



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

Avances en investigación sobre literatura: teoría y crítica

Coords.
Mónica María Martínez Sariego
Gabriel Laguna Mariscal

Dykinson, S.L.

AVANCES EN INVESTIGACIÓN SOBRE LITERATURA:
TEORÍA Y CRÍTICA



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

AVANCE EN INVESTIGACIÓN SOBRE LITERATURA:
TEORÍA Y CRÍTICA

Coords.

MÓNICA MARÍA MARTÍNEZ SARIEGO
GABRIEL LAGUNA MARISCAL

Dykinson, S.L.

2024



Esta obra se distribuye bajo licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)

La Editorial Dykinson autoriza a incluir esta obra en repositorios institucionales de acceso abierto para facilitar su difusión. Al tratarse de una obra colectiva, cada autor únicamente podrá incluir el o los capítulos de su autoría.

AVANCE EN INVESTIGACIÓN SOBRE LITERATURA: TEORÍA Y CRÍTICA

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid - 2024

N.º 201 de la colección Conocimiento Contemporáneo

1ª edición, 2024

ISBN: 978-84-1070-055-0

NOTA EDITORIAL: Los puntos de vista, opiniones y contenidos expresados en esta obra son de exclusiva responsabilidad de sus respectivos autores. Dichas posturas y contenidos no reflejan necesariamente los puntos de vista de Dykinson S.L, ni de los editores o coordinadores de la obra. Los autores asumen la responsabilidad total y absoluta de garantizar que todo el contenido que aportan a la obra es original, no ha sido plagiado y no infringe los derechos de autor de terceros. Es responsabilidad de los autores obtener los permisos adecuados para incluir material previamente publicado en otro lugar. Dykinson S.L no asume ninguna responsabilidad por posibles infracciones a los derechos de autor, actos de plagio u otras formas de responsabilidad relacionadas con los contenidos de la obra. En caso de disputas legales que surjan debido a dichas infracciones, los autores serán los únicos responsables.

ÍNDICE

PRÓLOGO. LEER E INTERPRETAR LA LITERATURA EN EL SIGLO XXI: AVANCES EN UN MUNDO CAMBIANTE	11
MÓNICA MARÍA MARTÍNEZ SARIEGO GABRIEL LAGUNA MARISCAL	

SECCIÓN I. TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN LOS ESTUDIOS LITERARIOS

CAPÍTULO 1. ENTREVISTA DE PEDRO DIEGO VARELA A JESÚS G. MAESTRO: SOBRE LA UNIVERSIDAD Y LA LITERATURA	20
PEDRO DIEGO VARELA	
CAPÍTULO 2. OPCIONES METODOLÓGICAS, EN TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS, PARA ELABORAR UNA TESIS DOCTORAL EN LA UNIVERSIDAD DEL SIGLO XXI	32
JESÚS G. MAESTRO	
CAPÍTULO 3. <i>EL CRITICÓN</i> DE BALTASAR GRACIÁN NO ES UN HUMANISMO	65
RAMÓN DE RUBINAT PARELLADA	
CAPÍTULO 4. <i>EL CRITICÓN</i> DE BALTASAR GRACIÁN CONTRA <i>EL ROBINSÓN CRUSOE</i> DE DANIEL DEFOE Y <i>EL FILÓSOFO AUTODIDACTO</i> DE ABENTOFAIL	83
RAMÓN DE RUBINAT PARELLADA	
CAPÍTULO 5. <i>EL ROBINSÓN CRUSOE</i> , UN LIBELO NEGROLEGENDARIO. CLAVES PARA ENTENDER Y CRITICAR UNA OBRA LITERARIA	100
RAMÓN DE RUBINAT PARELLADA	
CAPÍTULO 6. LA NOVELA PERSPECTIVISTA ESPAÑOLA: DE CERVANTES A RAMÓN PÉREZ DE AYALA	117
EMILIO JOSÉ ÁLVAREZ CASTAÑO	
CAPÍTULO 7. CINCO NOVELAS EJEMPLARES DE FRANCISCO AYALA SOBRE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA	130
MIGUEL SALVADOR LEMOS BALADAN	
CAPÍTULO 8. EL KAFKA DE FOUCAULT Y LAS HABITACIONES DEL SÍ MISMO. TEJIDOS BIOSEMIÓTICOS	151
CARLOTA GÓMEZ HERRERA	

CAPÍTULO 9. LAS FUNCIONES NARRATIVAS EN EL CUENTO “EL RAQUERO” DE JOSÉ MARÍA DE PEREDA	167
RAMÓN MORENO RODRÍGUEZ	
CAPÍTULO 10. ESTUDIO DEL GÉNERO LITERARIO SHINKANKAKU- HA: LO BELLO EN JAPÓN.....	184
DIEGO LÓPEZ GARCÍA	
DIEGO LÓPEZ LUQUE	
CAPÍTULO 11. ACERCAMIENTO AL MISTERIO <i>THANATIANO</i> : FENOMENOLOGÍA DE LO SAGRADO EN <i>SONETOS DE LA MUERTE</i> DE GABRIELA MISTRAL	202
ANA PIEDRAESCRITA CARO TRENADO	
CAPÍTULO 12. LA TOGA PÚRPURA: ESCRITORES OLVIDADOS EN LA “EDAD DE ORO” DE LA CIENCIA FICCIÓN CHILENA.....	214
CRISTIAN CISTERNAS CRUZ	
MARCELA ALEXANDRE MOYA	
PABLO MARTÍNEZ FERNÁNDEZ	
CAPÍTULO 13. SEIS RELATOS, UNA IDENTIDAD PERSONAL, EN LAS CRÓNICAS DE LA EMIGRACIÓN ECUATORIANA.....	233
YOVANY SALAZAR ESTRADA	
EDUARDO FABIO HENRÍQUEZ MENDOZA	

SECCIÓN II.

INTERTEXTUALIDAD E INTERMEDIALIDAD

CAPÍTULO 14. FOUCAULT Y LA MODERNIDAD DEL ESPACIO LITERARIO. FENÓMENOS DE INTERMEDIALIDAD	251
CARLOTA GÓMEZ HERRERA	
CAPÍTULO 15. DESEO DE NARRAR, SER NARRADO: LA POÉTICA HERMENÉUTICA DEL SÍ MISMO.....	268
FRANCISCO JOSÉ GARCÍA LOZANO	
CAPÍTULO 16. EL OVIDIO DE ESTACIO.....	280
GABRIEL LAGUNA MARISCAL	
CAPÍTULO 17. EL <i>DE RERUM NATURA</i> DE LUCRECIO COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN EN LAS ARTES PLÁSTICAS	300
ÁNGEL JACINTO TRAVER VERA	
CAPÍTULO 18. LA NOVELA GRIEGA COMO HIPOTEXTO: FUENTE DE INSPIRACIÓN PARA LA NOVELA DEL SIGLO DE ORO..	321
EMILIA SÁNCHEZ SOLER	
CAPÍTULO 19. « <i>VT PICTURA, POESIS</i> », UNA APROXIMACIÓN A LA VIGENCIA DEL TÓPICO HORACIANO EN EL SIGLO XVII	342
ÁLVARO PÉREZ ARAÚJO	
JOSÉ MARÍA PELÁEZ MARQUÉS	

CAPÍTULO 20. EL PARADIGMA CLÁSICO DE POLIFEMO Y GALATEA EN EL POEMA 14 DE NERUDA	373
MÓNICA MARÍA MARTÍNEZ SARRIEGO	
CAPÍTULO 21. LA RECEPCIÓN FEMINISTA DEL MUNDO CLÁSICO: GALATEA, DE MADELINE MILLER	392
CAROLINA REAL TORRES	
CAPÍTULO 22. <i>MANGA HAMLET</i> : SHAKESPEARE'S TEEN SPIRIT IN JAPANESE SUBCULTURE	409
MARIA CONSUELO FORÉS ROSSELL	
CAPÍTULO 23. APROXIMACIÓN A UN PRIMER ANÁLISIS DEL CONTENIDO INTERNO DE <i>POEMA DE LA BESTIA Y EL ÁNGEL</i> . IDEOLOGÍA, PENSAMIENTO Y CONTRARREVOLUCIÓN EN JOSÉ MARÍA PEMÁN	428
JESÚS GARCÍA GARCÍA	
SANTIAGO MORENO TELLO	
CAPÍTULO 24. LITERATURA DIGITAL E INTERTEXTUALIDAD: ALGUNAS CALAS.....	445
CAROLA SBRIZIOLO	
CAPÍTULO 25. LA DRAMEDIA DE MARCOS FERNÁNDEZ: LA LENGUA DEL INTERTEXTO COMO CONFIGURADORA DEL METATEXTO TEATRAL	457
JUAN JOSÉ ORTEGA ROMÁN	
CAPÍTULO 26. INTERMEDIALIDAD Y RECEPCIÓN DE <i>MÄDCHEN IN UNIFORM</i> DE CHRISTA WINSLOE	477
PATRICIA ROJO LEMOS	
CAPITULO 27. LES IMMIGRÉS ITALIENS DANS LA FRANCE DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES : <i>LA RUE SANS NOM</i> DE MARCEL AYMÉ ET <i>LES RITALS</i> DE FRANÇOIS CAVANNA	492
EDUARDO ACEITUNO MARTÍNEZ	
CAPÍTULO 28. IDIOLECTOS LITERARIOS DE ANDREA CAMILLERI Y FERNANDO QUIÑONES EN LAS PERSPECTIVAS INTRACULTURAL, TRANSCULTURAL E INTERTEXTUAL.....	506
S. CRISTIAN TROISI	
CAPÍTULO 29. <i>RASHOMON</i> DE KUROSAWA: LA BASE LITERARIA Y EL RETO CINEMATOGRAFICO	525
EMILIO JOSÉ ÁLVAREZ CASTAÑO	
CAPÍTULO 30. INTERTEXTUALIDAD E INTERMEDIALIDAD EN LA OBRA DE HÉCTOR LIBERTELLA: EL LIBRO COMO HIPERTEXTO MULTIMEDIA	538
ANNABELLA CANNEDDU	

