008). Todo ello debe trasladarse a las aulas para que los egresados de las escuelas de teatro sean, ante todo, especialistas en comunicación, para lo cual este trabajo pretende señalar algunas cuestiones fundamentales y una bibliografía pertinente.

Destacamos igualmente que al decir comunicación en teatro, se supera el conocido binomio emisor (actor) / receptor (espectador), para mejor referir tanto los procesos de interacción que viven las personas que habitan el mundo dramático que un determinado texto propone, como las estrategias de comunicación corporativa que una compañía de teatro debiera desarrollar para dar a conocer, visibilizar y difundir sus trabajos artísticos, pero también su imagen, su proyecto artístico, pues así se favorecerá que sea posible el encuentro con el público, razón última del arte teatral. Del mismo modo, teatros, salas y auditorios que se ocupan de la exhibición y la distribución teatral debieran potenciar sus equipos de comunicación para promover una relación permanente y fluida con sus públicos, los reales y los potenciales. Es así que podemos llegar a un axioma esencial en nuestro campo: “en teatro todo es comunicación”.

En consecuencia, las escuelas superiores de arte dramático, junto a otras instituciones educativas o de investigación, tienen ante sí retos numerosos y substantivos, entre los que destacamos:

- § La construcción de una teoría de la comunicación teatral a partir de los aportes de la Teoría de la Comunicación, que permita desarrollos teóricos, metodológicos y prácticos propios, y una mejora de la praxis escénica en todos sus niveles y ámbitos. Un buen ámbito para la investigación aplicada.
- § El desarrollo de estudios en torno a los grandes paradigmas de la creación escénica y sus estilos escénicos a través de la sistematización de procesos de comunicación y elementos de significación, y la configuración histórica de las diferentes formas de teatralidad.
- § El desarrollo de estudios vinculados con la percepción en teatro, con sus procesos, y su incidencia en la recepción.
- § La construcción de una pedagogía de la comunicación teatral (Sanvisens, 1988) que con carácter transversal contribuya en la formación de comunicadores expertos y especializados.
- § La puesta en marcha de proyectos de trabajo con carácter indisciplinario que permita generar líneas de investigación relevantes en el ámbito de la formación, la innovación y la creación.
- § La creación de equipos de trabajo que con la misma base interdisciplinaria promuevan estudios en ámbitos deficitarios como la crítica teatral, el análisis de los públicos o la comunicación corporativa en teatro.
- § La elaboración y edición de todo tipo de materiales que permitan poner en valor la dimensión comunicacional del hecho escénico.

Finalmente, habremos de señalar que la incorporación del estudio de la comunicación al currículo de los estudios superiores de arte dramático debiera ir más allá de la simple presencia de una materia. Su incorporación tal vez sea un síntoma de una necesidad, cual es la de dar a la formación teatral en España un necesario y urgente "giro comunicacional" en tanto el teatro sea un arte que existe en aquel lugar en que creadores y públicos se encuentran, el viejo θέατρον.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, M. y FERNÁNDEZ TORRES, A. (2006). *Tras la escena*. Ñaque: Ciudad Real.
- ASTON, E. y SAVONA, G. (1991). *Theatre as sign-system. A Semiotics of Text and Performance*. Routledge: London.
- AUSTIN, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
- BAJTÍN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BALA, S. (2012). "Vectors of Participation in Contemporary Theatre and Performance". *Theatre Research International* 37 (03), 236-248.

- BARTHES, R. (1973). "Literatura y Significación". En *Ensayos críticos*, 309-330. Barcelona: Seix Barral.
- BENNETT, S. (1997). *Theatre Audiences. A theory of production and reception*. London: Routledge.
- BETTETINI, G. (1977). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BLEGER, J. (1983). *Psicología de la conducta*. Buenos Aires: Paidós.
- BOURDIEU, P. (2000). "Sobre la interpretación del arte". *Lápiz* 166, 35-44.
- BROOK, P. (1973). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- _____. (1993). *There are no secrets*. London: Methuen Drama.
- BURKE, K. (1969). *A Grammar of Motives*. Berkeley: University of California Press.
- BUYSENS, E. (1967). *La Communication et l'articulation linguistique* Paris: PUF.
- CAMUS, A. (2001). *Calígula*. Madrid: Alianza.
- CARLSON, M. (2004). *Performance. A Critical Introduction*. New York: Routledge.
- CEBEIRO, M. R. y WATZLAWICK, P. (2006). *La construcción del universo*. Barcelona: Herder.
- CHÉJOV, A. (2005). *La gaviota*. Madrid: Cátedra.
- DE MARINIS, M. (1982). *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milano: Bompiani.
- DE MIGUEL, J. M. (2003). "El ojo sociológico". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 101, 49-88.
- DE TORO, F. (1987). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.
- DIDEROT, D. (1998). *Paradoxe sur le Comédien / O Paradoxo sobre o Actor*. A Coruña: Universidade de A Coruña.
- DOLEŽEL, L. (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco / Libros.
- ECO, U. (1977). "Semiotics of Theatrical Performance". *The Drama Review (TDR)* 21 (1), 107-11.
- ELAM, K. (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen.
- ELLIS, R. y McCLINTOCK, A. (1993). *Teoría y práctica de la comunicación humana*. Barcelona: Paidós.
- ESCANDELL VIDAL, M.^a V. (2003). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel.
- _____. (2005). *La comunicación*. Madrid: Gredos.
- FÁBREGAS, X. (1975). *Introducción al lenguaje teatral*. Barcelona: Los Libros de la Frontera.
- FÉRAL, J. (2008). "Introduction: Towards a Genetic Study of Performance – Take two". *Theatre Research International* 33 (3), 223-233.
- FERNÁNDEZ-QUIJANA, D. y MASIP, P. (2013). "Tres décadas de investigación española en comunicación: Hacia la mayoría de edad". *Comunicar* 41, 15-24.
- FISCHER-LICHTE, E. (1983). *Semiotik des Theaters*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- FISHER, B. A. (1978). *Perspectives on human communication*. New York: MacMillan.

- FORTIER, M. (1997). *Theory/Theatre*. New York: Routledge.
- GENDRON, J. M. (1980). *Moreno: the roots and the branches and bibliography of psychodrama, 1972-1980*. Beacon, NY: Beacon House.
- GINER, S. (2004). *Sociología*. Barcelona: Península.
- GOFFMAN, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books.
- _____. (2006). *Frame Analysis*. Madrid: Siglo XXI y CIS.
- GROTOWSKI, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- HELBO, A. (1989). *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*. Buenos Aires: Galerna.
- HORMIGÓN, J. A. (1991). *Trabajo dramático y puesta en escena*. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- _____. (2012). *El legado de Brecht*. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- HOWARD, P. (2002). *What is scenography?* London: Routledge.
- IGLESIAS SANTOS, M. (1994). "La estética de la recepción y el horizonte de expectativas". En *Avances en teoría de la literatura*, D. Villanueva (comp.), 35-115. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Santiago.
- JAKOBSON, R. (1961). "Linguistics and poetics". En *Style in Language*, Th. A. Sebeok (ed.), 350-377. Cambridge, MA: MIT Press.
- _____. (1974). "La lingüística y la teoría de la comunicación". En *Ensayos de lingüística general*, 79-94. Barcelona: Seix Barral.
- JANDOVÁ, J. y VOLEK, E. (eds.) (2013). *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica preformativa*. Madrid: Fundamentos.
- KAYE, N. (1994). *Postmodernism and Performance*. London: Macmillan.
- KENNEDY, D. (2005). "The Director, the Spectator and the Eiffel Tower". *Theatre Research International* 30 (1), 36-48.
- KERSHAW, B. (1992). *The Politics of Performance. Radical Theatre as Cultural Intervention*. London: Routledge.
- KIRBY, M. (1972). "On Acting and Not-Acting". *The Drama Review* 16 (1), 3-15.
- KOWZAN, T. (1968). "Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle". *Diogenes* 61, 59-90.
- _____. (1992). *Spectacle et signification*. Québec: Les Éditions Balzac.
- _____. (1997). *El signo y el teatro*. Madrid: Arco Libros.
- LAING, R. D. (1969). *Self and Others*. London: Tavistock Publications.
- LÁZARO CARRETER, F. (1980). *Estudios de Lingüística*. Barcelona: Crítica.
- LUCAS MARÍN, A. (2009). "La comunicación en las ciencias sociales". En *La nueva comunicación*, A. Lucas Marín (ed.), 159-190. Madrid: Trotta.
- LUCAS MARÍN, A. y GARCÍA GALERA M^a. C. (2009). "La comunicación personal". En *La nueva comunicación*, A. Lucas Marín (ed.), 191-214. Madrid: Trotta.

- MARKER, L.-L. (1983). "The Magic Triangle: Ingmar Bergman's Implied Philosophy of Theatrical Communication". *Modern Drama* 26 (3), 251-261.
- MARTÍN ALGARRA, M. (2003). *Teoría de la comunicación: una propuesta*. Madrid: Tecnos, Madrid.
- MARTIN SERRANO, M. (2006). "¿Para qué sirve estudiar Teoría de la Comunicación?" Disponible en: <http://eprints.ucm.es/13145/>.
- ____ (2007). *Teoría de la comunicación. La comunicación, la vida y la sociedad*. Madrid: McGraw Hill.
- MARTINET, A. (1972). *Elementos de lingüística general*. Madrid: Gredos.
- MARTÍNEZ NICOLÁS, M. y SAPERAS LAPIEDRA, E. (2011). "La investigación sobre Comunicación en España (1998-2007). Análisis de los artículos publicados en revistas científicas". *Revista Latina de Comunicación Social* 66, 101-129.
- MASON, B. (1992). *Street Theatre and Other Outdoor Performance*. London: Routledge.
- MATTELART, A. y MATTELART, M. (1997). *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós.
- MAYORAL, J. A., (ed.) (1987). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco / Libros.
- MESTRE NAVAS, J. M. y PALMERO CANTERO, F. (2004): *Procesos psicológicos básicos*. Madrid: McGraw Hill.
- MEYERHOLD, V. (1972). "El teatro de la convención". En *Textos Teóricos 1*, V, 157-162. Madrid: Alberto Corazón.
- MÍGUEZ GONZÁLEZ, M. I. (2006). "Teoría situacional de los públicos: las nuevas aportaciones desde la década de los noventa". *Comunicación y Sociedad* XIX (2), 133-162.
- MORENO, J. L. (1978). *Psicodrama*. Buenos Aires: Paidós.
- MOUNIN, G. (1970). *Claves para la lingüística*. Barcelona: Anagrama.
- ____ (1972). *Introducción a la semiología*. Barcelona: Anagrama.
- MUÑOZ, B. (2005). *Cultura y comunicación. Introducción a las teorías contemporáneas*. Madrid: Fundamentos.
- NAUGRETTE, C. (2000). *L'esthétique théâtrale*. Paris: Armand Colin.
- OSOLSOBĚ, I. (2013). "Ostensión como un caso límite de la comunicación humana y su importancia para el arte". En *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica preformativa*, J. Jandová y E. Volek (eds.), 201-225. Madrid: Fundamentos.
- PAGIN, P. (2008). "What is Communicative Success?" *Canadian Journal of Philosophy* 38 (1), 85-115.
- PARAÍSO, I. (1995). *Literatura y Psicología*. Madrid: Síntesis.
- PAVIS, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- PICARDI, E. (2001). *Teorías del significado*. Madrid: Alianza.
- PIÑUEL, J. L. y LOZANO, C. (2006). *Ensayo general sobre la comunicación*. Barcelona: Paidós.

- RIBEIRO, A. C. (2013). "Relevance Theory and Poetic Effects". *Philosophy and Literature* 37 (1), 102-117.
- RICHARDSON, D. (1999). *Interpretar sin dolor. Una alternativa al Método*. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- ROCHER, G. (1985). *Introducción a la sociología general*. Barcelona: Herder.
- ROIZ, M. (2005). *Sociología de la comunicación y cultura de masas*. Madrid: Laberinto.
- ROMERA CASTILLO, J. (ed.) (2006). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- ROIZ, M. (2005). *Sociología de la comunicación y cultura de masas*. Madrid: Laberinto.
- ROZIK, E. (2002). "Acting: The Quintessence of Theatricality". *SubStance* 31 (2&3), 110-124.
- RUÍZ, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX*. Bilbao: Artezblai.
- RUSH, D. (2005). *A Student Guide to Play Analysis*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.
- RUSH, M. (2002). *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*. Barcelona: Destino.
- SÁNCHEZ, J. M. (2003). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.
- SÁNCHEZ MONTES, M. J. (2004). *El cuerpo como signo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SANCHIS SINISTERRA, J. (1995). "Por una dramaturgia de la recepción". *ADE/Teatro* 41-42, 64-70.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (ed.) (1996). *Sociología de la literatura*. Madrid: Síntesis.
- SANVISENS MARFULL, A. (1988). "Hacia una pedagogía de la comunicación". En *Educación y Comunicación*, J. L. Rodríguez Illera, 29-40. Buenos Aires: Paidós.
- SARASON, S. B. (2002). *La enseñanza como arte de representación*. Buenos Aires: Amorrortu.
- SAUTER, W. (2000). *The Theatrical Event*. Iowa City, IA: University of Iowa Press.
- SCHECHNER, R. (2002). *Performance studies. An introduction*. New York: Routledge.
- SCHNEINER, R. y CODY, G. (2002): *Re:direction. A theoretical and practical guide*. New York: Routledge.
- SEARLE, J. (1994). *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid: Cátedra.
- STANISLAVSKI, K. (1980). *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Quetzal.
- TAVIRA, L. (1999). *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- TORDERA, A. (2002). "A comunicación teatral na idade da información". *Revista Galega do Ensino* 36, 159-177.
- TREMLET, G. (2002). "More sex please. We're spanish". *The Guardian*, 5 de junio.
- TURNER, V. (1982). *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications.
- UBERSFELD, A. (1977). *Lire le Théâtre I*. Paris: Éditions Sociales / Messidor.
- ____ (1996). *Lire le Théâtre 2*. Paris: Éditions Belin.
- ____ (2004). *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.

- VELTRUSKY, J. (1990). *El drama como literatura*. Buenos Aires: Galerna.
- VIEITES, M. F. (2008). "El personaje dramático: aspectos generales". En *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*, J. A. Hormigón (ed.), 41-200. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- VILLORA, P. M. (2004). "Apuntes para un modelo de crítica teatral en prensa". *Anales de la literatura española contemporánea* 29 (2), 135-144.
- WALKER, J. A. (2003). "Why Performance? Why Now? Textuality and the Rearticulation of Human Presence". *The Yale Journal of Criticism* 16 (1), 149-175.
- WARNING, R. (ed.) (1989). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor Dis.
- WATZLAWICK, P.; BAVELAS, J. B. y JACKSON, D. (1991). *Teoría de la Comunicación Humana*. Barcelona: Herder.
- WEST, R. y TURNER, L. H. (2005). *Teoría de la comunicación. Análisis y aplicación*. Madrid: McGraw Hill.
- WHITE, G. (2012). "On Immersive Theatre". *Theatre Research International* 37 (3), 221-235.
- WINKIN, Y. (ed.) (1984). *La nueva comunicación*. Barcelona: Kairós.
- ZARRILLI, P. (2000). *Kathakali dance-drama. Where gods and demons come to play*. London: Routledge.
- ____ (ed.) (2002). *Acting (Re)considered*. London: Routledge.

Recibido el 24 de febrero de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

RESEÑAS

LA ESPADA Y LA PALABRA. VIDA DE VALLE-INCLÁN

Manuel ALBERCA

(Barcelona: Tusquets, 2015, 765 págs.)

La excelente acogida de esta biografía, que apenas dos meses después de su publicación había alcanzado su segunda edición, ha llevado a parte de la crítica a calificarla de canónica. Aunque Manuel Alberca se ha apresurado en rechazar el adjetivo en las entrevistas que sucedieron al XXVII Premio Comillas, bien es cierto que uno de sus valores es tanto la hondura del horizonte que el biógrafo se propone como reto como su calidad de modelo. La altura de miras no da en hueso y el resultado es que *La espada y la palabra* sea la biografía mejor documentada y probablemente más cercana a la verdad de cuantas tentativas se han llevado a cabo hasta el momento. La explicación es doble. Por un lado se sostiene sobre un monumental trabajo en archivos públicos y privados, epistolarios, memorias de la época y hemerotecas, así como en una revisión crítica de la tradición biográfica. Por otro lado el plan de investigación del catedrático de literatura en la Universidad de Málaga contempla no sólo la acumulación de datos sino también la presentación de claves de interpretación. En este sentido la obra se erige en una propuesta de modelo biográfico en el ámbito hispánico, donde el biógrafo conjuga el rigor y la conjetura argumentada discriminando ambas perspectivas con nitidez. Es de justicia señalar, por último el privilegio que para el lector supone que quien escribe sea aquí un reconocido especialista en estudios biográficos que ya había anticipado algunas de sus pesquisas en *Valle-Inclán. La fiebre del estilo* (2002). Este hecho proporciona un plus a un volumen que tiene el propósito de paliar tanto las inercias como las interpretaciones interesadas de distinto signo en la consolidación de la mitomanía valleinclanesca.

El libro, precedido de una presentación del autor, se organiza cronológicamente en treinta y cinco capítulos: desde el nacimiento de Valle-Inclán "Una noche de octubre" hasta su muerte "Toda la vida es mudanza (noviembre de 1934- enero de 1936)". Por regla general, como puede observarse arriba, los capítulos especifican segmentos temporales datados con mes y año que suelen adecuarse a bienios. En este sentido, tal vez pueda ponerse un pero a la edición si pensamos en la naturaleza de una obra que prevé en su disposición una lectura de consulta. Creemos que haber incorporado cabezales con los títulos de los capítulos en el texto principal hubiese hecho más manejable el volumen. Completan el cuerpo de la obra veintitrés fotografías (aparte de la de cubierta)

y fotogramas que incluyen más de una rareza en un pliego central. El volumen se cierra con un apéndice de notas, una bibliografía y un índice onomástico.

Decía Valle, al filo de su medio siglo “Llevo sobre mi rostro cien máscaras de ficción que se suceden bajo el imperio mezquino de una fatalidad sin trascendencia. Acaso mi verdadero gesto no se ha revelado todavía, acaso no puede revelarse nunca”. La cita de su autorretrato en *La lámpara maravillosa* parece marcar los límites de la empresa ingente que Alberca se propuso al acometer esta biografía. En efecto, una de las dificultades con las que se encuentra el autor es la proverbial parquedad de Valle a la hora de abordar su intimidad. La otra es la mendacidad fabulosa cuando se refería a su propia vida. En este contexto, sin el apoyo de un discurso autobiográfico, y con un corpus limitado de confesiones íntimas, la biografía no sólo encuentra su sentido primordial sino que se propone como un ejercicio difícil. Es esta misma lucha con la dificultad la que, a la postre, brinda al lector una obra que ni se atiene a los atajos groseros de la hagiografía, ni al discurso efectista del francotirador. Desde la cuestión del nombre propio hasta las consecuencias de su divorcio, la obra revisa todo el periplo vital de Don Ramón en una lectura amena que nos embarca en trenes y buques, de Vigo a Buenos Aires, de Gibraltar a Nápoles, nos detiene en sus riñas callejeras en México D.F. o Madrid, o nos lleva a La Habana antes de regresarnos siempre a A Pobra do Caramiñal. No olvida tampoco el repaso esclarecedor de sus episodios biográficos más conocidos, desde su pelea con el periodista Manuel Bueno a raíz de la cual perderá su brazo izquierdo, a sus visitas al frente de guerra en Francia. Como ya hiciera en *El pacto ambiguo* (2007), Alberca consigue con una prosa ágil a la vez que cuidada seducir tanto al especialista como al profano.

Hay, no obstante, una serie de cuestiones cruciales que atraviesan el texto y que inevitablemente habrá que resituar a partir de esta lectura a la hora de acercarnos a Valle. Destacaremos entre ellas dos, la militancia ideológica de Valle-Inclán y su vida material. Respecto a la primera el investigador no esquiva el problema central de tratar de conciliar intelectualmente al tradicionalista ideológico con el innovador literario. La tesis defendida en aquí apuesta por una continuidad en lo ideológico, enfatizando una afiliación carlista que se explica, en último término, como el embalaje de un cristianismo genuino de inspiración mística. Dicho de otro modo, ya no se asimila el tradicionalismo valleinclanesco a la provocación estética. Esta clave identitaria servirá para explicar algunas apuestas políticas de Valle-Inclán. Si Alberca establece los nexos del tópico: “La veneración del pasado, propio del tradicionalismo, confluía además con la estética modernista de fin de siglo, y coincidía también en su versión más nostálgica y contraria al progreso que inspiraba cierta idea de modernidad: la antimodernidad” (242) no obvia las primeras reservas de los carlistas, sobre todo en su obra temprana en base al gusto de Valle-Inclán por la escatología. En este contexto sus inclinaciones aliadófilas encuentran su fundamento en el temor ante el desmantelamiento pagano de la Europa cristiana, antes que a un alineamiento con las democracias occidentales. De un modo similar su rechazo

a Primo de Rivera y a la restauración monárquica, o su doble admiración a Mussolini y la Unión Soviética, hallan en este volumen una explicación coherente que encuentra su aposento en la nostalgia modernista o el rechazo del capitalismo burgués. Desde las *Sonatas* a la rectificación de *Las Guerras Carlistas*, hasta la particular visión del cristianismo que alumbrará con *La lámpara maravillosa*, el catolicismo tradicionalista se entiende aquí como un elemento dinamizador de su escritura. Tras su primer ensayo en *La media noche*, tratando de huir de la perspectiva espacio-temporal y avanzando hacia una visión nueva este bagaje desencadenará la perspectiva simultánea de la que Don Ramón echará mano desde *Tirano Banderas* a *Ruedo Ibérico*. Será precisamente esta profundización en las vanguardias lo que acabará confundiendo la localización de Valle en el espacio ideológico-literario y dará lugar a falsa asimilación de la revolución literaria y política.

El otro aspecto que llama la atención de esta biografía es su atención a la vida material de Valle. El repaso minucioso sus economías, en un amplio espectro que va de sus momios a la administración personal de las representaciones teatrales y sus escritos, desmiente definitivamente la imagen del bohemio. Por otro lado, su situación privilegiada en la República se sitúa en una línea de continuidad que engarza con una mentalidad pragmática que Alberca demuestra a partir del celo con que Valle-Inclán gestionaba su patrimonio. Es el caso de su nómina como Catedrático de Bellas Artes que mantuvo durante cuatro años largos de absentismo. Alberca concluye que sólo durante un periodo limitado de su existencia (1899-1902) puede hablarse con propiedad de una penuria transitoria, en todo caso lejana de la extrema necesidad.

No obstante, la biografía de Alberca no se agota en estas tesis sino que se extiende a capítulos puntuales pero esclarecedores de la mitografía. Valga en este sentido como ejemplo el examen de la idea según la cual el escritor gallego se habría inspirado en el velatorio de Alejandro Sawa para trasladarlo literariamente al de Max Estrella en *Luces de bohemia* (248-250). Tampoco *La espada y la palabra* es sólo una revisión crítica sino que aporta hallazgos biográficos. A partir de documentos autógrafos nos descubre el amor fugaz con Luisa Díaz durante su viaje a Buenos Aires con la *troupe* de García Ortega. El curso de la investigación de la relación epistolar con Josefina hace vislumbrar la existencia de una hija previa a su matrimonio. Se abren así nuevas perspectivas en la investigación biográfica de Valle-Inclán, invitando a los futuros biógrafos a ahondar en ellos.

Nos encontramos, en definitiva, con un libro que a la sazón es una llamada de atención a la biografía hispánica para paliar la desidia que ha hecho que en los últimos tiempos sean “los hispanistas foráneos los que escriban las biografías canónicas de nuestros escritores y personalidades de mayor trascendencia” (16). Una reivindicación que se sustenta aquí con el poderoso ejemplo.

Íñigo Amo

¿POR QUÉ ESPAÑA? MEMORIAS DEL HISPANISMO ESTADOUNIDENSE

Anna Caballé Masforroll y Randolph D. Pope

(Barcelona: Galaxia Gutenberg/Fundación Alfonso Martín Escudero, 2014, 654 págs.)

"[...] de ese género biográfico al que has acabado siendo tan aficionado, porque la historia de una persona suele mostrarnos siempre el azar de lo que somos, cómo resulta imposible prever de qué manera se va a desarrollar nuestra existencia, cuántos factores que no se pueden imaginar suelen intervenir para que la línea de la vida se quiebre y cambie su sentido..."

José María Merino

Esta afirmación del protagonista de *El río del Edén* cobra sentido al leer las veintiuna autobiografías de este volumen. La idea surgió durante la estancia de la profesora Caballé en la Universidad de Virginia, en contacto con el profesor Pope, catedrático en esta institución y también especialista en el tema autobiográfico¹. Reconocidos hispanistas radicados en Estados Unidos firman estas colaboraciones que se pueden calificar de curiosas, originales, sugerentes y, sobre todo, rigurosas.