CAPÍTULO 31. EL NARRADOR-HISTORIADOR DE <i>FUEGO Y SANGRE</i> (2019) Y SU ADAPTACIÓN TELEVISIVA EN <i>LA CASA DEL DRAGÓN</i> (2022): ANÁLISIS DE UNA ESCENA	552
ANTONIO CASTRO BALBUENA	
CAPÍTULO 32. ENTRE PARTIDAS Y RAÍCES, LA INTERTEXTUALIDAD EN LAS CRÓNICAS DE LA EMIGRACIÓN ECUATORIANA	575
YOVANY SALAZAR ESTRADA	
EDUARDO FABIO HENRÍQUEZ MENDOZA	
CAPÍTULO 33. EXPLORANDO LA INTIMIDAD CREATIVA: DIARIOS LITERARIOS, CUADERNOS DE ARTISTAS Y REDES SOCIALES	592
EVA SANTÍN ÁLVAREZ	
CAPÍTULO 34. ENTRE LA POESÍA Y LA CANCIÓN. ANÁLISIS INTERMEDIAL DE «LICORS», DE PAU RIBA	612
JOAN CALSINA FORRELLAD	
CAPÍTULO 35. AGUSTÍN CENTELLES EN EL CAMPO DE BRAMS: UNA NARRATIVA ICONOTEXTUAL	631
LAURA LÓPEZ MARTÍN	
CAPÍTULO 36. ORALITÀ E PERFORMANCE NEI ROMANZI DI DELLA POLINESIA FRANCESE: <i>HOMBO</i> DI CHANTAL SPITZ	648
MARTINA CONFORTI	
CAPÍTULO 37. LOS OCHENTA QUE FUERON, SON Y SERÁN: ARQUETIPOS LITERARIOS Y ADOLESCENCIA ETERNA EN <i>STRANGER THINGS</i>	665
CARLA ACOSTA TUÑAS	
MARÍA SAMPER CERDÁN	
JOAQUÍN JUAN PENALVA	
CAPÍTULO 38. NARRATIVA RAMIFICADA Y REJUGABILIDAD EN <i>TAINTED GRAIL: LA CAÍDA DE ÁVALON</i>	682
CARLA ACOSTA TUÑAS	
CAPÍTULO 39. EL MONSTRUO DEL RACISMO EN <i>TERRITORIO LOVECRAFT</i> : UN EJEMPLO DE INTERTEXTUALIDAD TEMÁTICA CON LA NARRATIVA DE H.P. LOVECRAFT	697
ANA PINEL BENAYAS	
CAPÍTULO 40. LA PRESENCIA DE LA NARRATIVA EN EL JUEGO DE MESA <i>SHERLOCK HOLMES: DETECTIVE ASESOR</i>	713
CARLA ACOSTA TUÑAS	

SECCION III.
TEXTOS Y CONTEXTOS

- CAPÍTULO 41. *EL SOLDADO FANFARRÓN* DE PLAUTO COMO
MODELO DE ARROGANCIA DIRECTIVA: PROPUESTA DE
UN CURSO DE LIDERAZGO BASADO EN EL MUNDO CLÁSICO728
JOSÉ MARÍA PELÁEZ MARQUÉS
ÁLVARO PÉREZ ARAUJO
- CAPÍTULO 42. TRADUCCIÓN (ES) Y CENSURA A TRAVÉS DE *EL
PORTEADOR Y LAS TRES MUCHACHAS*, UNA DE LAS HISTORIAS
DE *LAS MIL Y UNA NOCHES*.....745
VARDUSH HOVSEPYAN VARDANYAN
- CAPITULO 43. L' APOSTROPHE ADRESSÉE À LA JALOUSIE
DANS LES SONNETS FRANÇAIS DU XVI^E SIÈCLE.....759
EDUARDO ACEITUNO MARTÍNEZ
- CAPÍTULO 44. PRECONFIGURANDO A FAUSTO:
LAS MÁSCARAS DEL DIABLO EN LA OBRA
EL MÁGICO PRODIGIOSO DE CALDERÓN DE LA BARCA778
CARLOS ROLDÁN LÓPEZ
- CAPÍTULO 45. EL ENSAYO DE CONTENIDO POLÍTICO ENTRE
LA INTERDISCIPLINARIEDAD Y LA LITERARIEDAD.....798
EDUARDO FERNÁNDEZ GARCÍA
- CAPÍTULO 46. REFLEXIONES EN TORNO A LA ESCRITURA
EN COMÚN: EL CASO DE LOS HERMANOS MARGUERITTE817
CARME FIGUEROLA CABROL
- CAPÍTULO 47. METODOLOGÍAS DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA.
TEOLOGÍA POÉTICA Y LA LITERATURA DE WILLIAM BURROUGHS ... 831
CARLOS CAÑADAS ORTEGA
- CAPITULO 48. *ANTÉCHRISTA* D'AMÉLIE NOTHOMB,
OU COMMENT RÉSISTER À LA MÉDIOCRITÉ
INSIDIEUSE AU XXI^E SIÈCLE846
EDUARDO ACEITUNO MARTÍNEZ
- CAPÍTULO 49. LA *LIGHT NOVEL* JAPONESA: ORIGEN,
DESARROLLO Y GENERALIZACIÓN DE UN NUEVO FORMATO
DE LITERATURA POPULAR.....858
JORGE RODRÍGUEZ CRUZ

CAPÍTULO 50. LA REPRESENTACIÓN DEL MERCADO LITERARIO ESPAÑOL EN <i>MEMORIAS DE UNA DAMA</i> , DE SANTIAGO RONCAGLIOLO Y <i>EL ASESINATO DE LAURA OLIVO</i> , DE JORGE EDUARDO BENAVIDES: NOTAS PARA EL ANÁLISIS DEL ALCANCE DE SU CRÍTICA AL CAMPO LITERARIO.....	872
ESTHER ARGÜELLES ROZADA	
CAPÍTULO 51. ENTRE LA DISPUTA Y EL MONÓLOGO: TAXONOMIA DE OCHO TIPOS EN EL BERTSOLARISMO	888
KEPA MATXAIN IZTUETA	
CAPÍTULO 52. ENTRE DOS SISTEMAS: EXAMEN DE LOS PROBLEMAS PARA LA CLASIFICACIÓN DE LAS OBRAS PUBLICADAS EN CASTELLANO POR ESPAÑOLES EN BRASIL.....	907
ANTÓN CORBACHO QUINTELA	

LEER E INTERPRETAR
LA LITERATURA EN EL SIGLO XXI:
AVANCES EN UN MUNDO CAMBIANTE

Con el término *literatura* nos referimos al arte que se sirve del lenguaje natural como vehículo para crear un texto de ficción caracterizado por su valor poético o estético y al que, con el correr del tiempo, se le han asignado diferentes funciones.

En su origen, la literatura se compuso y se difundió oralmente. Pero, una vez que la humanidad desarrolló sistemas de escritura y soportes escriturarios (como las tablillas de arcilla y el papiro) para cubrir necesidades prácticas, se aprovechó ese avance para fijar, preservar y transmitir los textos literarios mediante la escritura. La *Iliada*, por ejemplo, se compuso y transmitió por tradición oral, de generación en generación, durante varios siglos, hasta que un aedo al que la tradición ha llamado Homero la registró por escrito hacia el siglo VIII a. C.

Con la invención de la imprenta se inauguró en Occidente el denominado “Paréntesis de Gutenberg”, período de 500 años en la historia de la humanidad en que la cultura impresa fue predominante. Hoy en día asistimos a una nueva revolución, la propiciada por la era digital, que ha transformado también de manera radical los modos en que accedemos a la literatura y, por tanto, nuestra forma de leerla e interpretarla. De ahí que el eje temático central de este volumen sea la lectura e interpretación de la literatura en el siglo XXI.

TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN LOS ESTUDIOS LITERARIOS

El primer bloque de este libro está dedicado a las distintas aproximaciones al fenómeno literario. De la misma manera en que la materia literaria constituye, de por sí, un universo extenso y diverso, el escrutinio del objeto literario ha adquirido, con el paso de los siglos, una creciente diversidad y complejidad. Hoy en día la teoría literaria, la crítica literaria, la historia de la literatura y la literatura comparada contribuyen a una comprensión profunda de la literatura desde diversas perspectivas, en relación, además, con los estudios filológicos y con los diferentes paradigmas y enfoques interpretativos que se sucedieron durante la pasada centuria, como el formalismo ruso, el estructuralismo, la estilística, la semiótica, la estética de la recepción, la deconstrucción, la teoría de los polisistemas y, en fin, los estudios culturales, que, al proponer la disolución de la literatura en cultura, conducen al intérprete a plantearse la necesidad de enfoques alternativos para estudiar el hecho literario en el siglo XXI.

En este contexto surge la *Crítica de la Razón Literaria* (2017-2022), de Jesús G. Maestro, que proporciona un método para la investigación científica, crítica y dialéctica sobre los fundamentos, desarrollos y posibilidades del conocimiento racionalista de la literatura. Son varios los capítulos de este libro que versan sobre la *CRL*. Abre el volumen una entrevista del doctorando Pedro Diego Varela a Jesús G. Maestro sobre el estado de los estudios literarios en la universidad actual, inhábil para el ejercicio del conocimiento y la investigación científica. Sigue a continuación la transcripción de la conferencia del propio Jesús G. Maestro en el I Congreso Internacional de Estudios Literarios, titulada “Opciones metodológicas, en teoría y crítica literarias, para elaborar una tesis doctoral en la universidad del siglo XXI”. Se ofrecen en ella pautas para investigar de forma original en literatura y, concretamente, para elaborar esta tipología de trabajo de investigación. Entre los capítulos elaborados según los presupuestos de la *CRL* se cuentan “Cinco novelas ejemplares de Francisco Ayala sobre la Guerra Civil española” (Miguel Salvador Lemos Baladan) y “La novela perspectivista española: de Cervantes a Ramón Pérez de Ayala” (Emilio José Álvarez Castaño), que parte de la tesis de Maestro según la cual en el *Quijote* se halla el

genoma de la literatura universal. Como tríptico deben leerse los tres trabajos de Ramón de Rubinat Parellada: “*El Criticón* de Baltasar Gracián no es un humanismo” “*El Robinsón Crusoe*, un libelo negrolegendario. Claves para entender y criticar una obra literaria” y “*El Criticón* de Baltasar Gracián contra el *Robinsón Crusoe* de Daniel Defoe y *El filósofo autodidacto* de Abentofail”.