El título -prestado del que dio el eminente historiador John H. Elliot a la conferencia que pronunció en Princeton, en 1989-, se convierte en el hilo conductor del libro con diferentes enfoques: es una narrativa coral, como se indica en el prólogo. No es la primera vez que se utiliza este procedimiento, se advierte, y más importante resulta destacar la vigencia de estas reflexiones, porque todos los colaboradores siguen ejerciendo sus tareas docentes e investigadoras, o si alguien está a punto de jubilarse, continúa siendo mentor y no piensa abandonar sus estudios, sino que planea nuevas líneas de investigación. Es la perspectiva de estos hispanistas que conocieron la España de los años sesenta.

De todos los relatos se deduce que la metodología y la forma de aproximarse que tiene el mundo anglosajón al objeto de estudio -la lengua, la literatura y la cultura española y/o hispanoamericana-, es distinta de la que ofrecen la española o la europea, y ahí su atractivo. Su audacia, su espíritu emprendedor y su entusiasmo han abierto nuevos enfoques, otros modos de entender las obras, de leer los textos, de conectar con otras expresiones artísticas o culturales y otros puntos de vista, tanto o más válidos que los acuñados por expertos nativos. Su desafío desnuda la prepotencia o el desdén de

1 Tema que también se cultiva en el Centro de Investigación (SELITEN@T), dirigido por José Romera Castillo.

algunos colegas de este lado. No lo dicen ellos, se puede intuir, especialmente los que conocemos ambos mundos.

El lector de este libro sabrá de autores y obras, mentores y alumnos, intrigas y luchas departamentales. Se da el modelo tradicional, cronológico, comenzando con el niño que fue –son una delicia las primeras páginas de Frederick de Armas rememorando su infancia en la isla, desde el distanciamiento impuesto por un narrador omnisciente, cuando le dejan entrar al despacho del abuelo donde se encuentran las obras de un famoso antepasado, Benito Pérez Galdós-, pero hay otros modos originales: la entrevista imaginaria de Lou Channon-Deutsch para evitar el narcisismo –nos dice- y el desdoblamiento de Steven Hutchinson, magnífico reflejo de su condición de *insider* y *outsider*, de la que fue consciente desde su niñez en Zululandia.

La figura de los mentores es muy importante. Todos citan a esas personas generosas y de alto nivel intelectual que se pusieron a su disposición cuando eran estudiantes y fueron una influencia decisiva para sus investigaciones y para conseguir becas y trabajos que cambiaron el rumbo de sus vidas. Mencionemos algunos de estos primeros hispanistas (lamentando reducir la nómina): Ruth El Saffar, Ricardo Gullón, Gonzalo Sobejano, Concha Zardoya, John Brushwood, Robert Spires, Stephen Gilman, Francisco Ruiz Ramón, Juan Luis Alborg, Samuel Armistead, Alan Deyermond, Sylvia Molloy, John Kronick, Javier Herrero, Marina Romero. Hay pocas mujeres en esta lista y es que, como aseguran todas las colaboradoras de este libro, en aquellos años había pocas profesoras en los departamentos universitarios de Español. Estas hispanistas recalcan la dificultad de compaginar su vida profesional y familiar: Patricia E. Grieve, llevaba a su hija de tres años a las reuniones del departamento, porque se habían fijado a las siete de la tarde, y su niña disfrutaba con aquellos “chicos grandes” (nada menos que Alazraki, Sobejano, Silver y Martínez-Bonati). Cuando Grieve fue jefe del departamento de Columbia, tuvo en cuenta esta experiencia para mejorar la vida de sus colegas jóvenes. Margaret R. Greer empezó el doctorado a los treinta y cuatro años y con dos niños pequeños. Noël Valis sufrió la injusticia administrativa de Georgetown, que entre dos candidatos prefirió a un hombre joven, porque “las chicas se casan y dejan la universidad” (638).

En la década de los sesenta las hispanistas norteamericanas que deseaban llevar una vida profesional tuvieron que presionar a sus familias. Roberta Lee Johnson cuenta que su madre convenció a su padre para que le dejara matricularse en la universidad “por si” no tuviera más remedio que trabajar en el futuro.

Asuntos, a primera vista ajenos, tienen importancia en la vida y en el futuro de las personas. Con ocho años, Randolph D. Pope iba patinando y al preguntarse por qué los patines se llamaban así y no árboles, por ejemplo, se percató de la esencia del lenguaje. Después, “fue otro”, asegura, de ahí su temprana seducción por *Romance de lobos*. Y qué inspiradora es la transformación de una afición familiar, el remo, en método de trabajo.

Su visión de un departamento como la tripulación de un barco, donde cada miembro debe esforzarse para que la energía de todos sea beneficiosa y conduzca al éxito, es admirable. Y todavía hay más sugerencias: el zen, la música y el ajedrez. No se lo pierdan.

La lectura juega un papel fundamental en la carrera de todos estos profesores. *La vida es sueño* y *Don Quijote* (Cascardi), *A Room of One's Own* (Charnon-Deutsch), *Macbeth* y *Don Quijote* (Gerli), *Fortunata y Jacinta* (Gies), *El guardián en el centeno* (Hart), *Ana Karenina* (Hutchinson), *Nada* (Johnson), *La Regenta* (Kirkpatrick), *Reivindicación del Conde don Julián* (Gould Levine), *La isla del tesoro* (Litvak), *El lobo estepario* (Resina), *Diario de un poeta recién casado* y *Niebla* (Turner) y *Ulises* (Valis), entre muchos otros libros, fueron un imán. Divierte enterarse de cómo algunos los afrontaron: Un librero salmantino recomendó a David T. Gies la lectura de la voluminosa *Fortunata y Jacinta* para las quince horas que duraba el viaje en tren a Sevilla. Gracias a ello obtendría una beca. Hubo también películas y obras de teatro que dejaron huella, así la representación de *El tragaluz* para Geraldine Cleary Nichols. Y, cómo no, la contemplación de un paisaje: la primera visita de Lily Litvak a Toledo “determinó un cambio total en mi carrera” (483); en 1976, ante la panorámica de Tossa de Mar, William R. Blue consideró “el pueblo una pintura cubista. Fue un momento mágico” (49). O el viaje a México, a los dieciséis años, de David K. Herzberger le incentivó a seguir adentrándose en esa cultura y lenguaje exóticos.

Un rasgo unifica a estos relatos autobiográficos: la pasión por su profesión. Si deben la elección de su carrera al azar, a una influencia, a un juego, o a detestar otra disciplina, con el paso de los años se convierte en su vía exclusiva de trabajo y desarrollo personal, en otras palabras, en su vocación. Hay que subrayar la seriedad con que se toman su actividad docente. Edward H. Friedman concluye ofreciendo diez consejos a sus colegas actuales y futuros. Destacamos algunos: estar en continuo ejercicio intelectual; la enseñanza interactiva; considerar a los estudiantes inteligentes, amables y generosos –en su mayoría–; tomar las disciplinas en serio, pero “no tomarnos a nosotros mismos demasiado seriamente” (161); mantenerse al día; creer en la justicia poética, aunque resulte quijotesco; y la coexistencia de la tecnología con los principios fundamentales. Debemos tener en cuenta estas enseñanzas. También es muy sugerente la convicción de Lou Charnon-Deutsch en la orientación multidisciplinaria, es decir, mirar más allá de la limitada especialización propia. Esta idea aún no convence del todo a los hispanistas instalados en España, pero qué sabio es olvidarse de batallas.

Muchos de estos hispanistas llegaron por primera vez a España en barco –qué extraño parece desde la perspectiva actual–, se enfrentaron a un país bajo una dictadura, con una cultura ajena, pero atractiva, experimentaron la inmersión en una lengua que poco a poco han dominado y les ha permitido profundizar en la vida y obra de autores universales. Su producción académica es impresionante y forjaron obras imprescindibles para la

comprensión de nuestra literatura. Los estudios hispánicos les deben mucho a ellos y a sus predecesores. Vale la pena leer estas autobiografías por su contenido intelectual y humano, por su vertiente profesional y personal. No saldrán defraudados y aprenderán en muchos sentidos.

Ángeles Encinar
Saint Louis University, Madrid Campus

HISTORIA DEL PENSAMIENTO SEMIÓTICO.

VOL. I. LA ANTIGÜEDAD GRECO-LATINA

Wenceslao CASTAÑARES

(Madrid: Trotta, 2014, 302 págs.)

El volumen I de *Historia del pensamiento semiótico* de Wenceslao Castañares, profesor Titular de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, constituye una introducción fundamental al desarrollo de la semiótica grecolatina, al que una breve reseña no puede hacer justicia. El autor describe con gran minuciosidad las líneas de interés por los signos que se desarrollaron de forma paralela: la de la medicina y la de las ciencias del discurso (lógica, dialéctica y retórica). El volumen aborda en primer lugar la configuración de la terminología, y posteriormente el desarrollo de una reflexión sobre los distintos modos de pensar la semiótica.

En la primera parte, de entre los términos griegos, Castañares explora la historia de *semeion*, *tékmor* y *symbolon*. *Semeion* proviene del sustantivo *sēma* ("tumba", "túmulo", y "señal") y del verbo *semaínein* ("dar una orden"). Ambos aparecen con frecuencia en Homero y también en Hesíodo. A partir del siglo VI a. C. aparece también en Esquilo, Esopo, Hecateo de Mileto, Anaxágoras, Cleóstrato o Sófocles, generalmente con el sentido de "símbolo", o "signo de un dios", aunque también como "indicio" y "prueba". Emparentado con los *sem-* convive el término *tékmor* que aparece en la *Iliada* con el sentido de "prueba" (*Il.* I, 526), "fin" o "meta" (VII, 30; IX, 48; IX, 418; IX, 685; XIII, 20), y *tekmaíretai* como "solución" o "remedio" (*Iliada* XVI, 472, *Odisea* IV, 373, IV, 466). El verbo *tekmaíromai* aparece con el sentido de "anunciar" (*Odisea* VII, 317), "predecir" un mal (*Odisea* XI, 112, XII, 139) e "indicar" un camino (*Odisea* X, 563). Con el tiempo, *tékmor* terminaría significando también "signo", "señal" o "indicio", dentro de un campo referido sobre todo a la adivinación, la astronomía, y la navegación, es decir como signo proveniente de los dioses. Así, *tekmaíresthai* significaba "conjeturar", "reconocer los signos" y también "abrirse camino", "adivinar". Por su parte, *symbolon*, está emparentado con el verbo *symbállein* que tenía, entre otros, el sentido de "reunir" o "juntar", "convenir" e "interpretar". De "poner juntos" parece derivarse su sentido más originario, como prueba de una relación (amistosa, mercantil, etc.) establecida, como signo de identidad y, con el tiempo, como signo secreto, por ejemplo en Plutarco (*Cons. ad uxor.* 61. D.8), que se refiere a los símbolos místicos de los ritos orgiásticos dionisiacos. Platón emplea *symbolon* en el *Banquete* al narrar el mito según el cual los hombres eran, originariamente, esféricos

(189d y ss.). En Aristóteles encontramos ya el sentido que ha adquirido tradicionalmente: el de signo convencional, cultural, cuyo paradigma es la palabra.

Junto a la revisión etimológica, Castañares lleva a cabo una reflexión sobre Platón, Aristóteles, los epicúreos, los estoicos, los autores del fin de la república romana hasta el Alto Imperio, y termina con la teoría general de signos de Agustín de Hipona. En el caso de los autores griegos, la reflexión sobre los signos tiene lugar de manera indirecta, en el campo terminológico de la medicina, la lógica y las ciencias discursivas, y las teorías del lenguaje con orientación gramatical.

En medicina, Castañares explora la figura de Hipócrates en el siglo V a.C., y el *Corpus Hippocraticum* que desarrollaron también sus discípulos. En el tratado *Sobre la medicina antigua*, el término *téchne* se refiere al conocimiento de una serie de reglas que permiten conciliar la observación del cuerpo humano con el razonamiento (*logismós*) que opera por medio de signos (*tekmaíresthai*). Los tratados de Claudio Galeno muestran la consolidación de una terminología heredada y cada vez más precisa que incluiría términos como *semainein*, *semeion*, *tekmérion*, *symptoma*, y *semeiosis*, además del mismo nombre de la disciplina, *semiotikón*, que aparece en el libro III de su tratado *In Hippocratis librum de officina medici commentarii* (XVIII2 633 K). En el comienzo del *Prorrético* II, Galeno establece también que la medicina está ligada precisamente a la capacidad de identificar una clase de signos característicos (*tekmeria*) y las inferencias que a partir de ellos pueden hacerse para realizar un buen diagnóstico y pronóstico de la evolución de las enfermedad, que se manifiestan a través de síntomas (*symptomata*) a los que hay que considerar signos (*semeia*). Para referirse a la acción de los signos, Galeno utiliza frecuentemente el término *semeiosis*, que en ocasiones puede traducirse por diagnóstico o diagnóstico. En *Definitiones medicae* se dice que *semeiosis* es la forma o apariencia (*eídos*) del signo y también la aprehensión o conocimiento (*katálepsis*) a través del signo, es decir, que el signo hace visible (*delotikón*) algo invisible (*ádelou*) (Galeno XIX 394, 16 K). Los *semeia* son indicios visibles que remiten a algo que no se ve pero con lo que conjeturalmente pueden estar conectados. Mientras *semeion* actúa como indicio, donde la inferencia deja de ser una mera conjetura, *tekmérion* es la prueba, es decir, una inferencia segura o cuasi-deductiva. Castañares muestra como esta distinción es determinante en el tratamiento semiótico que lleva a cabo Aristóteles en los *Primeros analíticos* y en la *Retórica*, y que condiciona la larga discusión llevada a cabo por los estoicos y los epicúreos.

La descripción pormenorizada que hace Castañares de las aportaciones de Platón a la reflexión lingüística y semiótica pone de manifiesto la riqueza terminológica y la precisión conceptual que se fue institucionalizando a través del tiempo. La aportación de Platón está en los diálogos que abordan problemas lingüísticos: *Crátilo*, *Eutidemo*, *Teeteto*, *Sofista*, *Filebo*, y *Carta VII*. Fundamentalmente, el problema que se plantea es el de si es posible el acceso a la verdad a través de la palabra, y el examen de los textos

platónicos lleva a la conclusión de que la respuesta es negativa, y que debe de haber otro lenguaje –un sistema ideal de signos- que trascienda la contingencia de las lenguas históricas.

Castañares se detiene en las contribuciones de Aristóteles que, aunque no desarrolló una teoría general sobre la semiótica, determinó líneas de reflexión en torno a la lógica, la dialéctica y la retórica, relacionadas directamente con el problema de la significación. Los tres términos fundamentales del vocabulario semiótico de Aristóteles continuaron siendo *semeion*, *tekmérion* y *symbolon* y aparecen fundamentalmente en la *Retórica*, aunque también en los *Primeros Analíticos*. En ambos casos, el autor proporciona una exhaustiva discusión de la ideas de Aristóteles sobre los signos, muy vinculada a las teorías hipocráticas expuestas también en el volumen. Castañares hace notar que en Aristóteles *semeion* y *tekmérion* no son meros fenómenos vinculados por relaciones de causalidad, sino enunciados que constituyen premisas de un silogismo, lo que resulta determinante para el enfoque posterior de autores helenísticos y latinos. En la *Poética* (1456b 20-21) Aristóteles lleva a cabo un extraordinario trabajo de definición de términos. Pero el tratado *De interpretatione* es posiblemente una de las referencias claves para el desarrollo de la lógica en la Edad Media donde Aristóteles desarrolla su teoría de las relaciones de oposición lógica, con la primera exposición explícita de la ruptura del vínculo entre palabras y cosas (el *lógos* y el *ón*) que se vislumbraba, aunque no se había producido, en la filosofía platónica. Uno de los fragmentos del tratado (*Int.* 16a 3-8) sorprende con la primera exposición de lo que, con el tiempo, se convertiría en el famoso triángulo del proceso semiótico. Para Aristóteles, las palabras, tanto las emitidas oralmente como las escritas son símbolos, signos convencionales que se refieren directamente a las afecciones del alma, y éstas a su vez se refieren a las cosas de la naturaleza.

Castañares recupera parte del pensamiento de Epicuro y sus seguidores. Junto a los testimonios de Sexto Empírico y Diógenes Laercio, se explora en profundidad la *Carta a Herodoto* y la *Carta a Pítocles* de Epicuro, y se analizan algunas de sus teorías en los epicúreos romanos de los que da noticia Cicerón. Uno de los tratados de Filodemo de Gádara, hallado en La Villa de los Papiros en Herculano, es el conocido como *De Signis*, fundamental para explicar la controversia lógico-semiótica de epicúreos y estoicos en torno a la validez de la inferencia sígnica, y donde aparece el término *semeiόseos* (del que C.S. Peirce derivaría *semiosis*). Reaparece la distinción entre *semeion* y *tekmérion*, de manera que se contemplan dos tipos de signos: el signo *común* (*koinón*) y el signo *particular* (*ídion*). Como en el caso aristotélico, los signos comunes no pueden aceptarse como premisas de una inferencia válida, a diferencia de los signos particulares o necesarios (*anankastikón*). Esta controversia entre epicúreos y estoicos se establece así en el tipo de prueba necesaria para determinar la diferencia entre ambos. Mientras

que los estoicos defienden la inferencia deductiva a partir de principios que pueden ser establecidos *a priori*, los epicúreos abogan por un procedimiento inductivo y empírico.

El capítulo cinco está dedicado a los estoicos, cuya aportación es una teoría de la semiótica vinculada a la dialéctica. La falta de testimonios directos es, de nuevo, uno de los problemas. Castañares regresa, pues, a los tratados de Sexto Empírico y Diógenes Laercio, para reconstruir las ideas semióticas de la escuela estoica. A partir de Cicerón, se nos desvelan también las aportaciones de Zenón y sus seguidores, sobre los que se desarrolla un minucioso y extenso comentario. En el capítulo seis se describe con gran detalle la transformación de la retórica en el mundo romano, ocupándose en sendas secciones de la adivinación, con el ejemplo *De divinatione* de Cicerón, de la retórica, mencionando la de Herenio y la del mismo Cicerón, y de la oratoria de Quintiliano, regresando finalmente a Galeno y a los tratados pseudogalénicos para abordarlos, ya no desde una perspectiva etimológica, sino semiótica.

Para terminar, Castañares dedica su último capítulo a Agustín de Hipona y su teoría general de los signos, vislumbrada en *De dialéctica*, *Contra los académicos*, y *Soliloquios*, y planteada de manera fundamental en *De Magistro*, que influiría en trabajos posteriores como los de Malebranche o Wittgenstein. Pero Castañares no se detiene aquí, y termina el volumen con estudios del *De Trinitate* y *De doctrina christiana*, en los que se muestra, ya de manera muy clara, una clasificación sin precedentes de los distintos tipos de signos.

Estas someras líneas ponen de manifiesto la ambición de la propuesta de Wenceslao Castañares, única, tanto por su precisión y atención al detalle, como por su envergadura. Concluimos esta breve exposición con las miras puestas en una continuidad que todos deseamos para esta *Historia del pensamiento semiótico*.

Asunción López-Varela Azcárate
Universidad Complutense de Madrid

LA CULTURA ESPAÑOLA EN LA EUROPA ROMÁNTICA

José CHECA BELTRÁN (ed.)

(Madrid: Visor Libros, 2015, 290 págs.)¹

El libro objeto de esta reseña aparece como resultado del proyecto de investigación *Canon y nacionalismo: lecturas europeas del legado literario-cultural español* dirigido por José Checa Beltrán, investigador del CSIC, y financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Catorce especialistas han colaborado en el presente volumen titulado *La cultura española en la Europa romántica*, último trabajo –pues los dos anteriores habían sido dedicados a la búsqueda de una imagen positiva de España en la Europa y Francia ilustradas²– que completa las investigaciones realizadas por estudiosos de varios países europeos y americanos durante seis años.

El volumen reúne doce textos sobre la influencia y recepción del legado cultural español en Europa, especialmente en Francia, Inglaterra, Alemania e Italia, en el periodo que abarca desde 1789 a 1833, caracterizado por ser una época de crisis. A pesar de los numerosos relatos que contaminaron la imagen de España durante todo el siglo XIX, sobre todo a través de los libros de viajes, la presencia de las artes españolas se vislumbra como un hecho en las diferentes investigaciones, demostrando de esta manera que no solo existió en la época romántica una imagen estereotipada y falseada de nuestro país. No obstante, no se puede negar que España fue observada desde un prisma exótico que constituyó la imagen más expandida de la Península en las letras europeas (sobre todo en el caso de Francia). Esta visión negativa ha dado lugar a numerosos trabajos en los últimos años que engloban estos conceptos en la historiografía y estudios literarios actuales. Por el contrario, el objetivo de los estudios que aquí se presentan es el de invertir este prisma mientras se examina e indaga en ciertos textos que ofrecieron una imagen positiva del legado español. Fueron autores cultos, conocedores de la historia y literatura española, que difundieron ideas que reconocían la importancia de la herencia hispánica en las artes europeas.

Los textos se ordenan por país de recepción. Como no podría ser de otra manera, el volumen se abre con cuatro estudios que hacen alusión al país vecino, Francia, que sin duda fue el que más contaminó y deformó la imagen de España en la época que

1 Esta reseña se ha realizado en el marco del proyecto de investigación FFI2012-30781, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

2 *Lecturas del legado español en la Europa ilustrada* (2012) y *Demonio y modelo: dos visiones del legado español en la Francia ilustrada* (2014).

nos ocupa. Maud Le Guellec, en su estudio «Lo que dicen los franceses de los españoles (1793-1813): notas sobre los límites de una representación nacional», nos presenta la idea de que existe «una identidad propia» que corresponde a cada pueblo, normalmente atribuida por los demás. Su trabajo se centra en reexaminar la construcción de los estereotipos españoles creados por los franceses, sobre todo en la propaganda imperial, en el paso del siglo XVIII al siglo XIX –periodo en el que se consolidaba el concepto de nación– incluso de la mano de amantes de España como fue Jean-François de Bourgoing.

Diferente fue la percepción de Alexandre Laborde en su viaje por España, analizado por Nathalie Bittoun en «Rehuyendo los tópicos: el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (1806-1820)». Este intelectual liberal, amante de la obra de Carlos III, situado en los albores del siglo XIX, dio a conocer un relato de viajes alejado de la visión oscura de sus compatriotas dieciochescos y del costumbrismo romántico, convirtiéndose así en obra de referencia para sus compatriotas.

El propio José Checa, por otro lado, examina la «Recepción del legado literario español en la prensa francesa (1800-1823)» a través de las impresiones aparecidas en varios artículos de cinco periódicos galos durante un periodo clave para la alianza hispanofrancesa. Este investigador nos muestra cómo este hecho favoreció la imagen que se desprende de las valoraciones positivas que se encuentran en los medios. Asimismo, la decadencia del gusto canónico clasicista –que había descalificado nuestro teatro– influyó en la aceptación y asimilación del «genio español». El teatro barroco y los romances comienzan a ser apreciados por el Romanticismo.

Frédéric Prot nos presenta un aspecto más musical en su trabajo «El colorido español: captación y asimilación de la gramática musical española en la Francia romántica». España estaba más de moda que nunca y «del inconfundible exotismo español se usa y abusa» (p. 80). El autor examina atentamente la gramática musical en el París romántico (puesto que el periodo a partir de 1875 ha dado ya lugar a numerosos estudios por la proliferación de composiciones de gusto español). El estilo hispánico se revisa a través de las alusiones a lo que se consideró la marca de identidad del «colorido español».

Nos movemos hacia terreno insular a partir del texto de Jesús Pérez Magallón que realiza unas «Calas en la recepción inglesa del *Quijote*», obra considerada antiespañola. Se interroga sobre el carácter inglés del libro de Cervantes, así como su «españolidad» o «antiespañolidad» a través de un recorrido por su recepción desde su publicación hasta el siglo XIX, buscando las causas socio-culturales y económicas de esta percepción.

Pedro Javier Pardo García examina en su conjunto la evolución de la recepción del *Quijote* en la cultura británica en «Viajeros quijotescos y viajes cervantinos en las letras británicas». Pardo García recorre varias obras en las que los personajes presentan un viaje quijotesco. En el periodo romántico aparece, pues, en la literatura inglesa una figura que no ha sido estudiada: un nuevo tipo de Quijote que convierte el viaje del protagonista

de Cervantes en una experiencia universal. Nos presenta a los escritores Combe e Inglis como «profetas» (p. 150) del viaje quijotesco, «arquetipo de nuestra experiencia discursiva del mundo» (p. 150).

Si Cervantes tuvo su lugar en las letras inglesas, también lo tuvo Calderón. Alfredo Moro y Adrián J. Sáez en «Calderón en Inglaterra (siglos XVII-XIX): historia y razones de un olvido» defienden la tesis de que el teatro del dramaturgo no parece tan olvidado como se ha sostenido sino que se presenta como una recepción continua. El recorrido abarca desde la vida del autor hasta el siglo XIX, puesto que no fue el Romanticismo el motor de arranque de su recepción –cuando comenzaron a traducirse sus obras directamente del castellano–, sino que esta comienza con recopilaciones francesas anteriores.