Siguen otros trabajos de teoría y crítica literarias, elaborados desde diversas ópticas. El enfoque es predominantemente teórico en “El Kafka de Foucault y las habitaciones del sí mismo”, de Carlota Gómez Herrera, que examina la intersección entre la filosofía de Foucault y la narrativa de Kafka; y en “Estudio del género literario Shinkankaku-ha: lo bello en Japón”, de Diego López García y Diego López Luque, que ofrecen una mirada sobre este movimiento literario japonés. Constituyen trabajos de crítica literaria “Las funciones narrativas en el cuento ‘El Raquero’ de José María de Pereda”, de Ramón Moreno Rodríguez, donde se profundiza en el análisis de la estructura narrativa de este relato desde la semiología, según el modelo de Bobes Naves; “Acercamiento al misterio thanatiano: fenomenología de lo sagrado en *Sonetos de la muerte* de Gabriela Mistral”, de Ana Piedraescrita Caro Trinado, que analiza la dimensión espiritual en la obra de esta autora; “La toga púrpura: escritores olvidados en la ‘edad de oro’ de la ciencia ficción chilena”, de Cristian Cisternas Cruz, Marcela Alexandre Moya y Pablo Martínez Fernández, que rescatan autores cuya obra ha quedado relegada a un segundo plano por la historia literaria oficial, y “Seis relatos, una identidad personal, en las crónicas de la emigración ecuatoriana”, de Yovani Salazar Estrada y Eduardo Fabio Henríquez Mendoza, que abordan cuestiones de identidad y migración a partir del análisis de textos concretos.

INTERTEXTUALIDAD E INTERMEDIALIDAD

Aunque los tres géneros literarios originales en la tradición occidental –identificados por Goethe como las “formas naturales de la literatura”– fueron la poesía épica, la poesía lírica y la poesía dramática, con el correr de los siglos se ha desarrollado una gran diversidad de géneros y subgéneros literarios. Recientemente el panorama se ha enriquecido y

complicado aún más, de hecho, con la aparición de nuevos lenguajes cuyos productos, para algunas corrientes críticas surgidas al abrigo de la consigna derrideana de “todo es texto” (“il n’y a pas de hors-texte”), pueden definirse –también– como literatura, (e.g. el cine, el cómic, el videojuego y hasta las prácticas de la vida misma).

Es relevante señalar, desde esta perspectiva, que el debate en torno a esta cuestión ha de entenderse a la luz de la dialéctica entre cultura canónica y cultura de masas, representadas, respectivamente, por las obras reconocidas como parte integrante del canon y las que se sitúan en la periferia. Lejos de ser polos inamovibles, la cultura canónica y la de masas, según la teoría de los polisistemas, interactúan de forma constante y se influyen mutuamente, lo que desafía la definición tradicional de literatura. Por eso, en el segundo bloque de capítulos incluimos, bajo el título “Intertextualidad e intermedialidad”, aquellos trabajos que abordan las conexiones que se establecen tanto entre textos literarios propiamente dichos como entre textos literarios y otros formatos y medios discursivos.

Son de carácter fundamentalmente teórico los capítulos “Foucault y la modernidad del espacio literario. Fenómenos de intermedialidad”, donde Carlota Gómez Herrera analiza cómo las ideas de Foucault influyen en la literatura a través de su relación con otros medios; y “Deseo de narrar, ser narrado: la poética hermenéutica del sí mismo”, de Francisco José García Lozano, que explora la narrativa desde una perspectiva filosófica y personal.

Sobre literatura clásica, con atención tanto a las conexiones entre textos literarios como a la relación de estos con otras manifestaciones discursivas, versan los capítulos “El Ovidio de Estacio” (Gabriel Laguna Mariscal), “El *De rerum natura* de Lucrecio como fuente de inspiración en las artes plásticas” (Ángel Jacinto Traver Vera), “La novela griega como hipotexto: fuente de inspiración para la novela del Siglo de Oro” (Emilia Sánchez Soler), “*Vt pictura, poesis*: una aproximación a la vigencia del tópico horaciano en el siglo XVII” (Álvaro Pérez Araújo y José María Peláez Marqués), “El paradigma clásico de Polifemo y Galatea en el poema 14 de Neruda” (Mónica María Martínez Sariego) y “La recepción feminista del mundo clásico: *Galatea*, de Madeline Miller” (Carolina Real Torres). Trata también sobre la recepción de un

clásico, en este caso moderno, en la cultura contemporánea el capítulo “Manga *Hamlet*: Shakespeare’s teen spirit in Japanese subculture” (Maria Consuelo Forés Rossell).

Examinan otras cuestiones de intertextualidad e intermedialidad, a partir del estudio de géneros u obras concretas, los trabajos “Aproximación a un primer análisis del contenido interno de *Poema de la bestia y el ángel*” (Jesús García García y Santiago Moreno Tello), “Literatura digital e intertextualidad: algunas calas” (Carola Sbrizziolo), “La dramedia de Marcos Fernández: la lengua del intertexto como configuradora del metatexto teatral” (Juan José Ortega Román), “Intermedialidad y recepción de *Mädchen in Uniform* de Christa Winsloe” (Patricia Rojo Lemos), “Les immigrés italiens dans la France de l’entre-deux-guerres: *La Rue sans nom* de Marcel Aymé et *Les Ritals* de François Cavanna” (Eduardo Martínez Aceituno), “Idiolectos literarios de Andrea Camilleri y Fernando Quiñones en las perspectivas intracultural, transcultural e intertextual” (S. Cristian Troisi), “*Rashomon* de Kurosawa: la base literaria y el reto cinematográfico” (Emilio José Álvarez Castaño), “Intertextualidad e intermedialidad en la obra de Héctor Libertella: el libro como hipertexto multimedia” (Annabella Canneddu), “El narrador-historiador de *Fuego y sangre* (2019) y su adaptación televisiva en *La casa del dragón* (2022): análisis de una escena” (Antonio Castro Balbuena), “Entre partidas y raíces, la intertextualidad en las crónicas de la emigración ecuatoriana” (Yovany Salazar Estrada y Eduardo Fabio Henríquez Mendoza), “Explorando la intimidad creativa: diarios literarios, cuadernos de artistas y redes sociales” (Eva Santín Álvarez), “Entre la poesía y la canción. Análisis intermedial de ‘Lincors’, de Pau Riba” (Joan Calsina Forrellad), “Agustín Centelles en el campo de Brams: una narrativa iconotextual” (Laura López Martín), “Oralità e performance nei romanzi della Polinesia Francese: *Hombo di Chantal Spitz*” (Martina Conforti) y “El monstruo del racismo en *Territorio Lovecraft*: un ejemplo de intertextualidad temática con la narrativa de H.P. Lovecraft” (Ana Pinel Benayas).

Sobre nuevos formatos tratan, en fin, los capítulos “Los ochenta que fueron, son y serán: arquetipos literarios y adolescencia eterna en *Stranger Things*”, de Carla Acosta Tuñas, María Samper Cerdán y Joaquín

Juan Penalva, que estudian cómo se reutilizan arquetipos literarios en la serie de televisión para explorar la nostalgia de una década; y los dos capítulos de Carla Acosta Tuñas: “Narrativa ramificada y rejugabilidad en *Tainted Grail: La caída de Ávalon*” y “La presencia de la narrativa en el juego de mesa *Sherlock Holmes: detective asesor*”.

TEXTOS Y CONTEXTOS

En “Textos y contextos”, el tercer bloque de este volumen, se profundiza en la relación entre la literatura y sus múltiples contextos, tanto históricos como culturales. La literatura no puede, ni debe, entenderse de manera aislada, ya que su producción y recepción están inevitablemente condicionadas por los contextos en los que se inscribe. Este bloque reúne capítulos que exploran cómo los textos literarios dialogan con su entorno social, político y cultural. Se analizan, además, las tensiones entre lo local y lo global y la forma en que la literatura se convierte en un espacio para la negociación y la resistencia frente a los discursos hegemónicos, de diferente signo en diversos momentos históricos.

Entre los capítulos de este bloque encontramos trabajos sobre literatura clásica: “*El soldado fanfarrón* de Plauto como modelo de arrogancia directiva: propuesta de un curso de liderazgo”, de José María Peláez Marqués y Álvaro Pérez Araujo, que explora cómo un personaje literario clásico puede servir como modelo para entender la gestión del liderazgo hoy en día; “Traducción(es) y censura a través de *El porteador y las tres muchachas*, una de las historias de *Las mil y una noches*”, de Vardush Hovsepyan Vardanyan, que analiza la influencia de la censura en las traducciones literarias; “L’apostrophe adressée à la Jalousie dans les sonnets français du XVIIe siècle”, de Eduardo Aceituno Martínez, que examina el uso de la retórica en la poesía renacentista francesa; “Preconfigurando a Fausto: las máscaras del diablo en la obra *El mágico prodigioso* de Calderón de la Barca”, de Carlos Roldán López, que investiga sobre la representación del diablo en la literatura del Siglo de Oro; y “El ensayo de contenido político entre la interdisciplinariedad y la literariedad”, de Eduardo Fernández García, que reflexiona, a partir de textos españoles clásicos, modernos y contemporáneos, sobre la

relación entre la política y la literatura, destacando la importancia de la interdisciplinariedad en la construcción del discurso literario.