La literatura española también tuvo cabida en la cultura alemana, tal y como nos presenta Francisco Uzcanga Meinecke en la tragedia morisca *Almansor* (1823) de Heinrich Heine, una obra muy poco conocida del vate alemán. Aunque Heine nunca cumplió su deseo de viajar a España, explota literariamente el tema de «lo español» dentro del Romanticismo alemán, pero alejándose de los estereotipos en boga porque buscó en nuestra literatura otro tipo de decorados, personajes y motivos.

«La recepción de la ciencia española en lengua alemana a través de ediciones en francés: 1789-1829» es el título del estudio llevado a cabo por Ignacio Ahumada y Amila Jelovac. Se pone de manifiesto la falta de estudios sobre la traducción especializada en Europa. En este artículo se analiza la historia editorial de estos textos y su recepción en Alemania en varias obras de este carácter científico realizadas por especialistas españoles, a través de sus traducciones indirectas del francés.

El único estudio sobre recepción en Italia lo firma Iole Scamuzzi. En «Literatura áurea y leyenda negra: el intertexto ibérico entre *Fermo e Lucia* y *Los novios*», nos presenta una aproximación intertextual entre estas dos obras de Manzoni. En las dos versiones de la conocidísima obra romántica *I Promessi Sposi*, se funden rasgos quijotescos, así como otras fuentes áureas a lo largo de su elaboración entre 1821 y 1840. Sin embargo, estas fuentes serán cada vez más difíciles de localizar conforme la evolución literaria de la novela sigue su curso.

Miguel Ángel Lama nos presenta «Versos españoles en la Europa poética del primer tercio del siglo XIX: la poesía española en antologías extranjeras». La lectura europea de las antologías poéticas fue fundamental para el conocimiento de la lírica española que intentó redefinir la imagen distorsionada que se tenía de nuestra poesía en un contexto de inmigración intelectual a causa de la situación política. Lama atribuye especial importancia a la recopilación de Manuel José Quintana.

Finalmente, Rosa María Aradra cierra el volumen con «Miradas literarias desde el exilio español (1813-1833)», una aproximación a los exiliados españoles de principios del siglo XIX y sus diferentes funciones durante este periodo. El exilio en sí ofrece un

prisma diferente de estudio, puesto que, alejados de su país e influidos por las culturas receptoras, los escritores españoles crearon en estas condiciones textos críticos muy interesantes.

En su conjunto, los estudios de estos investigadores nos pasean por la Europa decimonónica a través de la literatura, la ciencia y la música, dando a conocer al lector aspectos nuevos sobre el conocimiento del legado cultural español en el continente. Aunque el Romanticismo deformase la imagen de la Península, gracias a este volumen tenemos conciencia de que hubo otras corrientes que apreciaron, valoraron e incluso reutilizaron nuestros ritmos, poesías, novelas y estudios científicos. Se rescata así una visión más positiva de nuestro país.

Irene Atalaya
Universitat de Barcelona

PORQUE ERES, A LA PAR, UNO Y DIVERSO. ESTUDIOS LITERARIOS Y TEATRALES EN HOMENAJE AL PROFESOR ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS

Antonio CHICHARRO (ed.)

(Granada: Universidad de Granada, 2015, 926 págs.)

En 1947 Pedro Salinas recordaba, para ejemplificar lo que él consideraba el “neoalfabetismo”, el caso de un profesor de literatura, “encarnizado trabajador” que, centrado únicamente en el estudio del tipo de criado en el teatro de Lope, no leía nada que no fuera “utilizable para su trabajo”. En el polo opuesto de esta “actitud reduccionista, que se alimenta de exclusiones innecesarias, de renunciadas perezosas”, situaba la grandeza de esa otra especialización “nutrida de afán integrador, de empuje imaginativo, de superación de limitaciones”. Justamente en esta senda habría que situar la larga y rica trayectoria del catedrático granadino Antonio Sánchez Trigueros, reflejada y condensada con nitidez, por mano de colegas, discípulos y amigos, en este volumen colectivo, que, editado por el profesor A. Chicharro, ha publicado en su honor la Universidad de Granada.

Tuve la gran satisfacción de percibir tal “afán integrador”, tal “empuje imaginativo” desde que asistí a sus clases de crítica literaria a finales de los setenta. Sánchez Trigueros, por medio de un fino sentido de la creatividad, proveniente del *docere et delectare* horaciano, no sólo lograba que la ardua materia teórica que impartía resultara transparente sino, aun más, que nos fascinara. Con frecuencia surgía la tertulia en el aula. Entonces él sabía desplazar su posición académica para convertirse en sutil activista de los anhelos de su alumnado. Se cumplía así lo que practicaba Juan de Mairena en sus pláticas de retórica: “sólo me aplico a sacudir la inercia de vuestras almas, a arar el barbecho empedernido de vuestro pensamiento, a sembrar inquietudes”. Recuerdo que en una sesión dedicada al Modernismo, empezamos a desmenuzar *Cantos de vida y esperanza* de Darío, nos centramos en el soneto a Walt Whitman, derivamos a unas reflexiones sobre pintura y terminamos en el cine de Kubrick. Eran iluminadoras ventanas que se nos iban abriendo de forma insospechada mediante una operación integradora perfectamente orquestada por la mano del maestro. En el día a día Sánchez Trigueros nos fue transmitiendo lo mismo que él expresaría muchos años después en un hermoso discurso dirigido a su añorado amigo Ricardo Senabre: que el ejercicio crítico encierra una “pulsación del placer que define al ser humano” y que, en consecuencia, tiene mucho de “aventura en el laberinto o en el bosque intrincado del texto”, “de viaje”, de “partida de

caza", "de cirugía", de "asedio a la ciudadela" y de "apropiación de escritura ajena"; y que todo ello, en definitiva, forma parte inexcusable de la investigación filológica. Este afán integrador de saberes, tendencias teóricas y géneros, enfocado al desentrañamiento del texto, es lo que encierra este libro y lo que se desprende de su acertado título, *Porque eres, a la par, uno y diverso*, que, como explica el catedrático A. Chicharro, se inspira en el comienzo de un soneto de Villaespesa, "Porque has sido, a la par, uno y diverso", que sirvió, a su vez, para nombrar la importante antología que el mismo Sánchez Trigueros realizó en 2002 sobre el poeta almeriense.

Tal capacidad interdisciplinar es evidente que, en cierta medida, le viene dada de sus maestros (E. Molina Campos, A. Domínguez Ortiz y A. Gallego Morell) y especialmente de Emilio Orozco. Es más que significativa una anécdota de juventud que él mismo nos ha relatado. Allá por la década de los cincuenta, don Julián Zaida, "fiscal depurado" por sus ideas republicanas, no sólo le dio a conocer en la Axarquía malagueña los versos de Vicente Aleixandre sino que le inculcó algo esencial: la existencia de un vínculo indisoluble entre poesía e historia. Se establecía así, desde los inicios, el fundamento de la línea de investigación que definirá a nuestro profesor: la estirpe materialista en la que ha basado sus teorizaciones acerca del discurso crítico. Sin entrar en detalles que están ampliamente estudiados en este volumen, baste recordar, con sus propias palabras, que el objeto de estudio se sintetiza en la permanente y complejísima "relación especular" de una "sagrada trinidad" compuesta por el autor-contexto, el texto y el lector. Desterrando concepciones monolíticas, Sánchez Trigueros ha aportado un discurso integrador en el que, mediante un análisis abierto y dialógico, el sujeto literario, indisoluble siempre de una realidad histórica e ideológica específica, logra, mediante una fina interacción que va más allá del tiempo, que el lector sea su "hermano gemelo", "su doble". De esta forma, el arte trasciende las simpatías de clase, pues se asienta en un contexto siempre complejo en la que intervienen al unísono fuerzas culturales, artísticas, sociales de muy distinto calibre. Como ha establecido nuestro profesor, "el dialogismo y la polifonía no son una cuestión de época sino la clave compositiva de todo texto: el ser de la escritura". Desde esta concepción, el texto en su irrevocable multiplicidad se articula como cauce de conocimiento e instrumento de intensidad emocional.

Son muchas y variadas las parcelas de la historia literaria que ha abordado Sánchez Trigueros a lo largo de su fructífera trayectoria. Especial atención le ha dedicado al Modernismo, centrándose no tanto en cuestiones genéricas cuanto en el estudio de los poetas José Sánchez Rodríguez, Francisco Villaespesa y Juan Ramón Jiménez, así como Rubén Darío y Antonio Machado, entre otras personalidades del XIX. Mención especial merece su labor continuada para el reconocimiento, asentamiento y divulgación de la obra de Francisco Ayala, del que tuvo noticias gracias al profesor Orozco antes de su presentación en Granada (1977). El *Simposium sobre Francisco Ayala, teórico y crítico*

literarios, celebrado en 1991 con la colaboración de A. Chicharro, por citar sólo una breve muestra, supuso un antes y un después en los estudios sobre el autor de *Muertes de perro*.

Pero es más, la mirada atenta de nuestro homenajeado no sólo se ha detenido también en la poesía de su momento, apoyando con generosidad las voces emergentes (algunas de las cuales son ya indispensables), sino en temas tan fronterizos y esenciales como el blanco tipográfico o la fuerza expresiva de los silencios. Ello nos lleva a otra de las columnas esenciales donde se sustenta la labor investigadora de Sánchez Trigueros: el teatro, pero no abordado sólo desde su impregnación textual sino fundamentalmente desde la puesta en escena, esto es, desde ese momento en el que el "tinglado de la antigua farsa" se convierte en ente que "se ostenta y se mueve", instante a partir del cual surge la tan divulgada "magia teatral". Por ello, siempre hay que situar a Sánchez Trigueros, por utilizar sus propias palabras, dentro del grupo de los que "desde hace mucho tiempo luchan en el espacio académico universitario porque el teatro sea considerado y estudiado ante todo y sobre todo como arte fundamentalmente escénico y no simplemente como pura literatura, con la que, por cierto, muchas veces y nuestra época el teatro tiene poco que ver". Esta opinión no sólo ha sido desarrollada desde la docencia y desde la investigación sino desde la práctica misma, bien a través de diversas puestas en escena de las que él ha sido artífice (piénsese en las distintas versiones del poemario *A la pintura* de Alberti) o bien a través de la dirección del *Festival Internacional de Teatro de Granada* (1983-1991), gracias al cual fueron desfilando los grupos más relevantes de la vanguardia internacional, los que se agitaban en los mismos confines del teatro, los que contribuyeron a que la ciudad toda, desde distintos espacios, se transformara en un enorme proscenio donde confluían palabras, silencios e imágenes.

A Sánchez Trigueros le suelen atraer tanto "los placeres de las lecturas cruzadas" como los hechos de la actualidad o los linderos de la literatura y la expresión artística. Por ello, no podemos abandonar esta brevísima semblanza sin aludir a la serie de artículos de prensa que se aglutinan alrededor de la figura del *hechizado* (1991-2003) y que se sitúan a medio camino entre la creación, la reflexión y la crítica. La presencia de este heterónimo, además de ser un entrañable homenaje ayaliano, posibilita la voz de un *alter ego* por medio de la cual se vale nuestro profesor para establecer una sutil dialéctica entre la literatura, la cultura y la vida (léase en este sentido "¿Quién es quién?"). Lo que él ha escrito desde "el palco del *hechizado*" es efectivamente un acto de fino vitalismo lúdico pero también un entrañable tributo a la amistad, la misma amistad que sustenta las páginas de este volumen.

Estos *Estudios literarios y teatrales*, por su carácter interdisciplinar y abierto, por su alto nivel científico, son perfectamente equiparables a esos otros *Estudios sobre Literatura y Arte* que la universidad granadina dedicó a Emilio Orozco en 1979. Están estructurados en tres grandes núcleos. La "parte preliminar", a cargo de A. Chicharro, desgrana con pulcritud

y detalle la rica trayectoria investigadora y de gestión del maestro, al tiempo que traza un entrañable perfil académico y humano. El segundo apartado aborda las tres grandes pautas que han marcado su devenir intelectual y de alguna forma amplía horizontes ya señalados anteriormente por Chicharro. La labor de reconocimiento y profundización en la obra de Ayala es tratada con meticulosidad por A. Gómez Gray, mientras que las diversa relecturas, teorizaciones, campos de estudio, apócrifos, artefactos y epifonemas del homenajeado son perfiladas con destreza por M.^a A. Grande Rosales. Finalmente, M.^a J. Sánchez Montes acota el quehacer al frente del *Festival Internacional de Teatro* así como añade algunas aportaciones semióticas dentro del ámbito escénico.

La tercera parte, que es la que evidentemente ocupa el grueso del volumen, está compuesta por cincuenta colaboraciones que, a manera de coro, enlazan sus voces para ahondar en diferentes ámbitos relacionados con la trayectoria de nuestro profesor. Hagamos un necesario recuento aglutinando los artículos en categorías temáticas. Dentro de la teorización crítica y literaria, nos encontramos con un amplio abanico que abarca un acercamiento a los discursos que se fundamentan en “el principio de lo placentero y de la impresiones sensualistas” frente a la corriente metafísica (J. A. Hernández Guerrero); un ahondamiento en la estética del deseo, a propósito de Spinoza y Foucault (A. González Blanco); un análisis conjunto que aborda tanto las propuestas sobre la destrucción y la memoria como “el ensamblaje estético de la microhistoria”, reflejado en *El queso y los gusanos* de C. Ginzburg (A. Alias y B. Fernández); unas importantes acotaciones sobre el discurso literario de destacados miembros del 27: Dámaso Alonso, García Lorca y José Díaz Fernández (F. Abad Nebot); y finalmente un análisis de los valores estéticos y sociales que encierra el discurso crítico-literario del mejicano Alfonso Reyes (E. Baena). El pensamiento español está representado por una atractiva relectura de los libros de Ortega y Gasset publicados en los años 20, con especial atención a *Meditaciones del Quijote*, *La rebelión de las masas* o *España invertebrada* (D. Villanueva).

Si nos adentramos en los distintos géneros literarios, la narrativa cuenta con una serie de interesantes disquisiciones de carácter general, que van desde una ponderada confrontación entre realismo y realismo socialista aplicada a la novela moderna hispana (F. Álamo Felices); un recorrido por los umbrales del texto, especialmente por el *incipit* y el final (E. Sullà); y una atinada aproximación a los aledaños de lo literario desde ese fenómeno de masas que es el *best seller* (D. Viñas Piquer). En cuanto a los narradores tratados, nos encontramos con Antonio Pereira, que da pie a perfilar la dicotomía histórica entre conflicto y postconflicto (T. Albaladejo); y con Juan Marsé, que posibilita un ejercicio de literatura comparada con el narrador rumano Norman Manea (I. Gruia). También están presentes el leonés José María Merino (J. E. Martínez) y el peruano José María Eguren (J. R. Valles Calatrava). Como no podía ser menos, dentro de este espacio habría que incluir, en lugar preferente, a Francisco Ayala, cuya obra es relacionada

con Proust (R. A. Cardwell) y Ortega (M. A. Vázquez Medel), al tiempo que se perfila su autorretrato a través de *Recuerdos y olvidos* (J. M.^a Pozuelo Yvancos). Mientras M. C. García Tejera aborda los artículos periodísticos de la madrileña Begoña García-Diego, F. Krasniqi nos habla de la escritura epistolar según “la teoría del transtexto”.

Dentro del delicado campo de las fronteras genéricas, A. Cabanilles ofrece un trabajo sobre el texto híbrido *Ayer*, de Niccole Brossard, donde confluye novela y teatro, mientras que el trabajo de M.^a del C. Bobes Naves acota las interacciones funcionales entre lo novelesco y lo dramático en Valle Inclán. Ello nos da pie a adentrarnos ya en los estudios sobre teatro. La puesta en escena está representada bien mediante el análisis semiótico del musical *Antígona tiene un plan* (I. Berlanga) o bien con una aproximación a la “violencia verbal y gestual” en la obra de José Moreno Arenas (M.^a J. Orozco Vera). J. Romera Castillo despliega un amplio y útil panorama sobre los creadores jóvenes que están tomando el relevo en la escena española del siglo XXI. Para acabar con este apartado de los géneros, la poesía contemporánea está presente gracias a un concienzudo análisis del libro *Lumbres apagadas* de Rosaura Álvarez (C. Argente del Castillo Ocaña), un estudio métrico de la sextina en Antonio Carvajal (J. Domínguez Caparrós) y un atractivo recorrido por las prosas del poeta A. Muñoz Rojas (J. L. Martínez-Dueñas).

Dentro ya del ámbito de la historia literaria, los clásicos de la Edad de Oro aparecen mediante las importantes aportaciones de D. Chicharro para dilucidar el origen converso de san Juan de la Cruz; y el análisis de R. Navarro Durán a propósito de la “resurrección” del personaje de Celestina a manos de Feliciano de Silva, así como el rastreo de dos imágenes, provenientes de Berceo y del Arcipreste de Hita, que llegan hasta el *Quijote* (J. Paredes). R. Romojaro escruta “el tratamiento manierista del mito clásico en el Barroco”. La literatura decimonónica está encarnada por la influencia de Cecilia Böhl de Faber, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Rosalía de Castro y Carolina Coronado en las *Leyendas* becquerianas (I. Navas Ocaña), así como la relación de Alejandro Sawa con la ciudad de Barcelona y la revista *Mercurio*, estudiada con detalle y escrúpulo por A. Correa Ramón. Evidentemente, dentro del ámbito de los clásicos, no podía faltar García Lorca, del que A. Soria Olmedo acomete, a la luz de los manuscritos, una sagaz glosa sobre sus conferencias-recitales pronunciadas a principios de los treinta con Nueva York de fondo. Como no podía ser menos, el Modernismo y sus protagonistas cuentan aquí con una valiosa presencia: mientras que se profundizan las vinculaciones de Salvador Rueda con Granada (F. Linares Alés) y Murcia (F. J. Díez de Revenga), la dimensión artística y social que reverbera en el primer Rubén Darío es abordada por M. A. García, con el fin de perfilar mejor el conocimiento sobre los inicios de Modernismo en Hispanoamérica.

La literatura extranjera está representada por colaboraciones dedicadas a Dante y la sextina (I. Paraíso), los *Diarios* de Kafka (C. Fernández Prieto), Fernando Pessoa (B. McGuirk), el *Frankenstein desencadenado* de Brian W. Aldiss (G. Pulido Tirado) y “la

poética de la novela de Milan Kundera" a la sombra de Cervantes (J. M. Ruiz Martínez). Es inevitable no poder resaltar con cierta emoción la contribución del recientemente desaparecido R. Senabre que, con un trabajo sobre el método deductivo de Sherlock Holmes, nos asombra una vez más con su atinado sentido de la lectura y cuya perspicacia nada tiene que envidiar a la del célebre detective inglés.

Ya para acabar este repaso de contenidos, habría que resaltar una sugerente veta donde se hace patente la interacción entre literatura, arte, diseño y medios de comunicación. Así podemos leer un estudio de la obra plástica de Ignacio Uriarte inspirada en el material de oficina (T. Blesa), unos "apuntes de filología espacial" sobre el Pórtico de la Gloria (F. Cabo Aseguinolaza), un original recorrido por el diseño de las cubiertas de las novelas de E. Vilas-Matas (D. Sánchez-Mesa Martínez) y otro por las cuidadas impresiones cubanas de la editorial *Vigía*, surgida en la ciudad de Matanzas (M.^a A. Hermosilla Álvarez). Dentro de un ámbito más general en el que la palabra se confabula con el poder icónico de los *media*, podemos adentrarnos en unas sugestivas reflexiones interdisciplinares acerca de la acción política y la cultura de la imagen (J. Talens), lo mismo que sobre la globalización y "la apariencia de una cultura de las apariencias" (J. Urrutia), así como un novedoso análisis acerca de la ciberpoesía o la poesía en la red (R. Núñez Ramos). Finalmente, mención aparte merece la única intervención netamente poética, a cargo de A. Carvajal con su comentada *Soledad enésima (Para Antonio Sánchez Trigueros en su jubileo)*, que, por su carácter creativo, habría de ser vinculada con la hermosa ilustración de portada de la pintora M.^a T. Martín-Vivaldi.

Nos encontramos, pues, ante un libro que despliega una amplia gama de constelaciones, un libro que encierra un vasto universo de erudición en el que confluyen orbes de vario semblante, amparados y suscitados siempre por ese amor a la literatura y a la expresión artística en sus múltiples derivaciones que emana del quehacer de Sánchez Trigueros. Estas páginas reflejan el mismo afán por la concordia y la coexistencia que nuestro homenajeado ha apreciado siempre en la obra de su admirado Dostoievski, lo mismo que destilan un consumado entusiasmo por ejercer la interdisciplinariedad y el dialogismo como instrumentos indispensables para abordar los diversos campos de estudio y ampliar así el conocimiento de la realidad y del ser humano. En resumen, de Sánchez Trigueros podemos decir, sin estridencia alguna, lo que él mismo expresó de su maestro Enrique Molina Campos, que "su empeño literario no ha consistido sin más en comunicar sino en comunicarse, en establecer vínculos necesarios con los hombres: palabra de solidaridad la suya frente a la palabra solitaria de tantos otros". Prueba de ello es este homenaje impreso, lleno de afecto y sustentado por una impecable altura científica, homenaje que sintetiza, condensa y perpetúa no tanto los logros de una fecunda carrera universitaria como los admirables efectos intelectuales y humanos que de ella se desprenden.

José Ignacio Fernández Dournac

CREACIÓN Y MEMORIA

Gerardo DIEGO / José GARCÍA NIETO
Edición de Francisco Díez de Revenga

(Barcelona: Anthropos / Fundación Gerardo Diego /
Fundación José García Nieto, 2014, 142 págs.)

Con motivo de cumplirse el pasado año el centenario del nacimiento de José García Nieto (Oviedo, 1914 - Madrid, 2001), uno de los poetas más destacados del panorama literario español de posguerra, el profesor Francisco Javier Díez de Revenga, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Murcia, profundo conocedor de este escritor y reconocido especialista en la Generación del 27, ha publicado en la prestigiosa editorial Anthropos, su libro *Creación y memoria*. En él nos ofrece, a través de una serie de textos inéditos y otros de no fácil localización, el testimonio de la profunda amistad que este escritor sostuvo con el poeta Gerardo Diego, a quien siempre consideró como su maestro.

Dicha selección va precedida de un interesante estudio introductorio en el que Díez de Revenga realiza una semblanza de José García Nieto, lamentando el olvido en que ha caído este extraordinario poeta, subrayando la importancia de su obra lírica, desde su primer poemario *Víspera hacia ti* (1940) hasta la publicación del volumen *Poesía* (1996) que recogía una importante selección de su obra. Pero además, Díez de Revenga resalta el papel destacadísimo que tuvo García Nieto en los momentos difíciles de la Posguerra, dando cabida en su revista *Garcilaso* a todos los poetas sin fijarse en su adscripción ideológica, y manteniendo una presencia constante en encuentros y reuniones, siempre dispuesto a ayudar a los demás.

Tras destacar las afinidades existentes en la obra de ambos escritores: "García Nieto es el poeta "garcilasista" y "neoclásico", emparentado con la mejor poesía del siglo XX, fundamentalmente con Gerardo Diego, y, a lo largo de sus más de treinta libros poéticos, hay que confirmar, con el neoclasicismo, iniciativas y multiplicidades muy innovadoras", Díez de Revenga lleva a cabo un comentario pormenorizado de cada uno de los textos que nos ofrece en su libro, en donde con rigor y amenidad expresa su significado y trascendencia. Su profundo conocimiento de la obra de ambos poetas y del panorama literario español del siglo XX le permite moverse como pez en el agua a la hora de seleccionar, valorar y comentar este conjunto de escritos –dispersos y olvidados entre las páginas de las distintas publicaciones en que aparecieron- que uno a otro se dedicaron y que, sin duda, contribuyen a un mejor conocimiento de sus vidas y de sus obras.

Creación y memoria recoge diversos artículos y pequeños ensayos que Díez de Revenga agrupa en dos grandes apartados: “Gerardo Diego sobre José García Nieto” y, viceversa, “José García Nieto sobre Gerardo Diego”. A través de su lectura descubrimos la siempre respetuosa relación maestro-discípulo que ambos mantuvieron durante más de 30 años, rebosante de afecto y de admiración mutua, en dos escritores caracterizados por su bondad, sencillez y sentido de la amistad. Y todo ello inmerso en el marco del panorama literario español de la posguerra, donde Gerardo Diego –fiel seguidor de las revistas literarias surgidas en los años veinte y treinta, imposible olvidar sus *Carmen* y *Lola*– alaba ahora al joven creador de la revista *Garcilaso* en cuyas páginas él mismo colaboró, junto a otros poetas de su generación como Vicente Aleixandre o Dámaso Alonso.

Las palabras siempre elogiosas del maestro para su discípulo: “García Nieto es un poeta perfecto”, se suceden desde la publicación de su primer libro *Víspera hacia ti*, y siguen luego con *Tregua* –en el que destaca la maestría en el uso del soneto–, *Memorias y compromisos* y, finalmente, *Taller de arte menor y cincuenta sonetos*, poemarios en los que valora sustancialmente el personalismo de su poesía, frente a las reminiscencias clásicas que aquel pudiera tener. Además, Gerardo Diego no pierde ocasión para felicitar públicamente a García Nieto por los diversos premios literarios que va consiguiendo: el Premio Nacional de Literatura Garcilaso o el Fastenrath, por su libro *La red*, premios que considera merecidísimos y que supusieron importantes hitos en la paulatina consolidación de su carrera literaria.