Sobre literatura moderna y contemporánea en diferentes contextos geográficos versan los capítulos “Reflexiones en torno a la escritura en común: el caso de los hermanos Margueritte”, de Carme Figuerola Cabrol, que examina la dinámica de la creación literaria colaborativa; “Metodologías de la práctica artística. Teología poética y la literatura de William Burroughs”, de Carlos Cañadas Ortega, que ofrece una mirada a las conexiones entre la práctica artística y la literatura; “*Antéchrista d’Amélie Nothomb, ou comment résister à la médiocrité insidieuse au XXIe siècle*”, de Eduardo Aceituno Martínez, que estudia la temática de la resistencia a la mediocridad en la narrativa actual; “La *light novel* japonesa: origen, desarrollo y generalización de un nuevo formato de literatura popular”, de Jorge Rodríguez Cruz, sobre el género japonés *raito noberu*; y “La representación del mercado literario español en *Memorias de una dama*, de Santiago Roncagliolo y *El asesinato de Laura Olivo*, de Jorge Eduardo Benavides”, de Esther Argüelles Rozada, que aborda cómo se representa el mundo editorial en la narrativa contemporánea. Trata sobre la oralidad y la tradición vasca del bertsolarismo el trabajo de Kepa Matxain Iztueta, titulado “Entre la disputa y el monólogo: taxonomía de ocho tipos en el bertsolarismo”. Por último, en “Entre dos sistemas: examen de los problemas para la clasificación de las obras publicadas en castellano por españoles en Brasil”, Antón Corbacho Quintela reflexiona sobre los desafíos de la clasificación de las obras literarias en contextos multiculturales partiendo de la teoría de los polisistemas de Even-Zohar y del concepto de transducción de Jesús G. Maestro.

CONCLUSIONES

En definitiva, este libro ofrece una aproximación general a los retos y transformaciones a los que se enfrenta la literatura en el siglo XXI, abordando tanto sus enfoques teóricos como las nuevas formas de su producción y recepción. A través de sus tres bloques, el volumen no solo revisa las tradiciones establecidas y las innovaciones emergentes en los

estudios literarios, sino que también reflexiona sobre la interacción de los textos literarios con otros medios discursivos y con sus contextos. En conjunto, estos capítulos invitan a los lectores a reconsiderar las maneras en que interpretamos la literatura hoy, planteando preguntas que son esenciales para comprender la evolución del hecho literario en un mundo cambiante y diverso como el que hoy habitamos.

MÓNICA MARÍA MARTÍNEZ SARIEGO

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

GABRIEL LAGUNA MARISCAL

Universidad de Córdoba

SECCIÓN I.

TRADICIÓN E INNOVACIÓN
EN LOS ESTUDIOS LITERARIOS

ENTREVISTA DE PEDRO DIEGO VARELA A JESÚS G. MAESTRO: SOBRE LA UNIVERSIDAD Y LA LITERATURA

PEDRO DIEGO VARELA
Universidad Complutense de Madrid

Presentamos en estas páginas una entrevista realizada al Profesor Jesús G. Maestro (1967), Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Vigo, director de la Cátedra Hispánica de Estudios Literarios y autor de la célebre *Crítica de la razón literaria (CRL)* (2017-2022), así como de numerosos ensayos y trabajos de investigación, entre los cuales destacamos *Contra las musas de la ira. El materialismo filosófico como teoría de la literatura* (2014), *El futuro de la teoría de la literatura: Una superación científica y filosófica de la posmodernidad y sus límites* (2019) y el *Ensayo sobre el fracaso histórico de la democracia en el siglo XXI. La posmodernidad democrática como medio de destrucción de la libertad y el Estado Moderno* (2020)¹.

—**PEDRO DIEGO VARELA:** Dado el alcance y difusión que ha tenido una obra como la *Crítica de la razón literaria*, ¿en qué medida esta supone un avance dentro del terreno de los estudios literarios?

—JESÚS G. MAESTRO: Bueno, la *Crítica de la razón literaria* es una obra diferente a muchas de las obras que habitualmente se escriben sobre interpretación literaria. Yo no sé si es o no un avance dentro de los estudios literarios. Claro, yo no puedo decir que sea un avance, yo simplemente ya he dicho bastante en lo que he escrito en esa obra. Naturalmente, no puedo decir que se trate de un avance. Lo que sí puedo decir es que se trata de una interpretación que plantea un racionalismo crítico sobre los estudios literarios. Es decir, lo que en esta obra se plantea es una forma de razonar críticamente sobre lo que son los materiales

¹ En este capítulo se ofrece una transcripción literal de la entrevista, que puede visualizarse en el canal de YouTube de Jesús G. Maestro: <https://www.youtube.com/watch?v=OnO-huxt4xAU>

literarios. Es decir, dada la literatura como una realidad, como un hecho, naturalmente material –porque, si no, no podríamos acceder a ella, pues la literatura no es una entidad incorpórea–, hay que ver cuáles son las diferentes posibilidades de interpretarla racionalmente. Es posible que hablar hoy de una interpretación racional de la literatura sea ya, de por sí, un avance, ya que lo que se plantea en muchos aspectos actualmente es una interpretación irracional de la literatura. Y si consideramos que razonar es avanzar, entonces la *Crítica de la razón literaria* sí plantea avances. Si consideramos que lo que realmente supone un avance es el irracionalismo de la literatura, y en concreto el irracionalismo de la interpretación literaria, pues entonces la *Crítica de la razón [literaria]*, la Crítica del racionalismo literario, es un retroceso. Depende dónde nos queramos situar, ¿no? Para algunas personas razonar es una forma de avanzar, para otras personas la forma de avanzar es expresarse irracionalmente o ir en contra de la razón, es decir, algo que hacía Nietzsche, algo que hacía Freud, algo que hace Heidegger... Quiero decir que hay muchas personalidades históricamente reconocidas que han ido claramente en contra de la razón, y desde luego, no por casualidad, la *Crítica de la razón literaria* es una obra que, aun teniendo un título que a algunos les hace parafrasear el idealismo kantiano, no tiene nada que ver con el idealismo, es decir, es una crítica del irracionalismo literario.

—PEDRO DIEGO VARELA: Hay quienes se postulan, se enfrentan a la razón, al saber razonar, ¿no? Pero en ese sentido, también creo que [la *CRL*] es una obra que supone un avance [dentro de los estudios literarios], sobre todo por el componente de genialidad, de innovación que hay en ella.

—JESÚS G. MAESTRO: Bueno, yo no puedo decir que sea un avance, porque eso ya sería muy feo que lo dijera yo. Eso ya es cosa de los lectores: unos dirán que es un avance, otros dirán que no lo es; unos dirán que es una cosa, otros dirán que es otra cosa. Pero como las cosas no son lo que la gente dice, sino lo que consiguen a lo largo del tiempo, pues el tiempo dirá lo que tenga que decir.

—PEDRO DIEGO VARELA: En este sentido, también te querría preguntar por el componente o el carácter estrictamente racional con el que cuenta la obra. Me interesa mucho un concepto que has tratado en tus vídeos, en tus intervenciones y dentro de la propia *Crítica de la Razón Literaria*, que es el concepto de *ficción*. ¿Existe, o es posible concebir una literatura sin el componente ficcional?

—JESÚS G. MAESTRO: A mi juicio, es decir, conforme a los criterios establecidos en esta obra, en la *Crítica de la razón literaria*, no hay literatura sin ficción. De hecho, la esencia de la literatura es, entre otras esencias importantes (es decir, algo de lo cual no podemos prescindir) la de la ficción. Claro, habrá gente que diga no, que no es cierto que

haya una literatura sin ficción. Yo no voy a discutir esto. Si hay alguna persona que se empeña en que hay literatura sin ficción, yo no voy a perder un solo segundo de mi vida para demostrarle que está equivocada o que no está equivocada. Cada uno puede decir lo que quiera y hacer lo que le dé la gana. Ahora bien, desde el punto de vista de mis criterios y de mis interpretaciones acerca de lo que la literatura es, uno de los componentes fundamentales de la literatura es la ficción, y, desde el punto de vista de sus orígenes, la ficción se vinculó a la literatura a través del concepto de fábula, el concepto de acción, de historia, de un hecho que se narraba, de un hecho que se contaba que, en su génesis misma aristotélica, implicaba una imitación de la realidad, una imitación de la naturaleza a través de la mimesis, pues se consideraba que la mimesis literaria, la mimesis poética, tenía un componente de ficción. ¿Por qué? Pues porque planteaba cosas posibles, pero no reales: las cosas reales eran las dadas en la historia, mientras que la literatura (que los griegos llamaban *poética* porque no tenían la palabra *literatura*, que es una palabra latina romana del siglo XVIII) se fundamentaba, insisto, en las artes ficticias, las que imitaban, en términos de verosimilitud (que es la réplica del concepto de mimesis), la realidad. Imitaban la realidad a través de la similitud. Pero no, a mi juicio no hay literatura sin ficción. Ahora bien, hay muchas ficciones que no son literarias. Hay ficciones matemática; la enunciación de un problema matemático en virtud del cual tarda una flecha en recorrer 100 km de distancia lanzada a una velocidad de X, ¿no? Bien, eso es una ficción matemática como hay muchas otras, y hay muchas ficciones de muchos tipos, pero la literatura no se puede concebir al margen de la ficción, a mi juicio.

—PEDRO DIEGO VARELA: **Me interesa también mucho lo que acabas de decir en relación con esa literatura, al final primitiva, que estableces dentro de la *Crítica de la Razón Literaria*, una genealogía de lo que es la literatura que, a mi juicio, también supone un avance, sobre todo en términos del establecimiento de un sistema de clasificación, un marco al que el lector puede atenerse.**

—JESÚS G. MAESTRO: Claro, el capítulo que en la *Crítica de la razón literaria* se dedica a la genealogía de la literatura, es decir, al origen de la literatura, exige dar una explicación de por qué nace la literatura.