En justa reciprocidad, encontramos en los 17 textos que García Nieto escribe sobre Gerardo Diego, la admiración del poeta más joven por el venerado autor de *Alondra de verdad*, ya alegrándose de su entrada en la Real Academia Española, ya glosando el éxito de una lectura poética de su libro de ambiente taurino *La suerte o la muerte* en el Instituto de Cultura Hispánica, o bien desvelando retazos más íntimos de su carácter al hablar de la impavidez y de la sempiterna timidez que el gran poeta del 27 no se esforzaba en ocultar: “Yo soy un tímido y se me nota”, cuenta que le había confesado en alguna ocasión.

Destaca también García Nieto en estos textos aquí recogidos, otros aspectos que muestran la bondad de Gerardo Diego, su generosidad y altura de miras, a la hora de expresar, sin ápice de rencor alguno, su admiración por la alta calidad de la lírica de Neruda, pese a que el poeta chileno le ofendiera gravemente en su *Canto General*: “Que sepan los malditos (...), los Dámasos, los Gerardos, los hijos de perra, silenciosos cómplices del verdugo.” García Nieto, buen amigo y atento seguidor de la trayectoria vital y artística de su maestro, va dejando memoria de los logros de su carrera: la concesión de la Medalla del Trabajo (1968), el Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Santander (1980), el Premio Cervantes (1979), la edición de Clásicos Castalia de *Alondra de verdad* y *Ángeles de Compostela* (1988), para terminar este acompañamiento con un emocionado discurso que leyó en la Real Academia a la muerte del poeta en 1987.

Tras los textos, se recogen 8 cartas de Gerardo Diego a García Nieto y 16 que este último dirige a aquel. Interesante epistolario que además de manifestar la excelente relación que ambos poetas tuvieron, pone de manifiesto la siempre atenta y eficaz colaboración que el poeta más joven prestó al mayor en cuantas gestiones éste le requería.

Finalmente, de los archivos de las familias de ambos poetas, Díez de Revenga selecciona algunos poemas dedicados, que dan fe de la mutua simpatía y confianza que uno y otro se dispensaron.

Creación y memoria supone una valiosa y oportuna aportación para un mejor conocimiento de la relación entre estas dos grandes figuras del panorama literario español del siglo XX, que compartieron por igual, de forma merecida, la gloria del Premio Cervantes, unidas por una inquebrantable amistad y admiración mutuas.

Manuel Llanos de los Reyes

THÉÂTRE ET MÉTATHÉÂTRE DANS L'OEUVRE DE LUIS RIAZA

Carole EGGER

(Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2014, 282 págs.)

La profesora Carole Egger, catedrática de Literatura española en la Universidad de Estrasburgo, presenta en esta monografía un estudio de gran profundidad y erudición sobre la dramaturgia de Luis Rianza, otorgando especial atención a la obra *Retrato de dama con perrito*, así como al resto de piezas de este autor que también componen el “ciclo sobre el poder”: *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, *Los perros* y *El palacio de los monos*. Acompaña el estudio una cuidada traducción de *Retrato de dama*, realizada por la propia autora, y seis anexos en los que se incluyen materiales de gran interés para investigadores y estudiosos del teatro contemporáneo español: un texto inédito firmado por Luis Rianza, una bibliografía completa y actualizada de este autor y recopilaciones tanto de las traducciones existentes como de las puestas en escena de los textos de Rianza que se han realizado en España y en el extranjero. Aporta, además, un índice onomástico y terminológico. Cierra el volumen una reproducción del método de estudio del texto teatral de Michel Vinaver, originalmente incluido en *Écritures dramatiques*, publicado en la editorial Actes Sud en 1993, que la profesora Egger emplea para su análisis de *Retrato de dama*.

El estudio realizado por la profesora Egger supone la culminación de sus investigaciones sobre los autores del “Nuevo Teatro”, como Romero Esteo o el propio Luis Rianza, de los que es una especialista reconocida internacionalmente, y a los que ha consagrado numerosos artículos, capítulos de libro, traducciones y presentaciones en congresos. En este sentido, cabe destacar la valiosa labor de difusión del Nuevo Teatro que la profesora Egger ha desarrollado desde el equipo de investigación CHER de la Universidad de Estrasburgo a través de proyectos de investigación –como el que dirige en el marco del proyecto de excelencia más amplio PLaTeaU (Plateforme pour les Langues et le Théâtre à l’Université de Strasbourg, Orient-Occident, XXI^e siècle)–, dirección de tesis doctorales, organización de congresos, publicaciones y jornadas de estudio, lo que sin duda ha favorecido el conocimiento de dichos dramaturgos en Francia. En este contexto, sobresale la organización que llevó a cabo del congreso “Nuevo Teatro y Transición (1975-1985)”, celebrado en la Universidad de Estrasburgo en octubre de 2012, momento en el que se reunieron por primera vez en Francia especialistas, dramaturgos, directores y actores vinculados al Nuevo Teatro.

La profesora Carole Egger se dirige en este estudio a un lector especializado, pero esto no significa que su monografía sólo tenga interés para los ya conocedores del teatro de Luis Riaza. Por el contrario, se trata de un trabajo que introduce grandes aportaciones para el estudio del teatro español contemporáneo y, más generalmente, para la comprensión de las distintas formas de “anti-teatro” que, inscribiéndolas en la tradición de Shakespeare, Calderón, Pirandello o Beckett, Egger reinterpreta en el contexto de creación español de los años sesenta y setenta del siglo pasado. Además, dada la profundidad teórica de la monografía, que reproduce y pone en práctica el método de análisis de Michel Vinaver, esta obra también despertará un gran interés entre los teóricos del teatro así como entre todos aquellos investigadores que dediquen sus trabajos a pensar la teatralidad del texto dramático contemporáneo.

Nacido en 1925, Luis Riaza escribe sus primeros textos teatrales durante los años sesenta del siglo pasado. Como apunta Egger en la introducción, su obra da cuenta de una generación de autores –a la que también pertenecen Francisco Nieva o Romero Esteo– que estuvieron marcados por un doble condicionamiento socio-histórico: el que procede de la propia historia del teatro occidental contemporáneo y el que le impone la sociedad española del momento, que continuará bajo el peso de la dictadura franquista hasta bien entrados los años setenta. De este modo, el teatro de Luis Riaza es heredero del “anti-teatro” occidental (Artaud, Kantor, Brecht, Grotowski) que había hecho saltar en mil pedazos las convenciones de la mimesis, pero también supone una reacción ante la generación realista española “qui avait cru pouvoir faire des planches un espace privilégié de contestation politique” (p. 6). La profesora Egger se acercará a la dramaturgia de Riaza desde este doble prisma: por un lado, tratará de inscribirla en la historia del teatro occidental pero, por otro, también mostrará que su obra es sintomática de la época de transición política española.

Retrato de dama con perrito, la obra a la que se dedica la mayor atención crítica en la monografía, constituye un texto de referencia dentro de la producción dramática de Luis Riaza. Publicada originalmente en la editorial Fundamentos en 1976 (con prólogo de Francisco Nieva), fue puesta en escena por distintos grupos de teatro independiente como “La Picota” o “Teatro Cero” y, ya en 1979, se estrenó en el Centro Dramático Nacional bajo la dirección de Miguel Narros. Benito, Francisca, Gran Dama y Artista Adolescente son los cuatro personajes que en dicho montaje representaron Paco Guijar, Socorro Anadón, Berta Riaza e Imanol Arias respectivamente. Se trata de una pieza de fuerte contenido alegórico y poético que, multiplicando ceremonias y rituales, rompe con la estética realista a través de un lenguaje barroco, plagado de referencias eruditas, en el que se abordan, en un juego infinito de cajas chinas, temáticas relacionadas con el poder, los juegos con las identidades imaginadas, la perversión o la muerte.

El propósito de la profesora Egger en su estudio está dirigido, fundamentalmente, a catalogar las distintas formas meta-teatrales que emergen de los textos de Rianza y que invitan a inscribir su obra “dans la tradition d’une forme d’anti-théâtre qui depuis Calderón et Shakespeare, en passant par Pirandello, Beckett et Genet, s’est ingénié à confondre, mélanger et estomper les contours des frontières entre vie et théâtre” (p. 193). La utilización casi obsesiva del dispositivo del teatro dentro del teatro, las puestas en abismo y las estructuras en cajas chinas evidencian –según el análisis de Egger– una voluntad por parte de Rianza –diríase que incluso premeditada y metódica– de poner en evidencia todos los elementos que constituyen el teatro para proceder, inmediatamente, a su demolición. En este sentido, apunta Egger, la obra de Luis Rianza es fiel hija de su tiempo: “Témoin fidèle de la création artistique de son temps, l’œuvre montre à la fois la capacité centrifuge du théâtre occidental contemporain à intégrer toutes les autres formes d’expression –plastique, chorégraphique, musicale, picturale– mais illustre également l’instabilité et l’indétermination qui caractérisent tout drame moderne” (p. 194).

El resultado de estos juegos ceremoniales infinitos es la creación de un universo dramático que pretende dar testimonio del nacimiento de un mundo y una palabra “nuevos”. Para ello, Rianza realiza una reinterpretación de todas las dramaturgias del pasado, del misterio medieval al teatro del absurdo, pasando por el drama romántico o el esperpento. El resultado, en palabras de Egger, es una obra original e innovadora que, junto a otras joyas notables del Nuevo Teatro, representa un momento cumbre del repertorio español contemporáneo posterior a Valle-Inclán.

El método de análisis del texto teatral concebido por Michel Vinaver –a quien la profesora Egger agradece no sólo haber autorizado su reproducción sino también haber leído y comentado personalmente el capítulo inspirado en él– resulta extremadamente útil y eficaz para los propósitos que se marca. Como ella misma subraya, un análisis detallado de la construcción progresiva del universo dramático a partir de distintos ejes dramáticos como el que propone Vinaver permite poner en evidencia los principios fundamentales que rigen la escritura dramática de Luis Rianza. El método conjuga flexibilidad y rigor, y permite integrar todas las perspectivas críticas sin por ello perder el hilo conductor, siempre orientado hacia la dimensión dramática del texto. La inocencia teórica sin *a priori* estipulada por Vinaver desemboca en el descubrimiento *en vivo* del autor. Por otro lado, el método permite concebir la traducción –que la profesora Egger presenta al final de su estudio– como un texto teatral original, y de ahí que haya prestado especial atención a destacar en ella la teatralidad del propio texto. Cabe mencionar que la obra fue puesta en escena con esta versión en francés en 1985 en la ciudad de Lille por la compañía Martine Cendre.

El estudio de la profesora Egger ofrece, en definitiva, claves de lectura fundamentales para abordar la dramaturgia de Luis Riaza. El lector encontrará pistas de reflexión y herramientas teóricas que le permitirán adentrarse en los mundos dramáticos de este autor, todavía poco conocido y estudiado, y descubrir así los principios que rigen su escritura. Se trata de un estudio de referencia obligada para los investigadores del Nuevo Teatro, pero también lo recibirán con gran interés todos aquellos interesados en comprender la evolución del dispositivo del teatro dentro del teatro y la miríada de formas meta-teatrales a las que ha dado lugar desde la época barroca. Por su erudición, peso teórico y conocimiento profundo del autor se trata de una aportación de gran valía tanto para el hispanismo como para los estudios dramáticos, y la publicación en Francia de este volumen sin duda contribuirá a ampliar la difusión de este autor más allá de nuestras fronteras.

Cristina Oñoro Otero
Universidad de Estrasburgo

CONTRA LAS MUSAS DE LA IRA. EL MATERIALISMO FILOSÓFICO COMO TEORÍA DE LA LITERATURA

Jesús G. MAESTRO

(Oviedo: Pentalfa Ediciones, 2014, 460 págs.)

Contra las musas de la ira, de título sugestivo y con un subtítulo muy transparente, como su propio autor afirma, no es “un manual”, sino un sistema de pensamiento. Después de *La Academia contra Babel*, *Genealogía de la Literatura* o *Crítica de la razón literaria*, obras basadas en el Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno, Jesús G. Maestro vuelve a ofrecernos un trabajo monumental, hasta el punto de parecer definitivo, si no fuera porque la literatura, “irónicamente, sobrevive a todas sus interpretaciones”.

El propio autor expresa un profundo pesimismo respecto a la suerte en la recepción de esta “metodología eminentemente crítica”, bien explícito en la conclusión. Ya desde las primeras páginas se descubre una “inevitablemente” demoledora visión sobre los destrozos de lo que se denomina “posmodernidad”, y sobre el estado actual, e incluso futuro, del mundo académico y teórico-literario.

Estructurada en ocho capítulos de extensión desigual y otras tantas codas, la exposición abarca “las áreas esenciales” de un sistema creado por Gustavo Bueno.

En los capítulos I y II, Maestro comienza recordando al lector que el Materialismo Filosófico es siempre una reacción “contra”, preposición que no por casualidad abre el título de la obra. En el caso que nos ocupa, el autor parece escribir contra la ausencia de criterios científicos en el contexto actual la Teoría de la Literatura. Su finalidad no es otra que demostrar que “la literatura es inteligible” (en una sociedad a la que le preocupa más la gestión de los sentimientos que su interpretación); su objetivo no es la literatura, sin más, sino los materiales literarios: autor, lector, obra y transductor. El Materialismo Filosófico no se presenta como una “doctrina absoluta”, sino como una metodología científica, crítica y dialéctica; y por el contrario, nunca ideológica, ni moral, ni como una suma de opiniones banales que tanto abundan, y desde las que se sustituye la ciencia por la ideología y la dialéctica por el diálogo.

Así, racionalismo, crítica, dialéctica, ciencia y *symploké* son los cinco postulados que la vertebran. El último, heredero de Platón, supone una disposición atributiva (y no distributiva) de los materiales literarios. Ninguna idea está aislada, y la realidad se concibe como una “pluralidad infinita” de partes que participan en el “todo” de un modo específico y distintivo. En otras palabras, ni todas las ideas están relacionadas de forma única con

una idea dominante (monismo), ni ninguna idea puede plantearse completamente aislada de las demás.

Las implicaciones que de ello se derivan son claras y constituyen un desafío. En palabras del autor, “la literatura no está al alcance de todos” y “la genialidad que no se justifica normativamente es un fraude”. Se trata de afirmaciones difíciles de defender (y valientes: es raro que actualmente alguien diga esto, al menos en voz alta), en democracias cuyo estándar es la corrección política y la vigilancia (seguramente hipócrita) de cualquier forma de elitismo.

Son muchos los que renuncian a considerar la Literatura un discurso depositario de ideas, al convertir las sensaciones, identidades o sentimientos que provoca la lectura en un “derecho de todos”. Coincido, sin embargo, con el autor del libro en que la Literatura es “la forma más inteligente y sofisticada del racionalismo humano”.

En el capítulo III, de extensión considerable, se acomete una Genealogía de la Literatura, no una Historia de la Literatura, a la que tan acostumbrados estamos. Se expone al lector que los primeros signos literarios podrían situarse en el Paleolítico Inferior. La Literatura no tarda en inclinarse claramente por la escritura frente al legado oral. Esta Historia es la Historia del racionalismo humano: la Literatura ha buscado a lo largo del tiempo las mejores formas, los mejores soportes, para manifestarse, desde la piedra (litografías) hasta la informática (Internet).

Cuatro familias con cualidades representativas, pero no exclusivas ni excluyentes, identifica Maestro: la primera corresponde a una *Literatura primitiva o dogmática*, de naturaleza irracional y acrítica, basada en el mito, la magia, la religión y la técnica. La Biblia y el Corán serían los ejemplos más significativos de esta literatura, propia de sociedades anteriores a un Estado, a diferencia de la *Literatura crítica o indicativa*. En este “linaje”, inaugurado por la *Ilíada* y la *Odisea*, se sitúa el origen de esta literatura basada en la desmitificación, el racionalismo, la filosofía y la ciencia. El autor se detiene y profundiza en un análisis de *El Criticón*, de Baltasar Gracián, con otra parada en el *Teatro Crítico Universal*, de Benito Feijoo, para contraponer su crítica sistemática y racionalista del ilustrado con el formalismo especulativo de un Montaigne, que carece —según Maestro— de un sistema suficientemente crítico y racional de ideas.

La tercera familia corresponde a la *Literatura programática o imperativa*, necesariamente posterior a la literatura crítica, y basada en la ideología, la pseudociencia, la teología y la tecnología. Es una literatura que se construye sobre un racionalismo acrítico, es decir, determinado por los imperativos ideológicos o los programas políticos. Bertolt Brecht, entre otros autores mencionados, ejemplifica este apartado, con una revisión muy crítica de su obra. Llegados a este punto, el autor advierte contra una literatura que se sirve de una gran facilidad tecnológica. En Internet, particularmente en el bloguerismo, los

autores declaran abiertamente, sin intermediarios, el valor de su trabajo, de espaldas a cualquier mediación homologadora.

Más allá de estos tres estadios, o “linajes”, llegamos a la denominada *Literatura sofisticada o reconstructivista*, basada en el psicologismo, el sobrenaturalismo, el animismo y la reconstrucción. En realidad, esta literatura es una combinación de racionalismo e irracionalismo aparente. Se trata de una formalización muy sofisticada que cultivaron, entre otros, Kafka, Torrente Ballester, Vicente Aleixandre o Juan Ramón Jiménez, a cuya poesía y su análisis se reservan las últimas páginas del tercer capítulo.

De enorme interés, el capítulo IV se centra en los *materiales literarios*, que constituyen la ontología de la literatura: el autor, la obra, el lector y el transductor o intérprete. Combinados circularmente en *symploké*, completan el cierre categorial que plantea Gustavo Bueno. Son “insolubles”, “irreducibles” y, por supuesto, “inderogables”. En primer lugar, el autor es el artífice de todos los contenidos que componen un texto que interpretamos como literatura. En segundo lugar, el texto se considera como el material de referencia en el que se objetivan formalmente Ideas de la Literatura. En tercer lugar, se define al lector como sujeto operatorio —vivo, no ideal ni modélico— que interpreta las ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios. En cuarto y último lugar, encontramos una de las más importantes contribuciones de Maestro: la figura del transductor, receptor del *regressus* e iniciador del *progressus* de la interpretación literaria, siguiendo la terminología buenista. El transductor transmite un objeto que a su vez es transformado en cada transmisión. El transductor es el sujeto de las transformaciones literarias.

Desmonta el autor una a una las falacias más recurrentes de las teorías literarias de las últimas décadas: la divinización del autor o su negación radical, la reducción del mundo a formas lingüísticas o contenidos psicológicos, la conversión de la Literatura en puro subjetivismo... Estos procesos se consideran en este libro reduccionismos, incluso “aberraciones”, que solo pueden superarse o evitarse desde los presupuestos de una ontología materialista.

Resulta llamativo —y es el propio autor quien objeta su escasa resonancia—, que ese ejecutante intermedio, el transductor, a la vez punto de partida y de llegada en el proceso de la comunicación literaria, haya sido mal comprendido en tesis doctorales, artículos y otros trabajos de investigación que lo toman como referencia. La poética de la transducción otorga al transductor un papel determinante: ejerce su dominio (interpreta para los demás, no para sí, como un lector común) sobre el texto, los lectores y, muy especialmente, en el caso del teatro, sobre el propio autor de la obra.

Apunta a este respecto Maestro, y no necesariamente de forma contradictoria con la primera alusión a la literatura en internet, las posibilidades aún sin explorar de la red como un instrumento global de transducción capaz de servir, o incluso de degenerar, en

control y manipulación de masas. Un procedimiento de tan alta responsabilidad objetiva exhibe en la actualidad un poder enorme en forma de material adulterado. ¿Qué decir del periodismo, o de la llamada sociedad de la información, cuando en realidad vivimos en la sociedad de la opinión?

Más que nunca resulta imposible concebir un lector no mediatizado, condicionado, así como una lectura sin intermediarios. Acceder a un autor, directamente, puede ser un imposible.

La Gnoseología de la Literatura ocupa el capítulo V. El autor afirma aquí que una ciencia no puede reducirse a una Teoría ni a una disciplina. Según el Materialismo Filosófico, la Teoría de la Literatura se construye sobre la circularidad operatoria de los materiales literarios (autor, obra, lector e intérprete o transductor), y sobre su cierre categorial, resultado de una Genealogía y una Gnoseología.

El capítulo VI se detiene, y extiende, en la definición de Género Literario. El autor distingue entre rasgos definitorios, o esenciales, y un elemento determinante y generador. Unas partes determinan a otras en un proceso “diamérico”, puesto que “todo lo que se transmite se transforma”.

Maestro establece un sistema de doble entrada, en el que en un eje se encuentran las *partes* y en el otro las *totalidades*. El autor señala nueve formulaciones que integran, relacionadas y en continua modificación, los géneros literarios: 1) *esencias*, o cualidades intensionales que definen el género; 2) *paradigmas*, o cualidades intensionales que definen la especie; 3) *prototipos*, o cualidades intensionales que definen obras individuales o concretas; 4) *atributos* o *metros*, rasgos extensionales que delimitan el género; 5) *facultades*, rasgos extensionales que delimitan la especie; 6) *características*, rasgos extensionales que delimitan la originalidad de obras literarias concretas; 7) *potencias*, o particularidades o rasgos distintivos de una obra que confirman el género al que esta obra pertenece; 8) *propiedades*, o particularidades de una obra que confirman sus rasgos específicos; y 9) *accidentes*, o particularidades de una obra que son exclusivas suyas, y no se dan del mismo modo en otras obras. Esta concepción de género literario es interactiva, histórica y evolutiva. Sigue el modelo de Plotino frente al de Porfirio.

Una buena parte de este capítulo ofrece una interpretación del *Quijote*, entendida como una “obra-portento”, escrita por “el Spinoza de la Literatura”, Cervantes, a quien se identifica con un racionalista y un ateo. El *Quijote* se identifica con el *paradigma* de una “novela de géneros y especies”, en la que confluyen novela de caballerías, novela pastoril, novela bizantina, novela morisca, novela sentimental, novela picaresca, novela epistolar, relato fantástico y narración autobiográfica.

El concepto de ficción se aborda en el capítulo VII, desde la única perspectiva que el autor considera adecuada: la ontológica. Se descartan la perspectiva epistemológica (aristotélica) y la gnoseológica (científica). Maestro expone diferentes formas de

interpretar la ficción literaria que califica de reductoras y confusas, y en las que incluye un sinfín de “banalizaciones”, firmadas incluso por algún escritor premiado. La teoría que aquí reseñamos impone unas exigencias muy rigurosas a los materiales literarios: el conocimiento del oficio de escritor no capacita a quien lo posee para ejercer como científico. Ni el mundo es mera apariencia (Calderón), ni es ficción todo lo que existe fuera de la conciencia (idealismo), ni la ficción es un producto de la sinrazón, ni las ciencias son ficciones explicativas. “La ficción es un uso extraordinario de la realidad”, afirma Maestro.

Desde el Materialismo Filosófico, la Literatura se considera “un discurso sobre el mundo que existe realmente”. La realidad de la Literatura se interpreta desde criterios racionales, lógicos y dialécticos.

Basándose en los conceptos de existencia operatoria y existencia estructural de Gustavo Bueno —derivados de las célebres nociones de potencia y acto de Aristóteles—, los personajes literarios serían a todas luces “impotentes”: solo los seres humanos pueden manipular la materia del mundo interpretado, y hacerlo fuera de su existencia estructural, porque los personajes de ficción carecen de “existencia operatoria”. La Literatura es, por lo tanto, una realidad ontológica construida por sujetos operatorios, depositaria de ideas, y cuyos contenidos psicológicos y fenomenológicos son materiales reales, pero no operatoriamente verdaderos. Porque no tiene valor operatorio en el mundo, sino solo dentro de las obras literarias. Por eso su existencia es estructural, no “real”.

Llama la atención el caso de la ciencia ficción, “el cabo suelto”, si se me permite, que se define como una adulteración del mundo interpretado, y también el caso de la poesía lírica, que resultará ser ficción, pese a carecer de fabulación. Ambos casos ponen de relieve, demuestran, un hecho definitivo: la noción de ficción —“equivoca más que estéril”, a juicio de Maestro— no agota la complejidad del material literario, ni, por supuesto, de la realidad. Realidad y ficción no pueden considerarse contrapuestas: “en la Literatura no está presente nada que antes no esté de alguna manera presente en el mundo real”, afirma el autor. Es la conjugación de ambas, precisamente, la que confirma, en la *Genealogía de la Literatura*, las cuatro familias ya comentadas.

El volumen se cierra con un capítulo (VIII) dedicado a la Literatura Comparada. La comparación debe ser una “relación” (operación analógica, paralela y dialéctica) entre los materiales literarios y las ideas en ellos expresadas. Se le concede mayor rango, por supuesto, a las interpretaciones canónicas (normativas) que a las individuales (autológicas), porque nuevamente se destaca la función sancionadora del transductor o intérprete en la literatura comparada.