—PEDRO DIEGO VARELA: **Esto es algo que no se había dicho, en lengua inglesa por lo menos.**

—JESÚS G. MAESTRO: En lengua inglesa no se hecho casi nada en teoría literaria, se han hecho ocurrencias. Pero en la tradición hispanogreco-latina no se ha hablado nunca, desde el punto de vista de la teoría de la literatura, de una teoría que explique por qué nace la literatura, cuál es el origen de la literatura. Se puede hablar del origen de las religiones, se puede hablar del origen del derecho, se puede hablar del origen del lenguaje. Pero cuál es el origen de la literatura es algo que se pierde en

las posibilidades de un investigador. Lo que se plantea en la genealogía de la literatura, básicamente, es una interpretación acerca de cómo nace la literatura frente a otras disciplinas, como pueden ser el derecho, la religión, la medicina e incluso, la filosofía, por supuesto. Hay un momento en el que la literatura se divorcia de la religión y se divorcia, también, de la filosofía. Y se divorcia por la vía de la ficción, pues la filosofía considera que hay ficciones propias que no son literaturizables en los términos de la literatura, como por ejemplo el Demiurgo. El Demiurgo es una ficción filosófica, pero es que la filosofía ha desplegado históricamente infinitas ficciones. El motor perpetuo de Aristóteles, ¿qué es más que una ficción? ¿Quién ha visto al motor perpetuo de Aristóteles? El motor perpetuo de Aristóteles tiene más componentes ficticios que *Madame Bovary* o que Ana Ozores en *La Regenta*. ¿Quién ha visto las mónadas de Leibniz? ¿Quién se ha encontrado con el *Dasein* de Heidegger, con el superhombre de Nietzsche, con el inconsciente de Freud, con la sustancia pura de Spinoza, con el Dios de Tomás de Aquino, con el Gran Hermano de Orwell que, en definitiva, es el padrino de todas las ficciones filosóficas que siempre han tratado de buscar una entidad superior y superdotada capaz de controlarnos y dominarnos a todos? En definitiva, el Gran Hermano de Orwell no es más que la versión secularizada del dios de Tomás de Aquino que todo lo ve. Entonces ahí hay unas ficciones filosóficas en las cuales los filósofos creen realmente, frente a las ficciones literarias, que los literatos saben que son falsas. Y no hablemos ya de las ficciones religiosas que, desde el punto de vista de la religión, no se pueden considerar ficciones, porque ninguna religión considera que su Dios es una ficción. Eso sería una herejía. Sin embargo, la literatura sí juega con esas ficciones que no se toma en serio. Ahora bien, los filósofos se toman muy en serio sus ficciones y no permiten que los literatos se permitan el lujo de no tomarse en serio las suyas, ¿no? De ahí que Platón los expulse inmediatamente de la de la República. Pero una explicación, una teoría sobre el origen de la literatura, es algo absolutamente fundamental, porque sin ella no sabemos de qué tipo de literatura estamos hablando.

—**PEDRO DIEGO VARELA:** ¿Cabe hablar de literatura o de literaturas nacionales? Creo que a quienes sostienen que existen literaturas nacionales o literatura catalana, gallega... les podría venir bien saber el concepto genealógico de literatura.

—**JESÚS G. MAESTRO:** Bueno, ahí hay una gran baza para ello, que son las literaturas comparadas. Es decir, los estados, las naciones, nacionalizan las literaturas, expropián las literaturas. Las expropián porque, naturalmente, una literatura se escribe en una zona geográfica, se escribe con una lengua y, por supuesto, tiene un desarrollo histórico. Es decir, la literatura tiene una implantación histórica, geográfica y también política. Y, aunque la literatura es previa a las naciones, la literatura en una lengua existe con frecuencia antes de que exista esa nación. Una vez que la nación existe, la nación se apropia de muchas cosas: se

apropia de la definición de un territorio, de la definición de unas costumbres, de unas características históricas y también de una literatura que forma parte de esa nación, de ese territorio, de esa geografía. Ahora bien, no podemos reducir sin consecuencias una literatura a una literatura nacional, porque para evitar esa reducción están las literaturas comparadas, ¿no? De tal manera que no podemos estudiar la literatura española del Renacimiento de espaldas a la literatura italiana del Renacimiento, del mismo modo que no podemos estudiar a Shakespeare de espaldas a Cervantes, porque Shakespeare es una figura de la literatura inglesa construida como una réplica de Cervantes. De hecho, ¿contra quién se construye Shakespeare por parte de los ingleses? Pues contra Cervantes, para, de alguna manera, plantear a Cervantes como una figura que tiene un equivalente en la cultura anglosajona, que es Shakespeare. Entonces, las etiquetas, literaturas nacionales son nomenclaturas, y son términos que naturalmente permiten explicar muchas complejidades acerca de lo que es cada literatura vinculada a una zona histórica, geográfica y política. Pero también es necesario, y precisamente en nuestra área se da esta nomenclatura, hablar siempre de una literatura comparada, porque las literaturas se conocen en tanto que se relacionan las unas con las otras. De hecho, el gran problema que tiene la posmodernidad es que, al considerar que todas las literaturas son iguales, lo que hace es destruir la literatura comparada, porque, si todas las literaturas son iguales, entonces no hay nada que comparar. Las literaturas, por fortuna, son desiguales entre sí.

—**PEDRO DIEGO VARELA:** De hecho, en la *Crítica de la razón literaria* uno de los avances es la definición que das de literatura, de lo que la literatura es, porque en la mayoría de manuales, de escritos, de *papers* —como llaman ahora— de estudios literarios, de teoría literaria, no se da una definición de lo que la literatura es.

—**JESÚS G. MAESTRO:** No se da y realmente no sé por qué no se da. Es curioso, es sorprendente que no hay ni un solo libro, manual, escrito, texto, en el mundo académico anglosajón que haya definido la literatura. Simplemente dicen que la literatura no se puede definir. Bueno, esto es una ocurrencia, una ocurrencia, en este aspecto, negativa. Pero claro que la literatura se puede definir; la literatura se puede definir de muchas formas. Se puede decir que la literatura es amor, se puede decir que la literatura es ignorancia, se puede decir que la literatura es una falsificación de la realidad, como decía Platón, se puede decir que la literatura es una imitación de la realidad, como decía Aristóteles, se puede decir que la literatura es una ficción, pero esto lo único que hace es desplazar qué es la literatura, porque hay que explicar qué es una imitación de la realidad, qué es una ficción, etcétera... Yo he dado en la *Crítica de la razón literaria* una definición muy precisa de literatura para identificarla como una construcción humana, que se abre camino hacia la libertad a través de la lucha y del enfrentamiento dialéctico. Porque la literatura plantea formas de razonar que siempre son inéditas;

porque, si no plantea formas de razonar inéditas, plantea formas de razonar conocidas, que son *kitsch*, que es algo ya conocido. O sea, el primer libro de caballerías es original; el siguiente ya es una imitación del primero, ¿no? Entonces, claro, la literatura verdaderamente original siempre se abre camino ampliando las posibilidades de racionalismo humano en aspectos que tienen que ver con la libertad, francamente. Porque la literatura siempre pone un dedo en la llaga de la libertad, y, por supuesto, utiliza signos del sistema lingüístico a los que confiere un valor poético (que luego los alemanes, con el idealismo, denominaron estético), con un estatuto ficcional, con implicaciones políticas, geográficas, históricas, y que, con una proyección pragmática, sociológica, se articula en cuatro elementos fundamentales, en cuatro términos o materiales fundamentales, que son el autor, la obra, el lector y el intérprete o transductor. Es decir, aquí hemos superado el esquema estructuralista de Jakobson, que, por otro lado, ya estaba en la *Retórica* de Aristóteles. Otra cosa que a mí siempre me sorprendió es la admiración que despertó Jakobson en el congreso de Indiana en el año 58, para decir lo mismo que ya había dicho Aristóteles casi 25 siglos antes. Claro, el mundo académico anglosajón cuando descubre el Mediterráneo se emociona tanto que hace aún más grotesco el descubrimiento.

—**PEDRO DIEGO VARELA:** Al final, entonces, podría reducirse el esquema de literatura o de obras literarias, que son estrictamente obras literarias genuinas, con ese carácter genuino, a unas pocas.

—**JESÚS G. MAESTRO:** En realidad, son muy pocas. En realidad, las obras literarias verdaderamente genuinas, verdaderamente literarias son pocas. Por eso es que la genialidad no es algo que esté al alcance de todo el mundo. La genialidad es una potencia para razonar de manera insólita, es una potencia para descubrir nuevos racionalismos. Y es una potencia, y no una facultad, porque nadie es genial cuando quiere sino cuando puede, es decir, la genialidad no surge por voluntad propia sino que surge cuando se combinan una serie de potencias que dan como resultado una forma inédita de razonar sobre algo, y que, como consecuencia, exige al lector una forma inédita de razonar sobre lo que tiene delante. Por esa razón de los genios, con frecuencia, suele decirse que no son comprendidos por sus contemporáneos, porque si fueran comprendidos por sus contemporáneos, los contemporáneos serían también genios como ellos, y los contemporáneos lo que comprenden es el *kitsch*, pero no comprenden formas inéditas o insólitas de razonar, porque eso exige una formación y una preparación que solo se puede adquirir después de haber contrastado el racionalismo que ha construido un genio. Es decir...

—**PEDRO DIEGO VARELA:** De hecho, en uno de tus libros más recientes, que es *El futuro de la teoría de la literatura: una superación científica y filosófica de la posmodernidad y sus límites*, tratas sobre este asunto.

—JESÚS G. MAESTRO: Porque esa es otra cuestión que también quise en un momento dado afrontar. Es decir, cuando la gente dice que esta es una obra genial, me parece muy bien, pero tendrá que explicarme en qué consiste la genialidad en el arte y en la literatura, porque los románticos alemanes se pasaron todo el siglo XIX diciendo que la literatura española es una literatura genial, pero esa genialidad consistió simplemente en la admiración del idealista alemán; no explicaron en qué consistía la genialidad ni del arte ni de la literatura. Claro, es que la genialidad es algo más que un sentimiento admirativo de raíces germánicas.

—PEDRO DIEGO VARELA: **En ese sentido, quizá gran parte de los estudios literarios se han reducido a un componente sentimental.**

JESÚS G. MAESTRO: En el ámbito anglosajón básicamente, sí. O sea, hay que tener en cuenta que el grueso de la crítica anglosajona se desarrolla desde finales del siglo XVII en adelante. Es decir, se desarrolla vinculada a la estética de la literatura; y la estética de la literatura reemplaza, desde el idealismo alemán, a la poética literaria, que insistía, sobre todo, en el proceso de *poiein*, de construcción. La estética, sobre todo desde la obra de Baumgarten que, entre 1750 y 1758, toma el término del griego. Pero no hay que olvidar que *aisthesis* en griego es sensación. Es decir, que los idealistas alemanes han determinado toda la interpretación crítica del arte y de la literatura desde que el mundo académico anglosajón tiene hegemonía, es decir, desde finales del siglo XVII, poniendo el centro de gravedad en el efecto sensible de las obras de arte, de tal manera que ha anulado este efecto sensible cualquier posibilidad de interpretar científicamente la literatura. Es decir, que cuando alguien niega la posibilidad de interpretar científicamente la literatura no solo está ejerciendo la pseudociencia, sino que, además, está subrayando lo más “tercermundosemantista” que cabe encontrar en la tradición anglosajona, que es totalmente contraria a la tradición hispano-greco-latina, que cuando hacía crítica literaria siempre analizaba conceptualmente los materiales literarios: se hablaba de la poética, se hablaba de las partes de la tragedia, se hablaba de los términos sintácticos de una obra literaria, se hablaba de la poesía como un lenguaje metrificado... Pero desde el siglo XVIII, cuando el romanticismo anglo-germano toma la iniciativa en la crítica literaria, lo único de lo que se habla es de la admiración, de la exaltación, del sentimiento y de toda una poética del sentimentalismo o, mejor dicho, de una estética de las sensaciones, que reduce la literatura simplemente a emociones.

—PEDRO DIEGO VARELA: **En la *Crítica de la razón literaria* se llega a afirmar que la literatura exige una realidad. ¿Qué tipo de realidad?**

—JESÚS G. MAESTRO: La única que existe. Sólo hay una realidad, que es la que tenemos delante. Otra cosa es que la realidad que tenemos

delante seamos capaces de interpretarla sensorialmente o intelectualmente [...]. Depende si se mueve mediante reacciones sensibles o mediante reacciones inteligibles, claro. La literatura exige una realidad. ¿Por qué? Porque la literatura no se puede construir de espaldas a la realidad que tenemos delante, y no solo para imitarla, como diría Aristóteles, sino, sobre todo, para interpretarla, para interpretarla con palabras y también con ideas; y, por supuesto, la interpretación literaria exige algo más que lo sensible, exige lo inteligible, porque la literatura es una materia que puede y debe analizarse conceptualmente a través de conceptos científicos. ¿La literatura se puede analizar científicamente? Hay personas que sostienen que no, que no es posible analizar la literatura científicamente. Me parece muy bien. Hay gente que puede sostener la idea de que es posible trazar el radio de una circunferencia infinita. No hay ningún problema. Yo insisto. Yo no voy a discutir mis ideas con nadie. Yo simplemente expongo mis ideas. Y si la gente las quiere utilizar para hacer una tesis doctoral, lo puede hacer. Y si las quiere utilizar para hacer una memez, pues también. Cada uno utiliza las ideas de las que dispone según sus competencias intelectuales. Ahora bien, yo sostengo que la literatura es una, científicamente, a través de conceptos; y he tratado de demostrarlo a través de obras como la *Crítica de la razón literaria*. Quien lo niegue, a mi juicio, lo que hace es incorporarse a una tradición anglosajona, adversa a la tradición hispano-greco-latina. Estaría ejerciendo una de las formas de la pseudociencia, que es la interdicción científica de la literatura, el kantismo, es decir, la negación de las posibilidades de estudiar científicamente algo como la literatura, algo de lo que la tradición anglosajona carece. Es una manera de deslegitimar uno de los grandes logros de la tradición hispano-greco-latina.

—**PEDRO DIEGO VARELA: ¿Bajo qué circunstancias se escribe la *Crítica de la razón literaria*?**

—JESÚS G. MAESTRO: La *Crítica de la razón literaria* se escribe contra el irracionalismo acrítico de la literatura, porque, a mi juicio, el siglo XX se ha despedido (y el siglo XXI se ha presentado) con una extraordinaria idolatría hacia interpretaciones literarias, hacia teorías literarias que son completamente irracionales, y que son completamente acríticas frente al racionalismo, y frente a la crítica que la literatura exige. Y es contra ese irracionalismo, contra esa falta de criterio, de crítica, en definitiva, que se ha escrito la *Crítica de la razón literaria*. [...] A mi juicio el grado de racionalismo de una sociedad lo mide la literatura. O sea, la literatura de cada época es un termómetro que dice el grado, la temperatura racionalista de la que dispone una sociedad. Por otra parte, la literatura también determina el grado de libertad de la que dispone una sociedad, porque he dicho muchas veces que si la libertad es lo que los demás nos dejan hacer, la literatura es aquello que, a lo largo de la historia, la religión y la política nos han permitido escribir o, simplemente, no han podido censurar. Incluso diríamos que la

literatura es un espacio donde la libertad se ejerce precisamente porque la religión y la política no la han podido destruir. La literatura sobrevive precisamente a lo que la religión y la política no han podido destruir. La religión destruye mucha obra de Epicuro durante la Edad Media, pero permite que circule libremente toda la obra de Platón. En nuestro tiempo, se trata de establecer correcciones a obras literarias del pasado, pero eso siempre ha existido, ¿no? En la propia filosofía de Confucio se le pregunta a un maestro: “si usted pudiera hacer algo insólito, ¿qué haría?” Y este dice “la reforma del lenguaje”. ¿Por qué quieren reformar el lenguaje ya desde los tiempos de Confucio? Porque es una forma, en definitiva, de limitar la libertad. Es una ablación de la libertad, claro. Y en este sentido, respecto a este termómetro, este cierto grado de libertad, la literatura española se enfrenta a otra clase de literaturas.

—**PEDRO DIEGO VARELA: ¿Literatura en español u otras literaturas?**

—**JESÚS G. MAESTRO:** Bueno. Yo diría, dado que mi enfoque es comparatista, que las literaturas no se enfrentan entre sí. Los que se enfrentan entre sí son los seres humanos, que utilizan la literatura como pretexto de ese enfrentamiento. Pero un comparatista, alguien que ejerza la teoría de la literatura y, por tanto, la comparación literaria, no puede ver nunca a las literaturas como un enfrentamiento. Es decir, yo no veo entre Cervantes y Shakespeare un enfrentamiento. Yo lo que veo es un enfrentamiento entre determinados críticos, que hablan de un Shakespeare que no ha existido nunca como si fuera una figura equivalente a Cervantes. Pero de eso la culpa no la tiene Shakespeare. La culpa de eso la tiene el imperialismo británico, que ha hecho de Shakespeare una irrealdad, simplemente, para que forme pareja con Cervantes. Pero en Shakespeare hay mucho Cervantes. Es cierto que en Cervantes no hay mucho Shakespeare: Cervantes no ha necesitado a nadie. Pero esto no es tampoco un demérito para Shakespeare. Lo que ocurre es que, insisto, el enfrentamiento no está en entre una literatura como la española y la inglesa; el enfrentamiento está entre la política de la anglosfera y la política de la hispanosfera. Pero eso ya es un enfrentamiento que no es literario, aunque en manos de los unos y de los otros, como diría un alumno, se pueda utilizar la literatura como arma arrojadiza. Pero es que las literaturas son hermanas entre sí, son parientes, son familia. [...] El *Quijote* está escrita en español, y no por casualidad. Es decir, no está escrita en inglés. Por eso siempre he dicho muchas veces que Shakespeare tuvo mucha suerte de que Cervantes no naciera en Londres. Tampoco hubiese tenido la distinción entre el verbo ser y el verbo estar, que tantas implicaciones tiene. Aplicada, por ejemplo, al poema de Juan Ramón, uno de cuyos versos dice: “Dios está azul”. Algunos, desde otros ámbitos, se empeñan en que una sustancia pura, como Dios, no puede “estar”, sino que “es” siempre. Pero claro, el Dios de los poetas no es el Dios de los filósofos, el Dios de los teólogos, por suerte... Bueno, sí, por suerte. Por suerte para los poetas, aunque yo no lo sea.

—**PEDRO DIEGO VARELA: Retomando la cuestión de los estudios literarios, me gustaría saber qué piensas sobre el panorama actual de la universidad española.**

—JESÚS G. MAESTRO: Bueno, la universidad española a mi juicio es una universidad que tiene más libertad que la universidad estadounidense, por el momento. Pero, a fuerza de imitar a la universidad estadounidense, en los últimos diez, quince, veinte años ha perdido mucha de la libertad que tenía antes. No quiero decir que la universidad de hace treinta años fuera mejor en España que la de ahora: era una universidad diferente. No digo que sea mejor ni peor. No puedo decir que en el pasado la universidad fuera mejor porque no, no es cierto. Pero tampoco puedo decir que en el presente la universidad sea esencialmente mejor. Es mejor en algunos aspectos y es peor en otros aspectos, pero no en términos globales ni definitivos. Yo creo que en la universidad actual todavía disponemos de mucha libertad. No sé en el futuro lo que tendremos. Pero creo que en esta libertad de la que todavía disponemos podemos hablar de muchas cuestiones muy críticas y muy convenientes, y en eso consiste precisamente la libertad.

—**PEDRO DIEGO VARELA: En relación con los estudios literarios, ¿hacia dónde nos dirigimos, hacia dónde se dirigen, mejor dicho, los estudios literarios?**

—JESÚS G. MAESTRO: Bueno, los estudios literarios, en estos momentos, desde mi punto de vista, se mueven en la dialéctica en la que todo se ha movido desde los orígenes: es una dialéctica entre la civilización y la barbarie. Es decir, yo no creo en las dialécticas de Estados. Se habla de las dialécticas de Estados, de un estado contra otro. Sí, claro que hay dialécticas de Estados, pero también hay dialéctica de sexos de un sexo contra otro; dialéctica de hermanos; dialéctica de clases sociales, los pobres contra los ricos, los ricos contra los pobres... los pobres que iban a hacer una internacional, una globalización, y resulta que la globalización la han hecho los ricos. Es decir, es curiosísimo esto, ¿no? La globalización inversa. Es decir, se planteaba la internacionalización del proletariado y lo que se ha internacionalizado y globalizado ha sido la burguesía más extrema. Es curiosa la ironía de esto, de esta canción, ¿no? Pero bueno, al margen de esto, evidentemente, a mi juicio, la dialéctica más importante es la que se establece entre la civilización y la barbarie. Es decir, siempre se ha luchado por civilizar algo, y los bárbaros han desacreditado la civilización: la civilización reprime, la civilización es la razón que eclipsa el inconsciente, que es donde está la verdad. Entonces, cuando hay periodos en la historia en los que triunfa la civilización, y otros en los que triunfa Nietzsche, Freud, Rousseau, etcétera... Y esta lucha entre civilización y barbarie, a veces, se articula entre Estados bárbaros y Estados civilizados, si lo queremos ver así, o entre clases sociales bárbaras y clases sociales civilizadas. Podemos verlo como se quiera ver. Pero, a mi juicio, las figuras que siempre están echándose

ese pulso constante es la civilización y la barbarie. Ahora, lo que cabe preguntarse es: ¿qué papel desempeña la literatura en esta dialéctica, y, sobre todo, qué papel desempeña la democracia en esta dialéctica?