El autor se reserva para el final una conclusión sombría a la que ya he aludido, seguida de un apéndice bibliográfico. Además de su intensidad doctrinal y su nivel de complejidad, la obra atraviesa muchos aspectos de la realidad española académica de hoy día. Esto es así no solo en lo que se refiere a la Literatura, sino también a la situación

que ha provocado la posmodernidad en forma de nuevas “teologías”: nacionalismo, ideologías de género, indigenismo, etc.

No quiero concluir sin referirme a la sorprendente alusión a la cuestión del aborto en el capítulo séptimo, así como a la Ley de Memoria histórica o a las transferencias autonómicas de un sistema educativo, entre otras cuestiones de interés.

Claudia Costas Álvarez

MELILLA Y LA POESÍA ESPAÑOLA DESDE 1900

María del Carmen HOYOS RAGEL
Con prólogo de José Romera Castillo

(Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2015, 274 págs.)

El completo y documentado prólogo de José Romera con el que se abre el libro realiza en su primera parte un amplio recorrido por la labor de patrocinio de la creación literaria y teatral que viene desarrollando la UNED desde hace décadas. Como ejemplos cita la puesta en marcha en 1990 del Premio de Narración Breve y, en 1994, la segunda época del prestigioso Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla, iniciativa cuando era decano de la Facultad de Filología, que permite publicar el texto ganador en la colección de poesía de Visor. En 1995 llega otra magnífica decisión: la creación de una Beca de Investigación sobre la poesía española actual, convocada por la Ciudad Autónoma de Melilla y la Facultad de Filología de la UNED, a la que se puso el nombre del gran poeta melillense Miguel Fernández (1931-1993). Como el paso del tiempo ha evidenciado, se establecía así en la Ciudad Autónoma, en colaboración con la UNED, un magnífico aparato para promocionar tanto la escritura poética como el estudio de este género siempre minoritario y, por ende –cabe pensar–, su difusión entre el público. Al menos en los dos primeros objetivos el éxito ha sido manifiesto y ha consolidado un certamen de mucha reputación al que concurren, desde sus inicios, los mejores poetas del país, y una beca que ha aportado magníficos estudios sobre la poesía del propio Miguel Fernández, y sobre otros autores y temas.

El libro que reseñamos es, precisamente, el surgido de la investigación de quien ganó la beca en 2013, la profesora de la Universidad de Granada María del Carmen Hoyos, reputada especialista en el tema, que ya se ocupó en sus tesis doctoral de la presencia de Melilla en la literatura, aunque no exclusivamente en la poesía. En este trabajo se presenta un sólido estudio sobre la poesía en la ciudad norteafricana desde 1900 hasta los años 2000 que incluye tanto el repaso de la producción de poetas nacidos en Melilla o vinculados a ella, como la referencia a ensayos y obras de otro tipo en los que se hace mención de estos escritores y textos.

El volumen se estructura en tres grandes capítulos. El primero de ellos, tras el introductorio, estudia los antecedentes de la modernidad, que para la autora arranca con las campañas militares africanas de finales del siglo XIX y principios del XX, si bien no deja de señalar que la presencia de Melilla en la literatura está documentada desde el siglo XVI. Aparecen aquí estudiados poemas de Unamuno, José del Río Sainz, Javier Ugarte

y Pagés, José Salvador Ramón, León Castillo, Álvarez de Cienfuegos, Fermín Requena, Salvador Rueda o Ricardo González Salavert, entre otros. Las composiciones de todos ellos coinciden en un marcado tono épico, en la presencia de tópicos sobre una identidad mítica de Melilla y en la autojustificación de la postura adoptada, que son, en palabras de Hoyos, “signo de los tiempos”. Todo el contenido desarrollado en este primer núcleo de contenidos del libro es del mayor interés por varios motivos que se añaden al muy destacable rigor filológico del análisis. Uno de ellos es, sin duda, el hecho de que se nos permite leer a autores y textos poco conocidos que quizás merecen mayor consideración de la que han tenido, siquiera sea, en algunos casos, por motivos no estrictamente literarios. El otro, y más importante, es el acercamiento que desde la poesía y desde la proximidad geográfica de la ciudad de Melilla al escenario del conflicto se hace a esos años convulsos de las trágicas guerras de Rif, de tanta consecuencia en nuestra historia y, por lo mismo, en nuestra cultura en general y en nuestra literatura en particular.

El capítulo siguiente, el III, es el más extenso. Se ocupa de la Guerra Civil y sus consecuencias, y en sus más de cien páginas ofrece al lector un detallado recorrido que abarca las revistas literarias creadas en Melilla, las antologías en las que aparecen poetas melillenses y el comentario detallado de poemas de autores como Carmen Conde, Juan Guerrero Zamora, Jacinto López Gorgé, Manuel Alonso Alcalde, Eladio Sos o Miguel Fernández. Constituye sin duda esta parte en sí misma un ensayo que aporta nuevos datos a este periodo tan estudiado que no parecía que pudiera deparar tantos elementos desconocidos.

El cuarto capítulo resuelve, con el mismo rigor y originalidad que se perciben como sello de identidad en todo el libro, un tema tan complejo, como es el de realizar una nómina de escritores-poetas nacidos en Melilla o vinculados a ella. Nombres como los de Fernando Arrabal, Miguel Fernández, Antonio Carvajal, Encarna León, Jaime Alonso Véliz y Josela Maturana, entre otros, son objeto de rica exégesis en busca de esa especie de constructo que es la poética de la ciudad.

En efecto, las conclusiones del trabajo establecen que esa poética de la ciudad es posible y que, en el caso de Melilla, se construye en una mezcla de tiempo, historia y memoria que sustenta –en palabras literales de la profesora Hoyos– “el *locus* semántico de lo ficticio o literario, una *civitas* de lo ficcional” (pág. 241). Estamos ante el “arte poética” de una ciudad magníficamente trazada en todos los aspectos, ante una verdadera poética del espacio cuyas coordenadas de análisis serán sin duda una referencia para estudios posteriores que se orienten en esta misma línea.

Una completa bibliografía que separa, para comodidad del lector, especialista o no, las referencias relativas a los textos poéticos sobre Melilla de lo que la autora clasifica como “textos secundarios, estudios y ensayos” cierra el libro, en el que también cabe destacar el magnífico aparato crítico de las notas.

En suma, y como bien dice José Romera en la segunda parte de su prólogo, este trabajo constituye un “caleidoscopio, novedoso y riguroso” (pág. 12) que además de a conocer la historia de Melilla desde la perspectiva de lo literario, contribuye a profundizar en la poesía española actual en su conjunto con textos, autores y datos hasta ahora poco difundidos.

Pilar Núñez Delgado
Universidad de Granada

LA POESÍA IBA EN SERIO: LA ESCRITURA DE ANA ROSSETTI

José JURADO MORALES (ed.)

(Madrid: Visor Libros, 2013, 375 págs.)

Los catorce ensayos que componen esta colección abarcan toda la obra de Ana Rossetti, no solo la poesía sino también la prosa, y en muchos casos nos ofrecen nuevas perspectivas sobre ella. La colección se abre con una introducción del editor concisa y directa, en la que propone una vista panorámica de los ensayos. Inmediatamente después también se incluye un discurso escrito por la propia autora en el cual presenta su poética en breve e indaga en lo que la poesía como acto creativo y de descubrimiento ha aportado a su vida a lo largo de sus diferentes etapas. Siguen los artículos contribuidos por estudiosos de España y Estados Unidos, en los que hallamos un recorrido detallado por toda la poesía de Rossetti, empezando por *Los devaneos de Erato* y terminando no solo con *Llenar tu nombre*, su último poemario publicado hasta la fecha, sino también con un libro todavía inédito y en proceso de composición provisionalmente titulado *Geografía de lágrimas*. De este modo se llega a apreciar la trayectoria entera de la poesía rossettiana y las varias etapas por las que la poeta ha pasado en su relación vital con la lírica. En relación con la prosa de la autora se incluyen artículos sobre *Plumas de España*, la novela rosa *Mentiras de papel* y algunos escritos para niños y jóvenes.

Como en toda colección de este tipo, la importancia y la calidad de los ensayos varía de uno a otro, y en algunos casos se podrían haber abreviado los artículos. No obstante, algunas contribuciones destacan por las nuevas perspectivas que aportan y por el acercamiento teórico y temático que los motiva. Se aprecia, por ejemplo, la manera en que María Payeras Grau, en su artículo "Cuerpo y transgresión: Ana Rossetti en el contexto de la poesía contemporánea", inserta la obra de Rossetti en la tradición de otras escritoras, empezando por recordarnos la obra importantísima de las hispanoamericanas Delmira Agustini, Juana de Ibarbarou y Alfonsina Storni de principios del siglo XX. A continuación hace un rápido recorrido por las poetisas de los años 50, pero lo eficaz de este recorrido consiste en la cita de poemas específicos para apoyar sus aseveraciones, siempre tomando en cuenta el tema del cuerpo y la transgresión. La inclusión de Concha Zardoya y Luz Pozo Garza es sumamente apropiada y grata, pero me sorprende que haya omitido a Gloria Fuertes de su comentario. Este panorama de la tradición femenina añade mucho a nuestra apreciación de la poesía de Rossetti.

El artículo de Jennifer Hancock-Renaud, “El potencial *queer* de la androginia en la poesía de Ana Rossetti”, y el de Jill Robbins, “Andalucía, el travestismo y la mujer fálica: *Plumas de España* de Ana Rossetti”, se valen de teorías de género para su desarrollo y ambas comentaristas ofrecen nuevas interpretaciones de las obras en cuestión. Hancock-Renaud, por su parte, define “la androginia como el potencial *queer* que domina la gran mayoría de sus [de Rossetti] poemas” (p. 169). Cuestionando siempre el género de la voz poética, su comentario sobre “Calvin Klein underdrawers” toma en cuenta la intersección del mundo comercial y el género, revelando nuevas facetas de un poema ya comentado previamente por muchos críticos. En general, este ensayo es inteligente, convincente y significativo. Concentrándose en los elementos *kitsch* y *camp* en su comentario sobre *Plumas de España*, Jill Robbins empieza estableciendo el contexto histórico de la Transición y la Movida, y el papel que el travestismo desempeñó en aquel período, para después considerar la relación entre Andalucía y Madrid como trasfondo de la novela. Su análisis se centra en la identidad de la narradora y demuestra que esta identidad no es lo más importante al final de la novela, como tampoco lo es el concepto de “autenticidad” ni de la narradora ni de la novela en sí, una crítica que otros analistas han planteado en distintas ocasiones. En efecto, Robbins hace hincapié en el hecho de que “todos los narradores y lectores del texto pueden ser vistos como representaciones ficticias de sensibilidades ficticias que marcan tanto la representación como la interpretación del travestismo durante los tiempos de la Movida. La tensión entre las expectativas de los lectores y las múltiples simulaciones de simulaciones de feminidad representadas en el texto es el eje de la novela...” (pp. 313-314). A esto se añade el hecho de que su comentario sobre los múltiples significados del vocablo “plumas” sea excelente. En resumen, este es uno de los mejores artículos de la colección.

Otros artículos que sobresalen por varias razones son los de María Teresa Navarrete Navarrete, “A vueltas con *Punto umbrío* de Ana Rossetti”, Olga Rendón Infante, “El prodigio poético: *Llenar tu hombre* de Ana Rossetti” y José Jurado Morales, “La nota disonante de Ana Rossetti: protesta social y conciencia humanitaria en su última escritura”. En su artículo Navarrete Navarrete explora en detalle el epígrafe de *Punto umbrío* —una cita de San Agustín— y los tres primeros poemas de la obra. Seguidamente se vale de ciertos ensayos de Octavio Paz para trazar la estructura general de este poemario y demostrar la conexión de los poemas con las etapas de la vida tal y como las define Paz. Por su parte, Rendón Infante escribe clara y directamente presentando un argumento bien organizado sobre *Llenar tu nombre*. Según ella, este poemario “se trata de un delicado libro de poemas que indaga en la naturaleza de la propia materia poética” (p. 253). Establece tres dimensiones metapoéticas que explora e ilumina: el poema como un ejercicio de creación, el poema como comunicación y el poema como ejercicio espiritual, para concluir diciendo que la poesía “es un enigma. Incluso para el propio creador” (p.

254). Jurado Morales es quien comenta sobre *Geografía de lágrimas* y la conciencia humanitaria de la poeta, un aspecto que ha crecido en importancia últimamente para ella. Jurado Morales se refiere a varios actos públicos en los que Rossetti ha participado, así como a los documentos que ha firmado en apoyo de diversas causas humanitarias, indicando que estas causas forman parte de quien ella es, esto es, que no se trata simplemente de temas para su poesía. Comenta, sin citarlos directamente, sobre siete poemas inéditos o publicados en periódicos o revistas, que en algún momento se recogerán en un libro. Estos poemas se inspiran en eventos históricos que luego la poeta ha transformado, eliminando elementos “ocasionales” para transformar las situaciones específicas en lo que se podría llamar tópicos arquetípicos que pueden encontrarse en varios países y momentos históricos reales. Es notable la frase que Jurado Morales usa para denominar estos poemas: “una escritura de denuncia”, y su descripción del carácter ético de los poemas y de la poeta es elocuente.

Otro artículo que destaca es el de Miguel Soler Gallo sobre la novela rosa de Rossetti. Como otros ensayos en esta colección, este empieza con una consideración panorámica de la historia y la estética de este género en España, definiendo sus características más notables. También considera las consecuencias de escribir por encargo en vez de tener la completa libertad de escribir. Ambos aspectos —las convenciones genéricas y el encargo editorial— imponen ciertas limitaciones sobre el escritor o la escritora, como así lo indica la generación de *Mentiras de papel*, la novela rosa de Rossetti. Soler Gallo explica cómo la autora modifica las características convencionales del género ofreciendo como ejemplo el hecho de que Rossetti inicie la novela con una boda en vez de terminarla con ella. Vale la pena citar la conclusión de Soler Gallo: “[...] la novela de Ana Rossetti se desarrolla en un mundo de simulacro y espectáculo[...]. [E]n *Mentiras de papel*, adopta recursos de la cultura popular o de masas, la prensa del corazón y el mundo del ‘famoso’, y los revierte en asuntos actuales[...]. Ana Rossetti es fiel a la estructura narrativa, pero reinventa motivos, adopta nuevas fórmulas y, sobre todo, [...] transmite parte de la esencia comprometida[...].” (p. 343).

Al final de la colección se incluye una extensa bibliografía de unas trece páginas, pero falta alguna que otra entrada de las que aparecen en las notas a pie de página de los artículos. Es necesario también mencionar unas erratas que desafortunadamente se han colado en el texto y que son inoporunas. En primer lugar, en algún momento se hace referencia al poeta y escritor vasco Germán Yanke, y es de suponer que el programa de autocorrección del ordenador haya cambiado el deletreo de su nombre al de “Germán Yankee”. Otro desliz editorial es la repetición de un párrafo completo en las páginas 128-129. Y finalmente nos encontramos con esta oración en la página 339, después de una cita de un artículo de Sharon Keefe-Ugalde referida a la inversión de los papeles de mujer-objeto y hombre-sujeto en la poesía de Rossetti: “Aplicado a *Mentiras de papel*,

Olivia Gordon es la seductora y Armando Monzón es el seductor [sic]". En el contexto es obvio que el hombre en este caso es el *seducido*. Es imposible en una colección de esta extensión eliminar todas las erratas, pero se debe evitar este tipo de error.

En conclusión, *La poesía iba en serio: La escritura de Ana Rossetti* representa una contribución de gran importancia para nuestro entendimiento de la obra de esta escritora. Rossetti es sin duda una de las figuras más destacadas de las letras españolas de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Su carrera ha evolucionado, su estilo ha cambiado, pero, aun así, su fascinación para los lectores continúa en auge. Los ensayos incluidos en esta colección son un firme testimonio de nuestro aprecio de la obra de Ana Rossetti y son de lectura imprescindible para los especialistas en poesía española.

W. Michael Mudrovic
Skidmore College

HAMELIN / LA TORTUGA DE DARWIN

Juan MAYORGA
Emilio PERAL VEGA (ed.)

(Madrid: Cátedra, 2015, 230 págs.)

Emilio Peral Vega acierta cuando empieza su introducción crítica con una detallada “geografía de una dramaturgia *benjaminiana*” (p. 14). En efecto, está claro que Walter Benjamin constituye la mayor influencia para Juan Mayorga, ya que este último, además de ser actualmente el dramaturgo español con mayor reconocimiento y proyección tanto nacional como internacional, es también doctor en Filosofía con una tesis sobre política y memoria en Walter Benjamin.

Así, Peral Vega aborda la producción dramática de nuestro autor dramático bajo el prisma del pensamiento de Benjamin, y no lo hace en vano porque todo el teatro de Mayorga puede ser entendido a la luz de las reflexiones del pensador judeo-alemán. Este recorrido benjaminiano –dividido en seis puntos– centra la atención del lector en dos aspectos esenciales de la dramaturgia mayorguiana que son el lenguaje y la Historia.

El lenguaje porque, como bien se menciona –parafraseando a Benjamin e indicando las intenciones del dramaturgo– es en la dimensión dialógica del discurso donde se manifiesta la verdad. Pues es la dimensión dialógica uno de los fundamentos del escenario teatral donde Mayorga enfrenta a sus personajes en un intercambio “casi al modo socrático” (p. 15) –la alusión al filósofo ateniense no es baladí considerando la importancia que el autor concede al intercambio verbal en el camino hacia la verdad–. Para ilustrar este propósito, se recurre a cinco piezas (*La lengua en pedazos*, *Hamelin*, *La paz perpetua*, *Cartas de amor a Stalin* –texto publicado también en *Signa*– y *Angelus novus*) en las cuales destaca esa función que podríamos calificar de dialéctica y reveladora del lenguaje. No entraremos en los detalles de las piezas porque el propósito de una reseña no es volver a exponer los análisis dramáticos del estudioso (salvo cuando éstos atañen a un aspecto que es indispensable comunicar al lector) sino presentar una síntesis de sus aportes en cuanto a la comprensión de la obra. Algo esencial en lo que Benjamin y Mayorga concuerdan es también la función de la crítica, “una vertiente veraz del lenguaje que, bien practicada, anula su dimensión meramente comunicativa” (p. 25). Encontrar el germen crítico de la obra antes que evaluarla desde un patrón definido, esto es el papel que debería desempeñar toda crítica, y es lo que resalta de la pieza *El crítico* (*Si supiera cantar, me salvaría*). Otra preocupación de Benjamin que destaca en el teatro de Mayorga es el proceso dialógico que se establece entre autor e intérprete en el fenómeno de la traducción, cuyo fin último es la obra traducida. La traducción es entendida, por el

pensador judeo-alemán y el dramaturgo madrileño, como un verdadero acto de creación, y es precisamente lo que podemos apreciar en la pieza *El traductor de Blumemberg*. De hecho, la dramaturgia mayorguiana constituye “una reflexión continua sobre la función creadora del lenguaje” (p. 29). El autor dramático se vale una vez más del pensamiento benjaminiano según el cual las palabras tienen una dimensión sagrada en tanto que “configuran” la realidad. En este sentido, “la reflexión lingüística es materia central de la dramaturgia mayorguiana y, de forma más específica, del proceso de *desacralización* y *perversión* al que, de manera creciente, es sometida (p. 30). *La lengua en pedazos*, Hamelin y *La paz perpetua* son buenos ejemplos a los que recurre Peral Vega para ilustrar su argumentación. Último aspecto del lenguaje que demuestra la importancia de la palabra para el dramaturgo –y que tiene que ver con una concepción benjaminiana de la Historia que desarrollaremos a continuación– es “el acto de bautismo parlante al que somete a muchos de sus personajes (p. 38). En efecto, el autor propone una *dramatis personae* en la que los personajes son “aquellos de quien toman sus nombres, pero también los muchos otros que, compartiendo unas mismas características, les siguieron en el flujo histórico, y son también, hoy, la representación de muchos otros hombres contemporáneos (p. 38). Esta dimensión atemporal que transita, en parte, por los nombres de los personajes, se puede comprobar con la Teresa de Jesús de *La lengua en pedazos*, el Blumemberg y el Calderón de *El traductor de Blumemberg*, el Scarpa y el Volodia de *El crítico*, las identidades interpuestas de *Más ceniza* o los canes Odín, John-John y Enmanuel de *La paz perpetua*.

Esta idea se sustenta en una concepción muy particular e interesante de la Historia de Walter Benjamin –que recupera Mayorga para aplicarla a su teatro– y es que la Historia no debería ser considerada como una sucesión lineal de hechos pasados, no *revisitables* porque entendidos como inferiores a los hechos presentes, sino contemplada como algo que no transita y se sitúa “en las quiebras del tiempo, en sus momentos liminares (p. 33), una historia “encarnada por los olvidados, los perdedores, aquellos, en definitiva, que pueden ofrecer una vivencia distinta a la que se nos ha transmitido (p. 33). Quizá se trate de la idea más fuerte y brillante de Benjamin, idea que desarrolla en su último año de vida (en 1940 cuando se suicida en Portbou, huyendo de la persecución nazi) y que viene a iluminar todo su pensamiento. Mayorga reutiliza esta concepción para hacer del teatro el lugar idóneo de la recuperación de la memoria histórica, y esto sucede, “al menos”, nos dice Peral Vega (y tiene razón en precisar porque son mucho más numerosas las piezas donde se puede apreciar lo dicho anteriormente), en *El jardín quemado*, *Himmelweg* y *La tortuga de Darwin*.

Si Walter Benjamin es un autor esencial para el teatro de Juan Mayorga, también es de importancia la influencia de Franz Kafka. Los personajes de sus novelas tienen como particularidad la de buscar la invisibilidad, una búsqueda debida al proceso de “animalización” al que están sometidos, como en *La metamorfosis*, por ejemplo. Esta

particularidad se encuentra en algunos de los personajes de la producción dramática de nuestro autor, un buen ejemplo de ello siendo los personajes de la pieza *Animales nocturnos*. Otro aspecto notable que el estudioso no duda en exponer es la dimensión dramática de las novelas de Kafka, y en particular la noción de *juzgado silente* que podemos comprobar en *El proceso* y que se traslada perfectamente al espacio teatral. El público de *Hamelin* quizá sea la mejor demostración de esta modalidad. Asimismo, en *Himmelweg* “somos nosotros, los espectadores, quienes asistimos a la representación de la farsa [...]. Somos un jurado silente que adquiere, precisamente por su mutismo, la condición de cómplices de la mentira nazi y, en consecuencia, el mismo grado de deshumanización que sus valedores” (p.46).

Después de haber indicado y analizado todas estas influencias, Peral Vega termina este elenco de maestros señalando a Buero Vallejo, “dramaturgo cuya relación con la dramaturgia mayorguiana merecería un estudio pormenorizado” (pp. 49-50), dedicando gran parte del estudio a ahondar la dimensión barroca del teatro de Mayorga. Para ello, se va determinando una serie de puntos que vienen a demostrarnos el fuerte vínculo entre la dramaturgia mayorguiana y una ilustre tradición española. Me contentaré con citar estos distintos aspectos y confío en que el lector acudirá al libro para apreciar la argumentación hábil y detallada que se pone en marcha: una tensión entre contrarios; un teatro de la palabra; una metateatralidad; una dimensión alegórica; la presencia del género trágico; el recurso a la técnica del “burlador burlado” y un conjunto de símbolos recurrentes.

Luego, antes de pasar al análisis de una puesta en escena de *Hamelin* y otra de *La tortuga de Darwin*, se hace hincapié en una última característica del teatro de Mayorga –característica que muchas veces se ha mencionado pero que a lo mejor pocas veces se ha analizado con profundidad– y es la revisión obsesiva con la que el dramaturgo trabaja sus textos. Esta obsesión por revisar y reescribir constantemente sus textos tiene que ver “con una insatisfacción permanente y una conciencia crítica desmedida” (p. 65). Pero tal práctica por parte de Juan Mayorga no es de extrañar. Esa conciencia crítica exacerbada proviene muy probablemente de una formación filosófica que no sólo lo lleva a enfrentar a unos personajes en un intercambio verbal que los encamine hacia la verdad, sino que también lo lleva a él mismo, como autor, a buscar las palabras esenciales para potenciar su arte. Ejercicio que, una vez más, se inscribe en una concepción benjaminiana del tiempo, cuyos “diversos momentos *releen y reivindican* para sí determinadas interpretaciones de un texto” (p. 66). Para ilustrar su propósito, Peral Vega elige estudiar fragmentos de las versiones de *La tortuga de Darwin*.

Por fin, el estudio crítico se termina con el análisis de dos puestas en escena: la de *Hamelin*, dirigida por Andrés Lima, en mayo del 2005, en el Teatro de la Abadía de Madrid, y la de *La tortuga de Darwin*, dirigida por Ernesto Caballero, en febrero del 2008,

en el mismo teatro. El lector comprobará así que el texto de teatro queda estéril si no se beneficia de una representación, siendo esta última una posibilidad de concreción y maximización del sentido profundo de la obra. La enorme complejidad de la poética teatral de Juan Mayorga es sin duda un desafío para el público, quien tiene que estar “dispuesto a dejarse sorprender y, sobre todo, a entrar en un juego socrático, renuente al exhibicionismo escenográfico, en cuyo desarrollo se crearán heridas que siempre dejan cicatrices (p. 91). Pero la poética teatral de Mayorga es también un verdadero desafío para el propio crítico y estudioso. No cabe duda que, con esta introducción crítica, Emilio Peral Vega consigue con inteligencia y sutileza adentrarnos en una de las dramaturgias españolas más sólidas, interesantes y complejas de este siglo XXI. Sólo le queda ahora al lector, curioso y exigente, descubrir un teatro del que no saldrá indiferente.

Erwan Burel

FUERA DEL CUADRO: CINE, PALABRA E IMAGEN EN LAS ARTES MODERNAS

Annalisa MIRIZIO (ed.)

(Madrid: Pigmalión Edipro, 2014, 217 págs.)

A veces es preciso salir fuera el cuadro y tomar distancia para ofrecer una mirada crítica sobre la realidad. Tal es el propósito del volumen *Fuera del cuadro: cine, palabra e imagen en las artes modernas* (2014), que compendia una serie de estudios interartísticos realizados por los investigadores del grupo LITECOM (Literatura y Tecnologías de la Comunicación), coordinado por don José María Paz Gago, con el fin de repensar el lugar de las distintas artes a partir de la emergencia de los múltiples lenguajes visuales, hecho que enriquece el marco interpretativo y abre cauces hermenéuticos para reconsiderar los estudios literarios desde una perspectiva poliédrica, ecléctica y multidisciplinar.

Desde una mirada estructural, la obra se articula en dos grandes bloques: debates iniciales y debates contemporáneos. En este sentido, *Fuera del cuadro* pauta su propio itinerario de lectura en una evolución desde las primeras décadas del siglo XX, con la emergencia del cinematógrafo, pasando por la evolución de los lenguajes visuales, hasta sus últimas posibilidades que indican en la plástica, la fotografía, la danza, el videoarte o la poeticidad cinematográfica y su relación con la palabra.

El primer ensayo ("Primeros debates sobre el cine: de la fotogenia a la cinematograficidad"), a cargo de Annalisa Mirizio, ahonda en las fronteras del cine desde sus orígenes, indagando en cómo el cine se fue desligando del teatro y de la fotografía, a la búsqueda de una voluntad creadora que rebasara el estatuto de la referencialidad y la vocación mimética de la fotografía. Frente a las restricciones de otros lenguajes visuales, desde sus albores el cine se postulaba como "invención de la mirada", que diría Canudo, por sus excepcionales posibilidades para captar el movimiento (*dynamis*) y enfocar (mediante la angulación de la cámara) una realidad inusitada y sin registro previo, más allá de la copia fotográfica. Mirizio establece vínculos entre la Teoría Literaria y la Teoría Cinematográfica, pues toda su investigación recoge las ideas sugeridas por los grandes mentores del Formalismo Ruso (Tinianov, Sklovski o Eichenbaum) al calor de la Poética Kino en las primeras décadas del siglo XX. Así perfila una evolución del cine como arte, a partir de los conceptos de fotogenia y cinematograficidad. En este sentido, ambos términos apuntan hacia las posibilidades estéticas del séptimo arte que, desde los inicios del siglo XX, estaba definiendo sus contornos y su singularidad. Estos rasgos de acuerdo con la fotogenia recaerían del lado del movimiento y las posibilidades técnicas

(con Epstein, Canudo o Delluc) y según la cinematograficidad, se orientarían del lado del montaje en tanto articulación expresiva de la nueva realidad filmada (con los formalistas rusos).

Virginia Trueba, autora del estudio “Cine y poesía en el pensamiento de Jean Epstein”, recorre la trayectoria cinematográfica de Epstein, a partir del congreso que la Cinémathèque Française dedicó a su figura, y cuyas aportaciones quedaron recogidas en *Cinéaste, poète, philosophe* (1998), editado por Jacques Aumont. La tesis de Trueba vincula la concepción cinematográfica de Epstein con la poesía, a partir de detalles, e imágenes que configuran una “poética del trazo”. De modo similar a la poesía vanguardista del siglo XX, Epstein niega el conocimiento objetivo de la realidad para orientar su estética hacia la experiencia onírica y los estados de sueño. Si la poesía es el antídoto contra una racionalidad férrea y reproductora de la realidad, el cine se alza como medio visual antimimético, susceptible de plasmar estados de conciencia hacia un sublimación irracional del arte. Por ello, la obra de Epstein destierra los modelos filosóficos sistemáticos y racionales de Aristóteles o Descartes para postularse como filosofía del devenir y de lo mutable, desde Heráclito a Nietzsche.

Por su parte, en “Usos del cine en el Modernism: el realismo del registro inmediato”, Víctor Escudero ahonda en la predilección que los escritores del high modernism (James Joyce, Virginia Woolf o Dorothy Richardson) sintieron hacia el cine como estética evocadora de relatos. Este afán por acercarse al medio fílmico se vincula con la crisis del relato en el fin-de-siècle cuando afloró una nueva conciencia de la novela hacia los paisajes internos y subjetivos, en una ruptura con la estética naturalista y la representación realista, con técnicas como el *fluir* de conciencia y su posible paralelo en el cine. El artículo recoge las aportaciones de Virginia Woolf en el manifiesto “The Cinema”, así como los debates sobre la cinematicidad del *fluir* de conciencia, con series fílmicas como *Living Dublin* (1903) en vínculo estrecho con la obra de Joyce.

En “La imagen y la visión”, Mercedes Coll ahonda en la figura de Rudolf Kurtz, autor de *Expresionismo y cine* (1926), obra olvidada pero en la que se vislumbran claras resonancias de los planteamientos de décadas posteriores sobre el cine expresionista con Lotte Eisner (*La pantalla demoníaca*, 1952) o Siegfried Kracauer (*De caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*, 1947). Como expresa Worringer sobre el *pathos* de la imagen, si con anterioridad al expresionismo existía una relación armoniosa entre el interior del artista y su realidad exterior (*Einfühlung*), el expresionismo ahondó en la postura contraria, en una profunda perturbación y tendencia a la Abstracción, que substituye el mundo de las formas naturales por un organicismo destructor del principio de armonía. En el lenguaje cinematográfico se manifiesta esta concepción en una artificial puesta en escena, el sentimiento freudiano de lo siniestro o el vínculo entre destino y contingencia.

Los debates contemporáneos se abren con el ensayo “Imagen, palabra y pensamiento: una visión histórico-filosófica”, donde Casals revisita las reflexiones que desde los inicios del pensamiento occidental se han confinado al vínculo entre palabra e imagen. La piedra angular su estudio arraiga en la idea de que tras la desmitificación del racionalismo metafísico, la comprensión de la literatura y las artes visuales implicó una inexorable caída del idealismo y de los fundamentos de totalidad y sustancialidad de la palabra como medio reproductor del universo visible. Puesto que la realidad no podía ser pensada como referencialidad inmediata, afloró una cierta desconfianza hacia la palabra y las artes visuales, comprendidas en términos de simbolización imaginaria (el color en el cine o la polisemia en la música).

El carácter innovador del estudio “Funciones del discurso verbal en la plástica contemporánea”, de Nora Catelli, estriba en su análisis sobre las “trampas” de la palabra en las artes contemporáneas. A propósito de los espectáculos de Pina Bausch, en los que la palabra se erige como código hermenéutico que acompaña la significación puramente visual, Catelli disecciona el lugar de la palabra o, más bien, la insostituibilidad de la palabra, baliza señalizadora en los espectáculos visuales. ¿Gozan de idéntica autonomía los códigos verbales y los códigos visuales? ¿Por qué se ha puesto bajo sospecha la palabra si, en los espectáculos audiovisuales, se ha convertido en verdadera marca discursiva, condicionante de la interpretación? ¿Puede desplazarse la palabra a un lugar subsidiario y auxiliar, en tanto discurso paratextual, que diría Genette? El desafío actual radica en la restitución del lugar de la palabra en el hiato entre lo visual y lo verbal, en la sociedad postmoderna que ha confinado la palabra a un limbo de irrealidad. Catelli ejemplifica con las fotografías de Richard Billingham y su “yo” mortificado, a partir de la negación del artista a explicar con palabras esos artefactos visuales.

La investigación realizada por Edgardo Dobry (“El suburbio, la zanja: donde la poesía mira y el cine muestra”) ahonda en las similitudes entre la poesía y el cine argentinos a finales del siglo XX. Para Dobry, es posible entender un objetivismo común a ambas artes: registro de lengua coloquial y vulgar, destierro de la poesía culta del barroco de Indias o reflejo de una realidad local. Este objetivismo poético (García Helder u Óscar Taborda) sintonizó con el llamado “nuevo cine argentino” con filmes como *Los rubios* (2003) de Albertina Carri o *Un oso rojo* (2002) de Adrián Caetano, donde también aflora la realidad en toda su crudeza.

En el estudio que cierra este volumen (“Sophie Calle: de la puesta en escena a la mise en intrigue en las artes visuales”), Paula Juanpere ofrece una alternativa a la pérdida de la narratividad inherente al ocaso de grandes relatos y propone superar la performance y el happening, esto es, la inmediatez presente de la narración a través de relatos que evoquen el pasado. A partir de la obra de la artista francesa judía Sophie Calle, Juanpere analiza esa incorporación de la memoria como recapitulación a través del espacio

arquitectónico, en una narratividad que radica en la disposición y puesta en escena de las obras, creando una mise en intrigue que presenta la acción a través de la mirada, en obras como *L'Hôtel* o *Le faux mariage*.

En suma, *Fuera del cuadro* traza distintas conexiones y puntos de encuentro entre diversas manifestaciones artístico-culturales, con el fin de mostrar una realidad abarcadora y una concepción poliédrica de las distintas artes.

Carmen María López López
Universidad de Murcia

LA AMAEM MARÍAS GUERRERAS. ASOCIACIONISMO DE MUJERES Y ACCIÓN CULTURAL

Itziar PASCUAL ORTIZ

(Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2014, 281 págs.)

*La historia de una mujer es la historia de todas las mujeres.
Es tu historia. Es nuestra historia. Es única e irrepetible.
Pero también es conjunta y colectiva. Es singular y plural.
Está escrita en primera persona, y vivida en segunda y en tercera.
La historia de estos hilvanes está hilada con tu presencia.
La historia de una mujer es la complicidad de muchas.
(Fragmento de *Piezas hilvanadas*, de Itziar Pascual)*

El libro *La AMAEM Marías Guerreras. Asociacionismo de Mujeres y Acción Cultural*, de Itziar Pascual es, ante todo, necesario. Viene a llenar vacíos, a sistematizar, a organizar la memoria, a clarificar y a trascender lo concreto para cuestionar muchas de las ideas preconcebidas que construyen la cultura que conocemos, la manera de mirar el mundo y, por tanto, de considerarnos, de tratarnos, de relacionarnos y de pensarnos como mujeres y como creadoras¹. Pascual ofrece en su estudio herramientas para revisar conceptos “sabidos”, evidencias de los desfases entre las leyes de igualdad y las realidades de su (no) aplicación, ejemplos de lucha y tenacidad, pensamientos de mujeres fundamentales de la historia, del asociacionismo, de la cultura y del teatro. ¿Será que queda tanto por hacer?

Vayamos por partes. Divide la autora su estudio en cinco capítulos, que se completan con los aportados de conclusiones, epílogo y bibliografía.

En *Aspectos metodológicos y teóricos* Pascual introduce al lector en los objetivos de su investigación. El primero, “desvelar las formas de desigualdad por razón de género que tienen lugar en la creación escénica para las creadoras españolas, especialmente en lo

¹ En las Actas de uno de los Seminarios Internacionales del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (UNED), publicadas por José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2015), se dedicó una Mesa Redonda a las Marías Guerreras: tras la “Presentación” de Nieves Mateo (págs. 123-128), aparecen los estudios de Antonia Bueno, “La cristalización de la sal. Espacio, tiempo... y reposo en la dramaturgia” (págs. 129-136); Alicia Casado, “Unas notas sobre el tiempo en la dramaturgia de las Marías Guerreras” (págs. 137-140); Esperanza de la Encarnación López, “Otra forma de escritura posible” (págs. 141-144); Victoria Paniagua, “Espacio y tiempo en mis dramaturgias” (págs. 145-152) e Itziar Pascual, “Las Marías Guerreras. Una experiencia dramaturgica” (págs. 153-158).

relativo a sus condiciones salariales, laborales y materiales". A partir de este enunciado, se suceden otros relativos al asociacionismo femenino en España y a los relacionados con las artes escénicas, para llegar a la experiencia de las Marías Guerreras (AMAEM), asociación de la que Itziar fue cofundadora en 2001. También hay espacio en esta introducción para recordar los sentidos que se han dado y que hoy tienen conceptos como género, sexo, feminidad, feminismo y femenino, básicos a la hora de hacer avanzar y comprender el discurso que se propone. Un lugar también para la revisión de lo que se ha entendido por creación femenina, con especial atención a una de sus mejores representantes, Virginia Woolf que, asumiendo las dificultades, veía el futuro con optimismo y auguraba una época dorada "en la que las mujeres tendrán lo que durante tanto tiempo les ha sido denegado: tiempo libre, dinero y un cuarto para ellas". En *El arte feminista*, la autora reflexiona sobre lo que Xabier Arakistain define como "la última vanguardia del siglo XX" y recoge los testimonios sobre el tema de Marián López Fernández Cao, Katy Deepwell, Linda Nochlin, Helena Reckitt, Gemma Lorenzo, Eva Cruells, Gisella Ecker, y Amelia Valcárcel, entre otras.

Así llegamos al capítulo *La desigualdad por razón de género en la creación teatral*. A partir de Ley Orgánica de Igualdad Efectiva entre Mujeres y hombres de 22 de marzo de 2007, Pascual se propone estudiar "su aplicación concreta en el ámbito de la creación y la cultura, así como del seguimiento de la aplicación de la citada Ley". Comenzando por un análisis general de la situación de la mujer en el ámbito laboral - donde la discriminación queda demostrada-, la autora se detiene en el campo de las artes escénicas, donde de nuevo encontramos que la igualdad está todavía muy lejos de conseguirse. Estudios como el Informe Prat, ceñido a la realidad francesa; las investigaciones de Deborah Dean, más recientes y sobre los 21 países de la UE; en España, los trabajos de la Fundación AISGE y Projecte Vaca; arrojan cifras y despejan cualquier espejismo de igualdad, mostrando la existencia y la consistencia de ese "techo de cristal" al que se refiere Amelia Valcárcel.

Estudiar al fenómeno del asociacionismo de mujeres como movimiento transformador es el propósito del siguiente capítulo. Para ello recuerda la autora las líneas fundamentales de la historia del asociacionismo en España, deteniéndose con especial cuidado en María Lejárraga, fundadora de la Asociación Femenina de la Educación Cívica durante la II República y ejemplo de cómo creación y compromiso pueden caminar juntos. Con la dictadura, llegará el silencio y la pérdida de importantes conquistas, entre ellas, la incipiente presencia o, mejor, la irrupción de la mujer en la vida pública, en la cultura y en la ciencia. Tras la guerra civil, el franquismo. Serán años de imposición, de confinamiento; otra vez, la mujer será relegada al mundo -reino, se decía- del hogar. Cosas del destino, el año de la muerte de Franco, el 75, será también el Año Internacional de la Mujer. Comienza la transición y con ella una eclosión de los movimientos feministas ante una tarea ingente. Conviene recordar, como señala Pascual, que hasta la nueva constitución del 78, todavía el adulterio es un delito y el uso de anticonceptivos está penalizado. De

nuevo, la autora recoge las reflexiones de distintas teóricas –principalmente, de Amparo Moreno, Concha Faoaga, Teresa Yeves y Soledad Murillo– sobre esta recuperación y renovación del asociacionismo femenino, uno claramente reivindicativo y otro más interesado en fines deportivos, de ocio, vecinales, etc... Las décadas 80 y 90 verán cómo, junto a la escisión de los feminismos, se dispara el asociacionismo de mujeres a la vez que se incrementa su participación en otras agrupaciones mixtas. Todo ello promovido por las políticas de igualdad de distintas administraciones – de manera especial en el ámbito local-, al impulso de estas políticas en el contexto internacional y quizá también a la toma de conciencia de las mujeres sobre su propia situación y el valor estratégico/ transformador de las alianzas.

En la siguiente parada de este viaje, Pascual plantea una *Aproximación al teatro creado por mujeres en la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI*. Espacio para recordar significativas iniciativas, empezando por la primera y única edición de la Muestra Internacional de Teatro Feminista, promovida y organizada por Lidia Falcón en 1987; o los Encuentros de Creadoras de Cádiz, fundados por Margarita Borja en 1996 y celebrados, desde entonces, en el marco del Festival Iberoamericano de la ciudad. Estos últimos, tanto en su carácter teórico como en su dimensión práctica, particularmente eficaces para la visibilidad y el reconocimiento de las creadoras de los dos continentes. En el marco del asociacionismo escénico internacional, la autora destaca el Magdalena Project, creado por Jill Greenhalgh en Gales (1986) y convertido hoy en una red internacional, que combina magistralmente la investigación con la exhibición, la creación con la denuncia de la desigualdad. La Fortaleza de la Mujer Maya (FOMMA), fundada por Petrona de la Cruz Cruz e Isabel Juárez Espinosa en San Cristóbal de las Casas (1994) en Chiapas, es otra experiencia que Pascual quiere poner en valor como “ejemplo de la creación de mujeres en la consolidación de los derechos humanos y su aplicación concreta, en la mejora de la calidad de vida de las mujeres, el acceso a la educación, la cultura, la autonomía económica y personal y la práctica del *empoderamiento*”. Se cierra este capítulo con la reseña de una producción singular, la que abordó la compañía andaluza Atalaya (TNT, Centro Internacional de Investigación teatral); nos referimos a *La casa de Bernarda Alba*, dirección y dramaturgia de Pepa Gamboa, con las mujeres gitanas del asentamiento chabolista El Vacie.

Dedica Itziar Pascual el quinto y último capítulo de su libro a la AMAEM Marías Guerreras. Es éste un análisis que obliga a mirar atrás, a hacer balance del trabajo de una Asociación de la que fue cofundadora y de la que se ha desligado recientemente. Si bien se recuerdan antecedentes –como fueron la Asociación de Dramaturgas Españolas (ADE) de 1987 y el Teatro de las Sorámbulas alicantinas de 1995- y se destaca el valor de otras entidades hoy en activo -Proyecto Vaca, de Barcelona, y Dones en Art, de Valencia-, pronto llegamos a la historia de las Marías Guerreras. Tras muchas reuniones, conversaciones

y debates nacería la Asociación de Mujeres de las Artes Escénicas en 2001 cuya acta de constitución firmaban Carmen Gómez de la Bandera, Itziar Pascual, Emma Aguirre, Ilda Pizzimenti Fava, Asun Bernárdez Rodal, Rosa Casado Arroyo, Marie Lourties, Cristina Fernández Samaniego, Dolores Cantero Muñoz, Esperanza de la Encarnación López Tamayo, Carmen Cristóbal Gil, Pilar Aranda García, Nieves Mateo López, Elena Octavia Álvarez y Cristina Regueira.

El nombre de Marías Guerreras quería ser un homenaje a la que fuera gran actriz y mujer de teatro y a la vez un signo identitario del carácter “peleón” de la nueva asociación. El propósito, en palabras de Pascual, “visibilizar la creación escénica de mujeres, con especial atención a aquella que implica un marco de investigación contemporánea”. Los caminos para conseguir este objetivo han sido muchos. Empezando por la concepción misma de los mecanismos de funcionamiento, que junto a una Comisión de Garantías- un órgano mediador, encargado de la defensa de los intereses de las socias ante posibles conflictos internos- establecía la formación de equipos de trabajo, responsables de la elaboración de distintos proyectos (artísticos, de reflexión o de organización) en línea con los objetivos de la asociación.

Imposible eludir el tema de los recursos, de las dificultades económicas para sostener y gestionar una asociación que se quiere independiente. Imposible no reconocer el valor personal y colectivo de estas “guerreras” –herederas de tantas voces-. Imposible también no sorprenderse ante el trabajo realizado: dieciséis espectáculos teatrales, diversas manifestaciones performativas, organización de ciclos de actividades, lecturas dramatizadas, participación en festivales, en foros y en congresos, publicaciones, homenajes, conferencias, investigación, talleres y seminarios...

Importante también la reflexión en torno a los lenguajes escénicos y al modo de abordar la creación escénica: desde los procesos de creación a partir de piezas breves hasta el tratamiento de los personajes, casi siempre femeninos. El uso de la palabra, de la danza, del canto y de los materiales audiovisuales. Y dos ejemplos: *Tras las tocas*, donde Medea, Salomé, Adela, Ifigenia, María, Laurencia y Bernarda se descubrirán, recordarán, se rebelarán, dirán lo que nunca dijeron y conseguirán así librarse del mito para construir un nuevo presente, distinto. En *Exorcismo de Sirena* se aborda un tema desgraciadamente actual, los abusos sexuales a menores y sus secuelas, a partir de la historia de Soledad.

Otro personaje, esta vez, la Yerma de Lorca, decía: “Hay cosas encerradas dentro de los muros que, si salieran de pronto a la calle y gritaran, llenarían el mundo”. Itziar Pascual, y no le faltarían razones, prefiere no gritar, o quizá lo hace a su manera. Como investigadora y como dramaturga, una vez más, desde el rigor, la serenidad, la emoción y el compromiso, rompe el silencio, y da voz, y nombra. Y a la pregunta que nos hacíamos al comienzo de esta reseña, Pascual parece responder: “Sí, queda mucho -¡tanto!- por hacer”.

Ángela Monleón

NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI

José María POZUELO YVANCOS

(Murcia: Editum, 2014, 417 págs.)

Conocida por todos es la capacidad del profesor Pozuelo Yvancos para intuir los lugares del debate en los que se hace precisa o interesante la intervención teórico-crítica, rasgo este que viene reportando a sus trabajos un significativo carácter precursor. Tal es el caso que aquí nos ocupa, *Novela española del siglo XXI* constituye la primera cala desde el ámbito del ensayo español en el análisis de la novela del presente siglo. No es, sin embargo, el carácter pionero del ensayo el más significativo de sus méritos.

La ausencia del artículo determinado en el título del estudio destierra del mismo la pretensión totalizadora o exhaustiva que reclamaría su presencia. Si finalmente el ensayo resulta representativo de las ricas tendencias narrativas que concurren en los albores del siglo XXI –mérito alcanzado tanto por la cantidad y calidad de los textos convocados como por la agudeza y penetración del análisis–, no es esta una instancia que *a priori* lo motive. En diez de los once capítulos que componen el estudio, Pozuelo Yvancos aborda con esclarecedora mirada la última novelística de Luis Mateo Díez, Javier Marías, Enrique Vila-Matas, Arturo Pérez Reverte, Javier Cercas y Almudena Grandes, Manuel de Longares, Soledad Puértolas, Ignacio Martínez de Pisón, Ricardo Menéndez Salmón y Clara Usón. No se proponen dichos capítulos como estudios sistemáticos de las novelas analizadas sino que la agudeza del crítico reside en buena medida en la discriminación de los elementos que devienen esenciales en la construcción de los textos narrativos que examina, en el hallazgo de los momentos en los que cada novela se decide como memorable. Percibe así Pozuelo Yvancos cómo lo capital en la vertebración de *El reino de Celama* de Mateo Díez procede, precisamente, de la creación de un “espacio de la significación universal” que filia con el Comala de Rulfo o el condado de Yoknapatawpha de Faulkner (11, 13). Constata el valor fundacional de la configuración de una “voz escrita”, “narrante y pensante” al tiempo, en la última novelística de Javier Marías –voz que además quintaesencia el que viene siendo tema nuclear de la misma: “la lucha de la palabra (y de quien la pronuncia) con el Tiempo” (43)–. En el universo literario de Vila-Matas se detiene en “la manera en que la multiplicidad del yo figurado se instala en

1 El libro nace de los Cursos de Doctorado impartidos por el profesor en Nueva York (en el Graduate Center de City University of New York durante octubre de 2009) y en el colegio San Luis-CONACYT de San Luis de Potosí en México durante el mes de agosto de 2012. El libro tendrá asimismo una edición americana publicada por el citado Colegio de San Luis.

el sujeto narrador, no como objeto de representación sino como figuración ella misma" (147), haciendo fértil empleo de una categoría que, acuñada por el teórico en un trabajo anterior (2006),² cuenta ya con notables muestras de su rentabilidad en el panorama de los estudios literarios. En el caso de *Romanticismo* de Manuel Longares, por citar solo un ejemplo más, el autor del ensayo subraya cómo es la capacidad para "cifrar toda una época" mediante el universo narrativo creado, el mérito que la convierte en "una de esas novelas destinadas a perdurar" (333).