—**PEDRO DIEGO VARELA:** No es gratuita la afirmación que se hace en torno a que el autor ha muerto. Eso es una afirmación que solo puede hacerse desde la perspectiva de alguien que desconoce lo que la literatura es, o, mejor dicho, desde la barbarie, ¿no?

—**JESÚS G. MAESTRO:** Bueno, esa es una ocurrencia de Roland Barthes muy simpática. Lo que verdaderamente sorprende no es la ocurrencia en sí, sino lo que esa ocurrencia arrastra tras de sí, como la música del flautista de Hamelín. Porque decir que el autor ha muerto en la época de mayor exaltación de los derechos de propiedad intelectual no deja de ser irónico. Y que esto lo hubiera dicho Roland Barthes en el año 68 y que un año después el señor Michel Foucault dijera lo mismo en un artículo preguntándose qué es el autor no deja de ser un chiste, pero a la altura de los de Chiquito de la Calzada, más todavía. Quiero decir que es una cosa muy graciosa, ¿no? O sea, nos dicen lo que es el autor ahora, ¿no? Y para decir que ha muerto. Hombre, eso ya lo dijo Nietzsche en el fragmento 125 de *La Gaya Ciencia*. Dios ha muerto, el autor ha muerto... ¿Para qué? Para que el crítico usurpe su lugar, que es lo que hace Roland Barthes. Pero hombre, vamos a ver, yo para leer eso me quedo con Borges, que tiene más gracia.

—**PEDRO DIEGO VARELA:** Dentro de este terreno de civilización y barbarie podría decirse, entonces, que dentro de la esfera que ocuparía la barbarie, ¿se puede hablar de literatura? ¿Podemos hablar de literatura de aquellos pueblos bárbaros, por así decirlo?

—**JESÚS G. MAESTRO:** Bueno, los pueblos bárbaros son los pueblos que construyen la literatura. La literatura nace en la barbarie, como en la barbarie nace la religión, nace el mito y el logos. Hay un logos de barbarie, también, como el nazismo. El nazismo es una barbarie para sus enemigos y para los enemigos del nazismo la barbarie son sus enemigos. Claro, depende de donde nos situemos, pero los orígenes de la literatura están en un mundo de barbarie, están en un mundo que es previo al Estado, previo a la civilización. Otra cosa es que el Estado tenga criterios que, desde el punto de vista de algunas personas, sean bárbaros, pero eso es una cuestión, eso es el pulso constante, claro. Es decir, para el imperio estadounidense todo lo que no sea democracia es barbarie; pero para otros a lo mejor la barbarie es la democracia. Claro, depende. No sé lo que piensa en este punto la República Popular China. Pero insisto que depende de dónde nos situemos, ¿no? Pero la literatura nace genuinamente en la barbarie, nace en formas de sociedad que utilizan el mito, la religión y la magia como formas de conocimiento. Cuando esas formas de conocimiento entran en un proceso de civilización, pues el mito se racionaliza, la magia se explica a través de otros

criterios, pero pervive a través de la pseudociencia, y la religión se articula en una teología, es decir, se sofisticada, se hace más sofisticada, se hace seria, ¿no? Pero los componentes que tratan siempre de parasitarse bárbaramente de la civilización son muy difíciles de extinguir.

—**PEDRO DIEGO VARELA: Por zanjar la entrevista, ¿qué papel, desempeñaría, o cómo se podría enfrentar, la literatura en español frente a la leyenda negra, frente a esta a esta doble cara, este doble ver?**

—JESÚS G. MAESTRO: Bueno, yo ahí ya no lo sé, porque una cosa es la leyenda negra y otra cosa es la literatura. Eso ya depende de los intérpretes. Aquí en los últimos años ha habido diferentes personas que han hecho interpretaciones revisionistas de la leyenda negra, sobre todo M. Elvira Roca Barea. También otras personas, como Stanley George Payne o Iván Véllez o Pedro Insua o Gullo Omodeo... Es decir, han hecho interpretaciones diferentes. Pero la literatura española del Siglo de Oro, por ejemplo, no es consciente de la leyenda negra. No existe para ellos la leyenda negra, es una lectura de la realidad y de la vida que no percibe en absoluto nada de lo que tuvo que ver con ese pesimismo posterior, es decir, es una literatura original. España deja de ser un país original a finales del siglo XVIII. Pero el siglo XVII, el siglo XVI refleja, en la literatura española, un signo totalmente vanguardista para su tiempo. Durante dos siglos al menos se dio un racionalismo inédito, insoluble en la leyenda negra. La leyenda negra vino ya después. Entonces, claro, la relación que la literatura pueda tener con la leyenda negra hay que circunscribirla a determinados contextos, determinadas etapas históricas, y cada una de ellas requerirá una explicación específica.

—**PEDRO DIEGO VARELA: En definitiva, ¿al final la literatura nos sobrevivirá a todos?**

—JESÚS G. MAESTRO: Bueno, la literatura sobrevive siempre a todas sus interpretaciones, porque las interpretaciones literarias son como los electrodomésticos: realidades con una obsolescencia programada. Es decir, *El Quijote* sobrevive a Américo Castro y al pensamiento de Cervantes. *El Quijote* sobrevive a todo lo que se ha escrito sobre *El Quijote*. Nos olvidaremos de lo que dijo Américo Castro, nos olvidaremos incluso de las traducciones de Tieck al alemán del *Quijote*, pero *El Quijote*, Cervantes, seguirán ahí. Nos olvidaremos de las versiones de que han hecho algunos autores, supuestamente traduciendo *El Quijote* a un español actual, que es muy gracioso: una forma de entretenerse como otra cualquiera. Y tan respetable como otra cualquiera. Quiero decir... Es, como como diría Cervantes, preguntarse quién fue el hombre que por primera vez se rascó la cabeza. Y Cervantes habla de la cabeza, no de otra parte del cuerpo. Y claro, dicen, bueno, pues seguramente fue Adán, porque si Adán fue el primer hombre, pues alguna vez se rascaría la cabeza, ¿no? Bien. Entonces, son cosas que se hacen pero a las que, en realidad, no creo que valga la pena dedicarles mucho tiempo.

OPCIONES METODOLÓGICAS, EN TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS, PARA ELABORAR UNA TESIS DOCTORAL EN LA UNIVERSIDAD DEL SIGLO XXI ²

JESÚS G. MAESTRO
Universidad de Vigo

En esta sesión vamos a hablar de una cuestión muy importante, que afecta a muchas personas que desarrollan tesis doctorales en la universidad del siglo XXI. Aquí vamos a referirnos a una serie de cuestiones metodológicas fundamentales en teoría y crítica de la literatura para el desarrollo de una tesis doctoral en una universidad propia de este siglo.

Estas cuestiones metodológicas, a las que con frecuencia se enfrenta cualquier persona que lleva a cabo una investigación más allá de un trabajo de fin de grado, es decir, una tesis doctoral, se exigen como imprescindibles para saber de qué hablamos cuando hablamos de literatura. La mayor parte de la gente que desarrolla una tesis doctoral ignora muchas de las cuestiones que aquí vamos a exponer, y con frecuencia las afronta careciendo de una serie de conocimientos que resultan absolutamente fundamentales para que la tesis doctoral no sea una ilusión, no sea un espejismo y no sea, con el paso del tiempo, un fracaso.

² A continuación, ofrecemos la transcripción de nuestra intervención oral en el *I Congreso Internacional de Estudios Literarios. Leer e interpretar la literatura en el siglo XXI*, celebrado en enero de 2024 bajo la dirección académica de la profesora Mónica María Martínez Sariego, de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, a quien agradecemos su invitación. Hemos evitado deliberadamente el aparato crítico, y también de forma intencional hemos optado por una síntesis, propia de la lengua oral, en la exposición de todos nuestros contenidos y puntos esenciales. Se observará el tono coloquial de la exposición, ya que no seguimos ningún texto previamente escrito, y el documento adjunto es una transcripción literal de las palabras entonces pronunciadas en directo ante el público presente y grabadas audiovisualmente (<https://youtu.be/0u8ellMxC-o>). El lector interesado encontrará en la edición en línea de la *Crítica de la razón literaria* todos los recursos complementarios a esta exposición, en el siguiente enlace de internet: <https://acortar.link/iSnb63>

Tengan en cuenta que la mayor parte de las tesis doctorales que se llevan a cabo, al cabo de 24 horas ya han envejecido, entre otras cosas, porque son tesis doctorales que nacen muertas. La exigencia de percibir un tema de tesis doctoral y una metodología de investigación de tesis doctoral que no sea necrónica, es decir, que no suponga la muerte, al cabo de 24 o 48 horas, de un día o dos días, de esa tesis doctoral, es absolutamente decisiva. Entonces, muchos de ustedes se pueden preguntar: ¿qué tema de tesis puedo seleccionar para que la tesis doctoral que voy a realizar no sea un fracaso, no sea un espejismo?

En primer lugar, el tema de tesis ha de responder a una necesidad, no tanto a las modas. Porque si hacemos una tesis doctoral que se inscriba dentro de una moda, cuando esa moda pase, la tesis doctoral va a morir, va a quedar completamente anulada.

Pero hay otra cosa más grave: si hacemos una tesis doctoral que responda a la moda, nuestra tesis doctoral será un *Kitsch*, es decir, será una más de tantas otras tesis doctorales que responden a la moda actual y, por lo tanto, bastará leer el título para descartarla. ¿Por qué? Porque con frecuencia, una tesis doctoral que rinde culto a las modas metodológicas o temáticas de una determinada época es una tesis doctoral ya conocida, es decir, no va a decir nada nuevo y, por lo tanto, es una tesis doctoral completamente prescindible. Poco importa la calificación académica que se otorgue a la tesis doctoral. No hagan caso de las calificaciones académicas que se les otorguen, porque esas calificaciones académicas, con frecuencia, suelen ser el resultado, no diré de un pacto académico, que también, sino simplemente un visto bueno, una complacencia para quitar al doctorando de en medio y por quitar, también de en medio, el problema o trámite de la tesis doctoral. Pero no se ilusionen con el «*apto cum laude* por unanimidad» porque eso realmente no significa absolutamente nada.