Pero el análisis excede el cerco de lo puramente textual en el capítulo que resta de los once apuntados. Pozuelo Yvancos se pregunta en tal punto la causa y el modo en que "la guerra civil ha obtenido tan evidente protagonismo como tema central de éxito de la novela del siglo XXI" (293). Tras el análisis sopesado de las razones del mismo –entre las que señala la reciente eclosión de los testimonios del yo o la vigencia del inacabado problema de las dos Españas–, el avezado lector explora las formas concretas de representación que adquiere la Guerra Civil en el panorama actual descendiendo a muestras de entre los veintiocho títulos que analiza. Son así traídas al ensayo las novelas de Bernardo Atxaga, Dulce Chacón, Antonio Muñoz Molina, Isaac Rosa, Manuel Rivas, Andrés Trapiello, Javier Marías, Ignacio Martínez de Pisón, Javier Cercas o Almudena Grandes, entre otras, en la reflexión sobre los dispositivos narrativos operantes y la significación que estos cobran en el rescate de las voces perdidas o silenciadas.

La hondura y prolijidad de los muchos asuntos abordados en el estudio solo nos permite convocar algunos ejemplos en la ilustración del proceder de su autor. En el ensayo que dedica a *El tango de la vieja guardia* de Pérez Reverte, nos muestra Pozuelo Yvancos cómo la memorabilidad de la misma se resuelve en buena medida en la perfecta urdimbre narrativa que el autor realiza en torno a "la semántica de las pérdidas", estructura que anuda la trama del declive personal del protagonista, Max Costa, "con la semántica de cierre que señala el fin de una época" (277). Se detiene así en el examen pormenorizado de cuatro elementos axiales en la construcción de la misma: a) la "perfecta medida y ordenación de su fábula" en el entrelazado paralelo y simbólico de "las acciones de tres tiempos" (278); b) el significativo valor de los detalles en la creación de las atmósferas de un mundo en extinción (280); c) el empleo de las que nombra "semillas narrativas" como procedimiento de enorme eficacia en la construcción de la intriga (285); y, finalmente, d) la cima discursiva que constituyen los "diálogos de conocimiento", cénit de la novela en los que cristaliza la "semántica de las pérdidas" previamente apuntada (289). Si atendemos ahora al certero análisis que lleva a cabo de *La hija del Este* de Clara Usón, comprobamos con cuánta lucidez nos es revelado el modo en que épica, tragedia y

2 Nos referimos a la categoría "figuraciones del yo" planteada en su monográfico sobre la autobiografía (*De la autobiografía: teorías y estilos*, Barcelona: Crítica, 2006).

novela convergen en la arquitectura de la misma. Muestra el profesor cómo Clara Usón ha construido su novela mediante la eficaz superposición de dos estadios que confluyen en uno tercero de universalizadora dimensión. El desarrollo de la trama novelesca que tiene como eje fundamental a Ana Mladić y que culminará en su trágico suicidio, se combina alternativamente con la narración de diferentes estadios de la guerra de los Balcanes, eje histórico de la novela que desembocará en la matanza de Srebrenica. Concurren ambas líneas narrativas en el descubrimiento del “peligro de los nacionalismos entendidos como religiones” (404), causa fundamental de ambos desenlaces. Pero no queda aquí la iluminadora lectura del crítico sino que su análisis pone de manifiesto cómo la “semántica trágica” en que culmina la intriga –suicidio de Ana y matanza de Srebrenica– nace de la “semántica épica” –construcción cultural e identitaria forjada desde la narración mítica y legendaria de las antiguas batallas del pueblo serbio– de la que arranca la novela. Nos permite así comprender el modo en que la alternancia de capítulos novelados y capítulos épicos canaliza una elocuente configuración interna en la que se pone al descubierto el papel de la épica como responsable última de ambas tragedias.

El valor decisivo del ensayo estriba, por tanto, en la sagacidad y hondura con que su autor encara la lectura de las más de cincuenta novelas analizadas. Pozuelo Yvancos intuye así los lugares esenciales aportando a los mismos la pertinente dimensión explicativa: establece categorías en la mostración del funcionamiento del dispositivo textual, identifica y nombra fenómenos y procedimientos narrativos descubriéndonos los sentidos que estos crean y persiguen, desentraña la conjunción de voces que configuran la polifonía discursiva y muestra los modos en que la configuración interna queda evidenciada en la estructura externa que la conforma. En este propósito iluminador, el trabajo se mueve desde la abstracción teórica de los problemas reclamados por la novela hasta el plano elocutivo y textual de la misma en el que tales cuestiones adquieren materialidad. El estudio revela en última instancia el valor de la teoría literaria en la comprensión de los textos. Auerbach, Sklovski, Ortega y Gasset, Derridá, Platón y Aristóteles, Kafka y Hannah Arendt vienen al ensayo –entre muchos otros– a verter luz sobre los textos, a permitirnos leerlos con mayor profundidad. Bien sabe su autor, padre de la disciplina en nuestras universidades, que la teoría literaria no acaba en sí misma sino que allí solo principia pues su destino es explicar los textos y, a través de ellos, mostrar cómo y de qué manera –mediante qué estrategias narrativas en este caso– estos *nos dicen*. Si en ciertas ocasiones la distancia con el objeto de estudio se hace precisa por aportar la perspectiva necesaria en el examen, en el presente caso la proximidad entre objeto y análisis tiende puentes entre crítica y creación ofreciendo a los lectores de hoy claves para una lectura más intensa y perspicaz, más reflexiva y satisfactoria.

En el presente horizonte en el que la muerte o crisis de la novela es tema tan recurrentemente debatido, el estudio de Pozuelo Yvancos aparece como síntoma

fehaciente de su buena salud, como demostración tangible de la riqueza de registros y de la variedad de tendencias narrativas que convergen en la novela española del presente siglo, así como muestra de la salud y eficacia de una crítica sutil e inteligente, sagaz y meditada, intensa y afilada que nos interroga y nos responde manteniendo vivo el diálogo sobre los textos de nuestro tiempo.

Mariángeles Rodríguez
Universidad de Murcia

SQUADRA VERSO LA MORTE

Alfonso SASTRE

Edición, estudio crítico y traducción de Enrico di Pastena
(Pisa: Edizioni ETS, 2013, 263 págs.)

Enrico di Pastena presenta (tras cincuenta años de la primera, a cargo de F. Rossini y G. Maffioli, publicada con el título *Avamposto* en la revista *Palcoscenico*, n. 49, 1955) una traducción al italiano de una de las obras más emblemáticas de Alfonso Sastre, *Escuadra hacia la muerte*, publicada por la editorial ETS de Pisa, en su colección “Bagattelle”, que recoge ediciones de obras españolas e hispanoamericanas traducidas al italiano, en edición bilingüe y acompañadas por cuidados estudios críticos.

En este caso, la densa introducción de más de cien páginas, redactada en italiano, muestra el clima social y político en el que se coloca la redacción de la pieza teatral, una década – la de los cincuenta – de gran florecimiento creativo para Sastre y de desolación para el progreso intelectual de la España franquista. Entre el exilio de autores fundamentales en el panorama cultural de las décadas anteriores y la censura (y autocensura) que dominaban la escena dramática en aquellos años, la aparición de *Escuadra hacia la muerte* (1953) es una primera señal de la realización de los esfuerzos de renovación del teatro que animaban al autor desde mediados de los años cuarenta. En este contexto, di Pastena muestra con lujo de detalles el recorrido intelectual y el crecimiento de la consciencia social de Sastre, que lo van a llevar a la creación de una forma de escritura y puesta en escena teatral muy comprometidas. Sigue un minucioso análisis de la evolución creativa y de la producción del autor, hasta la primera década del siglo XXI: su actividad de crítico teatral en *La Hora*, la querella con Buero Vallejo sobre posibilismo e imposibilismo, la creación del Grupo de Teatro Realista con José María de Quinto, la redacción de su obra teórica *Anatomía del realismo*, la ideación de la “tragedia compleja”, el ostracismo del ambiente teatral español y el parcial deshielo de las últimas décadas, con una puntual listado de estrenos y publicaciones, hasta las más recientes. No olvida tampoco dedicar un breve apartado a la actividad narrativa, poética y ensayística de Sastre.

Por lo que concierne a *Escuadra hacia la muerte*, el editor reconstruye las vicisitudes del texto con la censura franquista, que prohibió su difusión tras un par de puestas en escena, pero no vetó su publicación. El argumento es conocido: un grupo de seis soldados tiene que realizar una misión casi suicida en un contexto histórico y geográfico vago (en una acotación se habla de tercera guerra mundial), pero que alude metafóricamente al

miedo de los españoles a una nueva guerra nuclear y a la dificultad de la sociedad de salir del recuerdo de la Guerra Civil. Cada uno de los personajes tiene un pasado oscuro que marca su personalidad y lleva a cuatro de ellos a aliarse y matar a su tiránico caporal. El trágico acontecimiento, sin embargo, – lejos de ser una solución a los problemas – abre nuevas y conflictivas perspectivas existenciales, metáfora de la condición humana y de la situación de una España víctima de la dictadura, anclada a su pasado y sin posibilidades de salida.

En este estudio previo, se analiza además la relación de la pieza con la tragedia aristotélica (poniendo de relieve similitudes y diferencias, y la lejanía de los logros de la futura “tragedia compleja” sastriana), la estructura del texto (división en cuadros y actos), la construcción y evolución de la trama, los personajes y su dimensión psicológica y sobre todo moral, las delicadas dinámicas que surgen entre ellos, la lectura de la pieza desde un punto de vista social y político, con algún matiz religioso. Las referencias críticas citadas por di Pastena son muchas y muy variadas, abarcando varias décadas y autores de distintas nacionalidades y orientaciones ideológicas (existencialista, marxista, ...), para llegar a componer un panorama crítico muy articulado, que muestra claramente la complejidad de lectura y de análisis de la pieza. Un amplio espacio de la introducción está dedicado a la influencia de la filosofía, especialmente la de Sartre y Heidegger, en la producción sastriana y en *Escuadra hacia la muerte*, así como se alude a algún eco cristiano que recuerda a la poética de Unamuno. Ninguna duda cabe, en cambio, a propósito de la orientación antimilitarista de la pieza, escrita en una época en la que el recuerdo de la Guerra Civil y de la Segunda Guerra Mundial seguían vivos, y el clima guerra fría estaba aún presente. De la misma manera, hay que subrayar la actitud antiheroica de los personajes, que choca con el triunfalismo franquista vigente en aquellos años.

Un apartado –el último de esta parte crítica– está dedicado a la recepción de la pieza, tanto como montaje que como publicación, con especial atención al estreno de 1953, antes de que la censura prohibiera su puesta en escena hasta 1962. Finalmente, una última nota de carácter filológico a propósito de la traducción –que pone de relieve corrección de erratas y variaciones, además de una reflexión sobre el título y sobre el lenguaje militar que caracteriza el texto– y una consistente bibliografía, cierran este detallado y exhaustivo estudio.

El texto de *Escuadra hacia la muerte*, como aludimos, se presenta en versión bilingüe, con notas explicativas conclusivas. La traducción está basada, por deseo del mismo Sastre, en la última edición de la pieza, la de Hiru, de 2012 (de la que difiere por algunas variantes introducidas por el dramaturgo específicamente para esta traducción), así que comprende las notas previas de las versiones de 1952, 1953 y 1962.

La de di Pastena es una labor traductora que cuida especialmente el aspecto literario y mantiene términos que se adaptan perfectamente a la lengua de los años en los que

la pieza fue escrita, lo que confiere al texto un agradable sabor añejo, tal y como resulta también leyendo el texto original. Eso demuestra la validez y la eficacia del trabajo filológico del traductor. Lo que resulta es un volumen completo y exhaustivo, que presenta al público italiano un texto imprescindible para la comprensión de la evolución teatro y de la sociedad española de la segunda mitad del siglo XX, pero que propone interrogativos existenciales de carácter universal.

Manuela Fox
Università di Trento

VIDAS EN VERSO. AUTOFICCIONES POÉTICAS (ESTUDIO Y ANTOLOGÍA)

Laura SCARANO

(Santa Fe: Editorial de la Universidad del Litoral, 2014, 248 págs.)

El certero título delimita arduas y complejas polémicas en la teoría literaria contemporánea acerca del problema de la autoficción y específicamente del nombre del autor en el cuerpo del texto poético. Epígrafes minuciosamente elegidos como el de Jaime Gil de Biedma, sobre el poeta que deviene poema, hablan a las claras de un problema central de la poesía y de su práctica: el de construir un lugar que pueda ser reconocido como propio, entre la *illusio* biográfica y la impostura autoficcional. Laura Scarano, su autora y también coordinadora de la presente edición, refuerza esta idea matriz en su especulación: “Ya bien sabemos que en el nombre que figura en la tapa de un libro se resume de manera emblemática la existencia de lo que llamamos autor, y nos envía a una persona real que habita el mundo extratextual. Pero ¿qué pasa cuando el nombre del autor es componente de la obra misma? ... ¿Y qué ‘compromisos’ con lo real implica su uso? ...” (12)

Si bien *Vidas en verso* se divide en tres partes (un Estudio preliminar, una Antología y varias Lecturas críticas), el estudio teórico, con la antología, podría ser un libro en sí mismo. No lo ha sido por la disposición docente y académica de Scarano, que decidió incluir las lecturas críticas de sus alumnos del seminario de posgrado dictado en la Universidad Nacional de Mar del Plata, en el 2012. Y su decisión no sólo ha sido acertada por la calidad y agudeza de las lecturas sino también porque, de ese modo, el lector tiene la posibilidad de cotejar e interiorizarse en las perspectivas múltiples que adquiere la categoría autoficcional al trasladarse del género narrativo al lírico y probar la relevancia del nombre de autor en la significación del texto. Realmente un capítulo aparte merecen cada uno de los trabajos que aparecen en “Lecturas críticas”, como por ejemplo, los dos de María Elisa Crespo, el de “Carnet de identidad” de Manuel Alcántara y el otro, con fino oído para escuchar “el susurro” personal de la poesía de Joaquín Giannuzzi. Así se suceden el trabajo de Candelaria Barbeira, acerca de la construcción del sujeto en Juana Bignozzi y también en Ernesto Cardenal; el de María Eugenia Fernández sobre la tentación de tener una “supuesta” identidad en “Retratos de mayo, 1994” de Roberto Bolaño; también, el trabajo de María Clara Lucifora que a través de sendos trabajos pone en diálogo a Borges y a Unamuno en un juego de disoluciones y paradojas. Este amplio arco de lecturas muestra y confirma las maneras diversas en que las subjetividades aparecen en poetas

con nombre propio: por ejemplo, Rodrigo Montenegro muestra un Fabián Casas en una instantánea de insignificancia contemporánea; mientras que María Estrella descubre el yo confesional en el hermoso poema de Cernuda "Para ti, para nadie"; por su parte, Pía Pasetti nos introduce en el juego de identidades de Gloria Fuertes; o Evangelina Aguilera nos conduce desde el espejo del autoconocimiento de Luis García Montero hasta el *ethos* comprometido de Roberto Santoro. También Nora Letamendía y Verónica Leuci escudriñan el paso del tiempo en un poeta clave: Jaime Gil de Biedma, que, en el capítulo siguiente, la misma Leuci lo confrontará con Ángel González, en esa peculiar encrucijada entre la vida y la escritura. De este modo, el enorme abismo del sujeto no parece tocar fondo, aún cuando Francisco Aiello proponga leer a un César Vallejo frente a la última frontera de la muerte, o bien, en el otro polo, liviano de dramatismo, Martín Presenza presente a un Luis Antonio de Villena en su escandalosa autoalegoría de César Moro. Completan estas lecturas críticas Sabrina Riva con Miguel Hernández en su consabida figuración de poeta pastoril, y Mariana Blanco con dos trabajos en que se dan cita dos mitos de la poesía argentina: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik.

Volviendo al Estudio preliminar de Scarano, la aguda lectura teórica da cuenta de la reflexión crítica sobre el debate último de la autoficción, con una muy estimable particularidad: llevar esa reflexión al terreno de la lírica. La exhaustiva bibliografía utilizada atraviesa el contrato de lectura autobiográfico y el doble estatuto referencial y performativo con que se construye la propia existencia o inexistencia de lo que hasta ahora venimos llamando "autor". Scarano destaca algunos de los ineludibles aportes de Bajtin, Derrida, De Man, Barthes, Lejeune, Ricoeur, entre otros muchos que han abordado "los estudios de la autoría y sus controvertidas figuraciones".

La autoficción se relaciona así con el modelo de identidad que no es sino resultado de procesos culturales y de grandes cambios de época. Scarano que es autora de quince libros, entre los que podemos citar uno de los más recientes: *Ergo sum. Blas de Otero por sí mismo* (Francia, 2012), confiesa en esta ocasión que su interés "por la poesía en su vertiente autobiográfica nació hace más de 20 años". Y evoca también, en una suerte de balance crítico, que desde su tesis doctoral de 1991, viene afirmando que "el poema con nombre de autor" constituye "una representación verbal análoga a la figura del autor empírico" (41). A esa identidad autoral la ha definido como metapoeta: "término indudablemente asociado al conocido concepto de metapoema", porque si metapoema designa al poema que tematiza su propio estatuto, "metapoeta resultaría una noción operativa para señalar al yo lírico que se identifica explícitamente con el poeta-autor, en la línea del correlato autoral" (43). Si bien se reafirma un pacto de lectura referencial, nunca deja de existir una insondable distancia entre vida y escritura, un vaivén que no niega la realidad ni se opone necesariamente a la verdad. Es un juego de poetización, una "metalepsis" según Genette, que no es nada nueva y trata de establecer un

diálogo suficientemente atractivo y a la vez, desafiante. Así se explica que la idea de “identidad problemática” de Stierle permita escapar de las disyuntivas entre realidad y ficción, aceptando “una verdad metafórica” en que el sujeto lírico puede alejarse de la referencia biográfica para acceder a otras zonas de una realidad que de ninguna otra manera alcanzaría. En ese “entredós” cabe también un amplísimo juego de sujetos que proponen otros críticos, así como el imaginario, el social, el evidencial, etc. En definitiva, sigue siendo “el enigma enunciativo del poema”, tal como Scarano lo había denominado en su libro *Los lugares de la voz* (2000).

Pero en el caso específico de los poemas sociales, señalado entre otros por Arturo Casas y lúcidamente explicado en el presente libro, no sólo textualiza al autor sino que tematiza lo histórico-social, y demanda el reconocimiento de un testigo problemático que no puede soslayar su compromiso con la realidad y la verdad. Si todo proyecto de autorrepresentación es una estilización, las escrituras del yo en vez de remitir al *ser* buscan *sentir* el yo. El “sí mismo” de Ricoeur amplía la categoría del sujeto narrativo a un sujeto ético que encierra la idea de responsabilidad y sentimientos. Entre lo que permanece idéntico y lo que cambia en relación con los otros, surge el concepto de identidad narrativa, que Lejeune retoma con la cuestión de “ponernos por escrito” y crear una identidad narrativa que no por ello es ficción: “porque no juego a inventarme sino que apelo a los recursos de la *narratio* sin dejar de ser fiel a mi verdad” (39). Scarano reconoce las conclusiones de Lejeune y las extiende a la autoficción poética: “se trataría de una textualidad compleja, imposible de definir solamente desde la emisión, ya que incluye otros niveles válidos si tomamos el circuito literario en su conjunto: componentes éticos, afectivos, referenciales, históricos. Parafraseando una de sus conclusiones más recientes, la autoficción poética busca transmitir un universo de valores, una sensibilidad, en el marco de una relación personal percibida a la vez como auténtica y ficcional” (49).

Vidas en verso también permite observar el tránsito del “*ethos* autoral” por la escritura lírica del siglo XX. Las revisiones teóricas sobre el sujeto autógrafo y, en especial, la antología que le sigue, van haciendo visible el desplazamiento desde la pasión comprometida de poéticas testimoniales como la del español Celaya o del nicaragüense Ernesto Cardenal, hacia una escritura del desapasionamiento como se da en el argentino Fabián Casas, donde sobresale un sujeto insignificante, imposibilitado de decir algo más que lo evidente.

La antología reúne a 30 poetas de una y otra orilla del Atlántico en un verdadero ensayo de indagación crítica, así como un especial tributo de la antóloga al propio placer de la lectura con poemas de Unamuno, Baldomero Fernández Moreno, Lorca, Vallejo, Alfonsina, Cernuda, Celaya, Cortázar, Giannuzzi, Bolaño, Juana Bignozzi, Carlos Marzal entre otros.

Como dice Laura Scarano: "Y si algo nos conmueve como lectores estos versos con nombre de autor, es porque la identidad escrita en el antropónimo poético funda una textualidad amenazante y poderosamente seductora..." (66).

Osvaldo Picardo

Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina)

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA. GUÍA PARA LA ELABORACIÓN DEL TRABAJO ACADÉMICO HUMANÍSTICO

Virgilio TORTOSA

(Alicante: Universidad de Alicante, 2014, 356 págs.)

Las fuertes crisis del sistema universitario, sometido periódicamente a revisiones de los planes de estudios, han legado una incertidumbre constante en los métodos docentes. En este momento de cambios continuos llega un libro que pretende ser un punto de referencia estable en uno de los ámbitos más deficitarios del alumnado actual: la elaboración de un trabajo académico, en esta ocasión, en el ámbito de las Humanidades. El profesor Virgilio Tortosa expone una serie de pautas eficaces que servirán de guía al creciente número de alumnos que llegan a las aulas desorientados en cuanto a su desempeño en la universidad. Las carencias suelen afectar a ciertos conocimientos básicos, como las partes que tiene un trabajo, o la distinción entre el correcto uso de ideas ajenas y el plagio. En sintonía con los nuevos aires metodológicos, enfocados a enseñar al alumno cómo buscar y manejar la información de forma autónoma en detrimento de la mera transferencia de conocimientos, este manual recoge las bases de la investigación con una pulcritud tal que cualquier alumno, siquiera primerizo, hallará en él un recurso fundamental. Con ello, promueve la filosofía del *nuevo* buen universitario que, según el profesor Tortosa, “no es el que sabe todo y domina todo (por imposible) cuanto el que conoce los caminos y las herramientas para alcanzar [un] dominio específico de la realidad”.

Para establecer unos estándares a la hora de abordar la siempre esforzada tarea de completar un trabajo, el autor plantea un recorrido a través de las distintas fases de dicha labor. En el primer capítulo define el trabajo académico y explica cómo leer bibliografía provechosamente y algunos métodos útiles para almacenar la información y poder recuperarla posteriormente, como las fichas de lectura. En este punto se echa en falta, especialmente en un libro tan atento a las innovaciones tecnológicas, la alusión a herramientas de tremenda utilidad para el investigador actual, como las aplicaciones digitales Google Drive (excelente sustituto de las fichas de lectura físicas) o Evernote (que cataloga según nuestros intereses las páginas web). Sin embargo, ofrece sólidos consejos en aspectos tan decisivos y críticos como son la elección de tema y de tutor, o el proceso de revisión de borradores. Asimismo, fija unas normas claras para la redacción y el uso

de marcas diacríticas que, como nunca pueden ser definitivamente universales, entran dentro de la mejor lógica y coinciden con la mayoría de criterios que regulan el mutable terreno de la metodología científica.

A continuación, el segundo capítulo nos inicia en los vericuetos de la catalografía, repasa los fundamentos de la misma (esclarecedores apuntes sobre hitos históricos de esta disciplina entretienen a lo largo del capítulo) y describe nostálgicos elementos catalográficos, como la ficha de papel. Por supuesto, el manual explica la clasificación bibliográfica digital y cómo manejar las bases de datos de cualquier biblioteca modernizada. Seguidamente, nos introduce en la utilidad de los metadatos, y así el manual analiza los medios de búsqueda de información en recursos y catálogos electrónicos (tercer capítulo), de los cuales el autor ha realizado una esmerada y exhaustiva selección. Además de reseñar tanto diccionarios esenciales y enciclopedias electrónicas conocidas por todos, así como los depósitos bibliotecarios de mayor trascendencia mundial, desde el Archivo Secreto Vaticano hasta la Library of Congress, deja espacio también para otros interesantes catálogos digitales (algunos no nacidos en el seno de la divulgación científica pero de crucial importancia en la sociedad tecnológica de hoy, como bases de datos de importantes agencias de noticia, o la *The Internet Movie Database* o IMDb), lo cual da una idea del ingente trabajo de recopilación y selección que ha supuesto la compleción de esta obra.

El cuarto capítulo especifica los diferentes tipos de edición que un humanista suele trabajar en sus quehaceres académicos e introduce concisamente el arte de la ecdótica. Y para quienes quieran además publicar sus pesquisas a través del mundo editorial, explica transversalmente sus entresijos y costumbres, desde la edición hasta la impresión. En este punto se desvelan las diferentes etapas por las que pasa el texto hasta que nuestra propuesta es aceptada, revisada, e impresa. Le sigue, como es lógico, una exposición de las técnicas de corrección editorial en el quinto capítulo, que con brevedad define, e indica los diferentes tipos de correcciones y los libros de estilo que pueden guiar nuestra labor editora en la fase de composición de nuestro trabajo.

El broche del libro es una de las piedras angulares de la metodología de la investigación: manejo de referencias bibliográficas y citación de fuentes, caballo de batalla de cualquier docente universitario y motivo de disgustos y confusión para tantos alumnos que no han sido metódicamente adoctrinados en el rigor necesario cuando se recurren a materiales ajenos. El profesor Tortosa resuelve propedéuticamente un tema tan enrevesado mediante una organización diáfana de los contenidos explicados, apoyada en todo momento por ejemplos tomados de obras reales que incluso han sido fotografiadas para la ocasión, de manera que el lector distinguirá con facilidad las peculiaridades de la citación de cada tipo de obra. Monográficos, publicaciones periódicas, manuscritos, películas o webs: ningún tipo de texto queda excluido de la sistematización realizada

en esta guía, que visualmente nos guía a través de la heteróclita naturaleza del material objeto de investigación. Por su exhaustividad y claridad expositiva es, sin duda, el mejor capítulo de la obra. Además, incluye cuadros explicativos de los detalles más prolijos del microuniverso de la citación: cómo se decide la fecha incluida en la entrada bibliográfica o en la llamada del texto, o de qué manera citar incunables o documentos de fecha imprecisa. Obviamente, distingue entre los sistemas de citación más importantes y difundidos en el ámbito científico. En este punto, el libro se convierte en una auténtica ayuda para el académico o aprendiz que busque un criterio firme y uniforme para avanzar certera y precisamente en la difusión de sus investigaciones.

La guinda del manual la constituyen las notas y cuadros aclaratorios que explican los puntos históricamente más relevantes de los contenidos abordados, como el surgimiento de las primeras bibliotecas de la Antigüedad, o apuntes biográficos relevantes de Ch. A. Cutter y M. Dewey, padres de la catalogación moderna. Pero la naturaleza curiosa de estos cuadros se torna en minuciosidad y exactitud en los glosarios que cierran dos capítulos plagados de términos técnicos. En ellos podemos encontrar vocablos en desuso pero con cierta tradición en nuestros materiales de investigación (sirva como ejemplo *legajo*) y, por supuesto, palabras fundamentales en el léxico de todo universitario (*separata*). Es de agradecer la suma precisión y adecuación con la que son tratados estos términos para beneficio tanto del lector que se inicia al mundo académico como del experto.

Paralelamente, el autor ofrece indicios sobre la filosofía de la investigación que trascienden el primer objetivo del manual y dotan así de entidad a la obra. Es conocedor de la globalidad del hecho metodológico y por ello dispensa consejos e implicaciones pedagógicas a los tutores. Su dilatada experiencia como docente permite advertir contra vicios frecuentes en la elaboración de estos trabajos: tipografías extravagantes, desequilibrio estructural entre los capítulos, exceso de notas a pie de página o de material gráfico cuya inclusión no siempre es pertinente, descuido en la presentación del trabajo o excusas esgrimidas por alumnos poco afanosos que achacan al corrector de su procesador de texto las *incorrecciones* de su ejercicio, obviando que ellos son los responsables últimos del texto que firman. Igualmente necesarias resultan las reflexiones acerca de encrucijadas frecuentes en el camino del investigador: ¿qué hacemos cuando algunas de las hipótesis planteadas resultan erróneas? Para el profesor Tortosa, investigar es “errar y enmendar”, de manera que en la medida de lo posible deberíamos cambiar los criterios de partida para intentar mejorar el resultado final y recoger, posteriormente, todos estos vaivenes en nuestras conclusiones.

Si deseamos seguir manteniendo el prestigio del trabajo académico que hoy amenazan la frivolidad intelectual y el vértigo reformista obstinado en reducir dedicación temporal a la consolidación de las materias estudiadas en la universidad, obras como

este manual resultan un aliado fundamental por la tenacidad y la precisión que atribuyen a la faena investigadora. En su apertura, se declara lo siguiente:

Que todo trabajo no sólo sea una interpretación más o menos certera del ámbito académico elegido por el estudiante sino el reto con el que construirse y crecer cognitivamente, pues [...] la escritura sigue siendo el modo de reflexión y aprendizaje sosegado más importante con el que contamos los humanos, y la redacción el instrumento para alcanzar la comprensión perfecta del mundo que habitamos.

Con estas palabras, esta *Metodología de la investigación científica* se presenta como un aliado esencial no sólo en el buen proceder del investigador, sino en la constitución de una sana filosofía en la academia, necesaria por optimista.

Benito Elías García Valero

CARACTERÍSTICAS Y NORMAS DE *SIGNA*

I. CARACTERÍSTICAS

La revista *Signa* es una revista científica, dirigida a un público especializado, editada por el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, con el patrocinio de la Asociación Española de Semiótica y la colaboración de los Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, bajo la dirección de José Romera Castillo. La periodicidad de la revista, que apareció por primera vez en 1992, es anual. Se edita en formato impreso por Ediciones de la UNED (Madrid). Asimismo puede consultarse en formato electrónico en las siguientes direcciones:

<http://www.cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>

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

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1349>

Signa acepta colaboraciones de investigadores procedentes de cualquier institución o país, siempre que se trate de trabajos de investigación originales (no publicados con anterioridad), que el contenido del artículo esté relacionado con la semiótica en sus distintas manifestaciones (literatura, teatro, lingüística, cine, artes, comunicación, etc.) y que el trabajo no esté en proceso de evaluación en ninguna otra publicación, lo que el autor o autores deben hacer constar en la carta de solicitud de evaluación que ha(n) de acompañar al trabajo enviado. Se asume que todos los autores dan su conformidad expresa para la valoración y difusión del trabajo. Una vez que el artículo sea aceptado para su publicación, los derechos de impresión y reproducción por cualquier forma y medio quedan en propiedad de la revista *Signa*.

Las opiniones expresadas en los trabajos son responsabilidad exclusiva de los autores.

Los originales deben enviarse antes del primero de junio, teniendo en cuenta que cada nuevo número aparece a inicios del año siguiente. Los originales aceptados que no puedan ser incluidos en el número en curso se reservarán para su publicación en el siguiente.

Signa acepta intercambios con otras publicaciones periódicas de carácter científico. Para ello, deben dirigirse a la dirección de la revista.

Esta revista figura en las siguientes bases de datos e índices de citación internacionales: Arts & Humanities Citation Index, Latindex, EBSCO, MIAR, MLA, Scopus, SCImago y

Ulrich's. Figura además en las siguientes bases de datos e índices de citación nacionales: ANEP, Dialnet (CIRC), DICE, Dulcinea, IN-RECH, ISOC y RESH. Está en proceso de revisión para su inclusión en la base DOAJ y CiteFator.

II. NORMAS EDITORIALES

1. Los artículos para la revista *Signa* deberán enviarse por correo electrónico al director de la revista, con copia a la secretaria:

Dr. José Romera: *jromera@flog.uned.es*

Dra. Clara I. Martínez Cantón: *signa@flog.uned.es*

2. En el cuerpo del correo electrónico deberá indicarse:

- a) El TÍTULO (mayúsculas y negrita) del trabajo y descriptores o palabras clave (máximo cinco) en español e inglés.
- b) Nombre (minúsculas) y APELLIDOS (mayúsculas) del autor, o autores, y cualificación académica y/o profesional.
- c) Nombre y dirección de la institución a que pertenecen.
- d) Dirección completa (incluido correo electrónico) del autor responsable para la correspondencia.
- e) Agradecimientos (si los hubiera).
- f) Título abreviado del trabajo.

3. Los trabajos se presentarán en formato Word. Se utilizará la configuración normal de márgenes del Word. El cuerpo del texto se redactará con tipo de letra Times New Roman, cuerpo 12 e interlineado 1.5, mientras que las notas irán en cuerpo 10 con interlineado mínimo. No hay espaciado extra entre párrafo y párrafo. Las imágenes, tablas y figuras irán incluidas en el lugar que les corresponda dentro del texto.

4. La extensión máxima de los ARTÍCULOS será de 10.000 palabras y la de las RESEÑAS de 1.500 palabras.

5. El artículo deberá estar redactado preferentemente en español y todas las páginas deben ir numeradas consecutivamente.

6. Las diversas partes del texto deben ordenarse según el siguiente formato:

- La primera página deberá contener:

a) **TÍTULO DEL TRABAJO en español** (mayúsculas y negrita) y en INGLÉS (mayúsculas sin negrita).

b) **Nombre** (minúsculas y negrita) y **APELLIDOS** (mayúsculas y negrita).

c) Institución a la que está ligado académicamente.

d) Correo electrónico.

e) **Resumen** (negrita): con una extensión de 50 a 100 palabras, en español (sin negrita).

f) **Abstract** (negrita): el anterior resumen redactado en inglés.

g) **Palabras clave** (negrita): entre tres y cinco (no más), separadas por punto, en español (sin negrita).

h) **KeyWords** (negrita): las mismas palabras claves en inglés (sin negrita), separadas por un punto.

- Las páginas siguientes se dedicarán al texto del trabajo, cuyas secciones deben ir numeradas. Las tablas y figuras deben incluirse en el lugar que corresponda dentro del texto.

7. Cada uno de los párrafos del trabajo deberá ir precedido con un sangrado de un punto, al igual que los epígrafes principales y secundarios.

8. La numeración de los epígrafes (apartados y subapartados), tras el sangrado pertinente (de un punto), se organizará del modo siguiente:

- El epígrafe principal, en negrita y mayúsculas:

- § Ejemplo: **1. MEMORIAS**

- El siguiente, en negrita y minúsculas:

- § Ejemplo: **1.1. Memorias en español**

- El siguiente, en cursiva y minúsculas:

- § Ejemplo: *1.1.1. Novela*

- El siguiente, en redonda:

- § Ejemplo: 1.1.1.1. Novela lírica

Entre párrafo, título del epígrafe y nuevo párrafo se dejará una línea en blanco.

9. Las notas aparecerán impresas a pie de página. Las llamadas de las notas en el interior del texto se indicarán con numeración correlativa en superíndice (anterior a cualquier otro signo de puntuación si lo hubiere). Las notas se utilizarán para comentarios

aclaratorios, no para indicar referencias bibliográficas, que se harán en el cuerpo del texto, como se indicará después. Estas notas al pie irán con tipo de letra Times New Roman, cuerpo 10 e interlineado 1, con una sangría en la primera línea también de 1 punto. Entre nota y nota no habrá ningún espacio en blanco.

10. Las citas largas en el interior del texto van con letra Times New Roman, cuerpo 12, y se marcarán con un sangrado de 2.5 para el conjunto de la cita -no solo la primera línea-, sin comillas, en cursiva y a espacio sencillo. Se dejará, al inicio y al final de cada cita, un espacio en blanco.

Ejemplo:

El arte es uno de los medios de comunicación. Evidentemente, realiza una conexión entre el emisor y el receptor (el hecho de que en determinados casos ambos puedan coincidir en una misma persona no cambia nada, del mismo modo que un hombre que habla solo une en sí al locutor y al auditor (Lotman, 1982: 17).

La referencia bibliográfica al final de estas citas largas va en redonda y el signo de puntuación correspondiente va después del paréntesis de la referencia bibliográfica.

Las citas cortas en el interior del texto irán entre comillas. La omisión de texto de una cita se indicará mediante tres puntos suspensivos entre corchetes [...]

11. Para las citas extensas de versos no se usarán comillas al principio y al final, sino que se transcribirán en cursiva y en espacio sencillo, al modo de las citas largas vistas en el punto 9 (cuerpo 12, sangrado de 2.5). Las citas de versos dentro del texto irán entre comillas, redonda y cada verso separado por barras.

12. Se pondrán los signos de puntuación (punto, coma, etc.) después de las comillas o de las llamadas de nota. Ejemplos: “semiótica”: y “semiótica”².

13. Se utilizará cursiva (no comillas ni subrayado) para resaltar en el interior del texto una palabra o frase.

14. El sistema de citas bibliográficas en el interior del texto se hará del modo siguiente:
a) Apellidos del autor, año, orden en letra dentro del año si fuese necesario, dos puntos, página o páginas de referencia. Hay un espacio entre los dos puntos y las páginas que se citan.

Ejemplos: Peirce (1987: 27), Greimas (1988a: 36-38).

- b) Si la referencia de páginas fuese múltiple, se separarán por comas. Ejemplo: Peirce (1987: 27-29, 31-39).
- c) Si se citan varios autores u obras se separarán por punto y coma. Ejemplo: (Peirce, 1987: 27-29; Greimas, 1988a: 36-38).
- d) Si el autor citado se incluye entre paréntesis, se pondrá coma detrás del apellido. Ejemplo: (Eco, 1990).
- e) No utilizar *ibid*, *ibídem*, *op.cit*, para referirse a autores. Se deben siempre usar sus apellidos y año de publicación, cuantas veces sea necesario.

15. Al final del artículo se dejarán tres líneas en blanco. A continuación se pondrán las **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS** (mayúsculas y negrita), y se dejará otra línea en blanco. Las referencias bibliográficas se ordenarán alfabéticamente y según el modelo siguiente:

a) Libros:

TORDERA, A. (1978). *Hacia una semiótica pragmática. El signo en Ch. S. Peirce*. Valencia: Fernando Torres.

PEIRCE, Ch. S. (1987). *Obra lógico-semántica*, Armando Sercovich (ed.). Madrid: Taurus. [Para edición de textos.]

b) Trabajos en volúmenes colectivos:

ZEMAN, J. J. (1977). "Peirce's Theory of Signs". En *A Perfusion of Signs*, Th. A. Sebeok (ed.), 22-39. Bloomington: Indiana University Press.

c) Artículos:

ROMERA CASTILLO, J. (1999). "El Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 8, 157-177 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>).

MUY IMPORTANTE: Las referencias bibliográficas se harán de forma conjunta, ordenadas alfabéticamente por apellido de los autores, sin distinguir entre libros, trabajos en volúmenes colectivos y artículos en revistas o periódicos.

También se tendrá en cuenta lo siguiente:

- a) Si hubiese más de una publicación de un mismo autor en el mismo año, la distinción se hará con letras, siguiendo el orden alfabético. Ejemplo: (Eco, 1992a), (Eco, 1992b), etc.
- b) Las obras de un mismo autor deberán consignarse por orden cronológico.
- c) Si se van a citar varias obras de un mismo autor, los apellidos y nombre del mismo sólo se pondrán en la primera referencia. En las siguientes se sustituirán por una línea de cuatro espacios. Ejemplo:

ECO, U. (1990).

____ (1991).

____ (1994).

- d) Los títulos de las *obras*, *revistas* y *periódicos* deberán ir en cursiva. Los títulos de los artículos (en revistas y en volúmenes colectivos) irán entre comillas, sin cursiva.
- e) Las direcciones de las citas de material bibliográfico disponible en Internet se harán en cursiva, reproduciendo la totalidad de la dirección URL, y especificando la fecha del último acceso:

HISMETCA. *Historia de la métrica medieval castellana*, Fernando Gómez Redondo (dir.), Centro de Estudios Cervantinos, <http://www.centroestudioscervantinos.es/quienes.php?dpto=6&idbtn=1120&itm=6.1> [09/11/2013].

- f) Si el trabajo citado no se ha publicado todavía, en lugar del año deberá ponerse (e.p.: en prensa).

16. Se recomienda consultar un artículo como muestra de los números anteriores de esta revista si se tiene cualquier duda respecto al formato.

17. El proceso de revisión del artículo se inicia tras el acuse de recibo del mismo e implica el envío del trabajo a revisores externos, expertos en el tema, fuera del Consejo Editorial, y generalmente pertenecientes al Comité Científico Internacional de *Signa*. La evaluación será anónima (para el revisor y para el autor), mediante el sistema conocido como doble ciego. Los revisores emitirán un informe sobre el trabajo, teniendo en cuenta un formulario en el que se exponen los distintos apartados evaluables, así como una valoración final, aconsejando o no su publicación. Cada texto será evaluado por dos expertos externos. Si el informe de uno de ellos fuese positivo y el otro negativo, se recurrirá a un tercer experto. Se enviará al autor un informe sobre la decisión editorial en un plazo máximo aproximado de tres meses. En el supuesto de que el manuscrito precisase de correcciones, éste no será aceptado definitivamente hasta que los cambios no se hayan efectuado. En estos casos, el autor deberá enviar el trabajo revisado en un

plazo máximo de 15 días. Si transcurrido este plazo no se ha recibido la nueva versión del mismo, se dará por finalizado el proceso de evaluación y, en consecuencia, la publicación del trabajo.

18. Aceptado el trabajo (con evaluación positiva) se procederá a la publicación del mismo. El autor o autores responsables, si lo desean, corregirán las primeras pruebas de impresión, debiendo remitir urgentemente por correo postal (o escaneadas) las modificaciones pertinentes en un plazo máximo de diez días.

SIGNA: FORMAL GUIDELINES

I. CHARACTERISTICS

Signa, first published in 1992, is a yearly scientific review issued by the Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. It is sponsored by the Spanish Association of Semiotics, with the cooperation of the Department of Spanish Literature and Literary Theory and the Department of French Philology, UNED. Prof. José Romera Castillo acts as director of *Signa*.

Ediciones de la UNED (Madrid) publishes the printed format of the review. Its electronic version can be consulted at:

<http://www.cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>

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

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1349>

The contents of contributions to *Signa* must be related to Semiotics in any of its manifestations (literature, drama, linguistics, film, communication...). *Signa* accepts contributions by scholars from any country or institution, provided they are original and unpublished. In their applications for evaluation, authors must declare that their papers have not been submitted for evaluation in other forums. It is assumed that authors agree with the evaluation and dissemination of their papers. Once papers have been accepted for publication, *Signa* owns the rights for printing and reproducing them in any form.

Opinions expressed in articles are the authors' responsibility.

The deadline for presentation of originals is June 1st. New issues are edited at the beginning of the year. Those originals that have been accepted for publication but cannot be included in the issue in process will be published in the following issue.

Signa accepts exchanges with other scientific journals, for which the Director must be contacted.

Signa appears in the following international databases and citation index: Arts & Humanities Citation Index, Latindex, MIAR, MLA, Scopus, SCImago y Ulrich's. *Signa* also appears in the following national databases and citation index: ANEP, Dialnet (CIRC), DICE, Dulcinea, IN-RECH, ISOC y RESH. It is being reviewed for its inclusion in DOAJ and CiteFactor.

This journal meets 17 out of 18 criteria CNEAI, 21 out of 22 criteria ANECA and 33 out of 33 criteria Latindex.

II. NORMS FOR PRESENTATION

1. Articles should be sent by email to *jromera@flog.uned.es* (cc the secretary Clara I. Martínez Cantón, *signa@flog.uned.es*). Attach your article as a Word file (Windows PC):

Dr. José Romera: *jromera@flog.uned.es*

Dra. Clara I. Martínez Cantón: *signa@flog.uned.es*

2. In the body of this email must appear:

- a) the TITLE in Spanish (bold, upper case) and a maximum of five key words, and in ENGLISH (not bold, upper case)
- b) First name (bold, lower case) and SURNAME (bold, upper case) of author(s), and academic affiliation.
- c) Name and address of institution.
- d) Complete address (including e-mail) of author for correspondence.
- e) Acknowledgements (if any).
- f) Shortened title of paper.

3. Papers are to be presented in just on one Word file. Figures, tables and captions should be placed in the spot they are meant to be within the text. The documents must use the normal setting for margins in Word. The text must be written in Times New Roman, 12, 1.5 line spacing. Notes must be written in 10, single spacing.

4. Word limit for contributions is 10,000 words for papers and 1,500 for reviews.

5. Pages must be numbered.

6. The structural guide for papers is as follows:

• The first page will include:

- a) **TITLE OF PAPER IN SPANISH** (bold, upper case) and in ENGLISH (not bold, upper case).
- b) **Name** (bold, lower case) and **SURNAME** (bold, upper case).
- c) Institution.
- d) Email address.
- c) **Abstract** (bold): it will not exceed 100 words (50-100 words), in English.
- d) **Resumen** (bold): the aforementioned abstract, in Spanish.

- e) **Key words** (bold): 3-5 key words, separated by a period, in English.
- f) **Palabras clave** (bold): the aforementioned key words, in Spanish.

— The following pages will contain the body of the text, in numbered sections. Tables and figures will be placed in the spot they are meant to be within the text.

7. Every paragraph will be indented (1 point), and so will headings of text divisions.

8. Headings of sections and subsections will be indented and numbered as follows:

- main heading: upper case, bold:
Example: **1. MEMOIRS**
- next: lower case, bold:
Example: **1.1. Memoirs in Spanish**
- next: lower case, italics:
Example: *1.1.1. Novel*
- next: roman:
Example: 1.1.1.1. Lyric novel

One line should be skipped between sections and titles.

9. Use footnotes for authorial comments and explanations, not for bibliographic references (see 14). Correlative, superscript note numbers will be used within the text. These footnotes must be written in Times New Roman, 10, single spacing, and indented (1 point) as well.

10. Longer quotations should be separated from the context, written in Times New Roman, 12, indented 2.5 points, in italics, and single-spaced. They should not be enclosed in quotation marks. At the beginning and end of the quotation a blank will be included.

Example:

Art is one of the means of communication. Indisputably, it creates a bond between the sender and receiver (under certain circumstances both functions may be combined in one person, as in the case where a man conversing with himself is at once speaker and listener, but this does not alter matters). Does this give us the right to define art as a language organized in a specific manner? (Lotman, 1977: 7)

Shorter quotations should be included in the text in quotation marks. If part of the text is deleted from a quotation, three periods in brackets will be used [...].

11. Long verse quotations will not use quotation marks. They will be transcribed in italics, single-spaced, the same way as the longer quotations -written in Times New Roman, 12, indented 2.5 points- (see 9).

12. Place punctuation marks (period, comma, etc) after inverted commas or note numbers, as in "Semiotics": and "Semiotics"2

13. Use italics to emphasize a word or phrase within the text. Do not use inverted commas or underlining.

14. In-text references will be documented as follows:

- a) Author's surname, year, letter ordering publications within the same year if necessary, colon, page(s) of reference: Peirce (1987: 27); Greimas (1988a: 36-38)
- b) In cases of more than one reference pages, these will be separated by commas: Peirce (1987: 27-29, 31-39).
- c) If several authors or works are given, they will be separated by semicolons: (Peirce, 1987: 27-29; Greimas, 1988a: 36-38)
- d) If the cited author is given in parenthesis, a comma will be placed after surname: (Eco, 1990).
- e) Do not use *ibid.*, *ibidem.*, *op. cit.* Instead, show the subsequent citation of the same source in the same way as the first.

15. Skip three lines at the end of the text, right before the **BIBLIOGRAPHIC REFERENCES** (upper case, bold), and then skip another line. Sources will be alphabetically arranged, following these formats:

a) Books:

TORDERA, A. (1978). *Hacia una semiótica pragmática. El signo en Ch. S. Peirce*. Valencia: Fernando Torres.

PEIRCE, Ch. S. (1987). *Obra lógico-semántica*, Armando Sercovich (ed.). Madrid: Taurus. [for editions]

b) Articles in volumes; book chapters:

ZEMAN, J. J. (1977). "Peirce's Theory of Signs". In *A Perfusion of Signs*, Th. A. Sebeok (ed.), 22-39. Bloomington: Indiana University Press.

c) Articles:

ROMERA CASTILLO, J. (1999). "El Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 8, 157-177 (also at <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>).

IMPORTANT NOTE: All bibliographic references –books, book chapters, articles, etc– will be given jointly, arranged alphabetically.

Authors should also bear in mind:

- a) For publications of the same author within the same year, they will be differentiated by letters in alphabetical order, as in (Eco, 1992a), (Eco, 1992b), etc.
- b) Works by the same author will be arranged chronologically.
- c) For several works by the same author, his/her surname and name will be given only in the first reference. Four blank spaces will replace the name of the author for subsequent references:

ECO, U. (1990).

____ (1991).

____ (1994).

- d) Titles of *books, journals* and *newspapers* will be written in italics. Titles of articles (in reviews or collective volumes) will be given in inverted commas, in roman.
- e) For electronic references, URL addresses will be given in full in italics: *<http://www.cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>*
- f) If the cited work has not been published yet, the year will be replaced by "*in press*"

16. It is strongly recommended to consult a paper of previous numbers of this journal, as an example to solve any doubt related to format.

PUBLICACIONES DEL CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE SEMIÓTICA LITERARIA, TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

Director: José Romera Castillo

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura (UNED)

jromera@flog.uned.es

Una mayor información sobre las actividades del Centro puede verse en su página web: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>.

I.- ACTAS DE CONGRESOS

1. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1992). *Ch. S. Peirce y la literatura. Signa 1*.
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)* (2014). Madrid: Verbum.
24. José Romera Castillo, ed. (2016). *Teatro musical en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.

II.- REVISTA

Asimismo, el Centro de Investigación edita, anualmente, bajo la dirección de José Romera Castillo, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. Hasta el momento han aparecido los siguientes números: 1 (1992), 2 (1993), 3 (1994), 4 (1995), 5 (1996), 6 (1997), 7 (1998), 8 (1999), 9 (2000), 10 (2001), 11 (2002), 12 (2003), 13 (2004), 14 (2005), 15 (2006), 16 (2007), 17 (2008), 18 (2009), 19 (2010), 20 (2011), 21 (2012), 22 (2013), 23 (2014), 24 (2015) y 25 (2016). La revista se edita en formato impreso (Madrid: Ediciones de la UNED) y electrónico:

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1349>

<http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/>

<http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/signa/issue/archive> (desde el número 13 y siguientes).

SELITEN@T



UNED