Me dirán ustedes: «Bueno, ¿no significa eso que se aprueba mi tesis, que se supera la prueba de mi tesis?». Sí, pero eso no significa absolutamente nada. Eso no es más que una etiqueta académica que realmente no va a ninguna parte, más allá del trámite burocrático de oficio. Pero si lo que realmente les interesa es una investigación académica, que resulte original dentro del campo de investigación de la Teoría de la

Literatura y de la crítica de la literatura, quizá lo que les voy a decir les puede interesar.

Voy a referirme aquí a una serie de cuestiones metodológicas absolutamente fundamentales, que enumero en ocho puntos, y que voy a exponer a continuación de manera bastante crítica. No les aseguro que lo que les voy a decir les guste, pero yo no hablo para darles gusto, yo hablo para darles ideas. Otra cosa es que las ideas gusten o disgusten, y eso ya es una cuestión emocional que depende de cada uno.

1. POSTULADOS FUNDAMENTALES

Expongo la que considero primera cuestión a la que nos enfrentamos cuando tratamos de tener en cuenta una serie de opciones metodológicas para el desarrollo en Teoría de la Literatura y crítica de la literatura, es decir, en materia literaria, de una tesis doctoral en las universidades del siglo XXI.

La primera cuestión exige reconocer una serie de postulados absolutamente fundamentales, es decir, ustedes, cuando se enfrentan a la literatura, tienen que moverse necesariamente por relación a cinco criterios por completo imprescindibles. Otra cosa es que ustedes ignoren la existencia de estos criterios, es decir, ustedes pueden navegar por el mar desconociendo la brújula, y entonces llegarán a tierra en algún momento dado, pero no a la tierra que ustedes quieren llegar, ni en las condiciones en las que ustedes quieren llegar. Hay un concepto que es el concepto de elongación, que es la distancia de un astro al sol por relación a la tierra. Bien, aquí la elongación en la que ustedes se encuentren cuando desarrollen una tesis doctoral será la distancia de ustedes respecto a una investigación futura y propia por relación al estado actual de una investigación presente o en curso, pero ajena a ustedes. Y a la que pretenden incorporarse. En consecuencia, en este punto número uno, en este primer punto, hay una serie de postulados que son esencialmente cinco y respecto a esos postulados ustedes tendrán que tener unos criterios claros a la hora de hacer la tesis doctoral.

El primero de estos postulados es el de racionalismo. Ustedes tienen que hacer una tesis doctoral sobre ideas racionales. Es posible que

consideren que todas las ideas que manejan son ideas racionales. Pero si quieren hacer una tesis sobre el «alma de la literatura rusa», por ejemplo, o sobre el «alma de la literatura española», ya parten de un concepto completamente irracional, porque en la literatura no hay «alma». Es decir, en la literatura hay autores, hay obras, hay lectores y hay intérpretes, pero no hay «alma». Es decir, si ustedes hacen una tesis doctoral partiendo de conceptos poéticos como conceptos metodológicos, ya se equivocan completamente. Tienen que estudiar conceptos poéticos, no servirse de conceptos poéticos para estudiar conceptos poéticos, porque entonces no hacen una tesis doctoral, hacen un poema. No diré yo que el poema no tenga calidad, pero es que no es lo mismo hacer un poema, interpretar la realidad poéticamente, que hacer una tesis doctoral sobre un poema, esto es, interpretar científicamente un poema. Dicho de otro modo: interpretar científicamente una obra de arte es una cuestión completamente diferente a interpretar poéticamente una obra de arte. O somos poetas, o somos científicos.

Por estas razones, la primera cuestión a la que tienen que enfrentarse es la de confirmar que los criterios que ustedes manejan son criterios racionales. No se puede trabajar con ideas que rebasan la razón humana. Es decir, el arte siempre es una construcción racional, incluso cuando finge ser irracional, como el surrealismo. El arte surrealista no es más que el resultado de un proceso extraordinariamente racional desde el cual se construye una visión irracional del mundo que obedece a una ingeniería profundamente racional. Es decir, sólo hay arte racionalista, porque no hay arte irracionalista. El irracionalismo en el arte es una construcción de diseño completamente racional. Lo irracional, en el arte, es un racionalismo dado a un nivel diferente del racionalismo conocido por el público. De ahí la originalidad del arte. No muerdan ese anzuelo creyendo que ustedes van a explicar lo irracional siendo una especie de «segundo Freud», porque esto es un timo completo, es decir, les habrán engañado completamente. Ustedes sólo pueden trabajar con ideas racionales y de construcción absolutamente racional para interpretar la literatura, incluso aquella literatura o aquella obra de arte que se les presenta de manera aparentemente racional. Porque toda construcción surrealista, dadaísta, ultraísta del arte es una construcción que

ofrece resultados y que exige interpretaciones profundamente racionales. El primer postulado es el racionalismo.

El segundo postulado es el de la crítica, esto es, ustedes tienen que hacer crítica literaria, no abogacía de la literatura. Es decir, cuando se interpreta un autor, una obra literaria, cuando se analizan las lecturas que intérpretes anteriores a nosotros han hecho de una obra literaria, ustedes no tienen por qué actuar como abogados de ese autor o como abogados de esa obra literaria, ni tampoco como fiscales. Ustedes tienen que actuar como jueces, es decir, ustedes tienen que actuar como críticos literarios. El crítico literario es alguien que establece valores y contravalores, es decir, establece unos criterios que analiza por oposición y por relación antinómicas. Y precisamente en el contraste y en la relación antinómica de criterios, la crítica literaria se desenvuelve y desarrolla válidamente.

Vamos a la tercera dimensión, que es la dialéctica. Hablamos de racionalismo en primer lugar, y de crítica en segundo lugar. Insisto que la crítica es el establecimiento de valores que se enfrentan a contravalores, de tal manera que —insisto en ello— cuando ustedes analizan una obra literaria, no pueden actuar como abogados de la obra literaria ni tampoco como fiscales, tienen que actuar como jueces, es decir, tienen que contrastar valores defensivos con valores negativos, valores positivos con valores acusatorios. Y de alguna manera tiene que resultar de ahí un cociente que dialécticamente —y aquí vamos al tercer aspecto— relaciona las tres primeras dimensiones: el racionalismo y la crítica con un tercero, la dialéctica.

La dialéctica consiste en la interpretación de una idea tomando como referencia la idea contraria, la idea antinómica. Hay que tener en cuenta que los dialécticos parten siempre de aquellas ideas que quieren negar, mientras que los dialógicos nunca perciben aquellas ideas que quieren negar, porque no niegan ninguna idea, simplemente las asumen todas acríticamente. La relación dialógica es una relación acrítica, la relación dialéctica es una relación crítica. Y ustedes, si pretenden hacer una tesis original sobre literatura, desde opciones metodológicas actuales y competentes, tienen que adoptar posiciones críticas o dialécticas, porque si adoptan posiciones acríticas o dialógicas, entonces no hacen una tesis doctoral, entonces hacen un elogio, como hizo Gorgias en el Encomio

de Helena, pero no harán una tesis doctoral. Harán un Kitsch. Una cosa es que nos gusten los insectos y otra cosa es que seamos un entomólogo. Una cosa es que nos guste la literatura y otra cosa es que ejerzamos la crítica literaria. No es necesario ser un insecto para interpretar a los insectos, basta ser un entomólogo.

A ustedes no se les pide que se conviertan en Edgar Allan Poe para interpretar a Edgar Allan Poe, a ustedes se les pide que actúen como intérpretes de la literatura de Edgar Allan Poe. No hay que confundir ser un lector de una obra literaria con ser alguien que quede embelesado completamente por la obra literaria. Imagínense que son médicos que ejercen la medicina y de repente se encuentran con un paciente y se enamoran de ese paciente. Nadie les pide que se enamoren o no de la literatura, a ustedes se les exige que curen la enfermedad de un paciente, se les pide que examinen la literatura. Si les gusta la literatura y no les gusta la crítica literaria, dedíquense a otra cosa, y disfruten de la literatura sin analizarla críticamente. Pero si lo que se proponen hacer es una tesis doctoral, al margen de los gustos que ustedes tengan por la literatura, tendrán que ofrecer una interpretación racionalista, crítica y dialéctica. Y, desde luego, sólo a partir de una interpretación racionalista, crítica y dialéctica se construye un análisis científico de una determinada realidad. Cuando comemos una manzana, podemos degustar el sabor de la manzana, pero naturalmente desde un punto de vista químico sabemos que la manzana contiene, entre otros componentes, glucosa, y que es posible analizar científicamente la fórmula de la glucosa.

Con la literatura ocurre lo mismo: podemos leer las églogas de Garcilaso, pero eso no impide que lleguemos a establecer fórmulas completamente objetivas, en virtud de las cuales Garcilaso compone sus églogas utilizando endecasílabos, que son importación de la métrica italiana en la literatura española del momento. Un endecasílabo, un verso de once sílabas métricas. Y esto es una verdad objetiva.

Con frecuencia se nos ha educado en la idea, completamente equivocada, de que la crítica siempre es subjetiva. No, la crítica puede ser subjetiva o puede ser objetiva. La crítica es subjetiva cuando se basa en valores emotivos, emocionales y psicológicos, y la crítica es objetiva cuando se basa en ideas, valores y criterios que rebasan la subjetividad

individual y se objetivan en una suprasubjetividad, por así decirlo, es decir, en una objetividad, que va más allá de lo que piensa un individuo, un yo, y está más allá de lo que piensa un grupo, un nosotros. El código de la circulación no es una crítica subjetiva de cómo se circula, porque si cada uno circulara o condujera como le da la gana, no podría haber código de circulación. El código de circulación existe precisamente porque es una crítica objetiva a diferentes opciones de conducir un vehículo, que en unos casos se objetivan como legales, si están dentro de la legalidad, y en otros casos se objetivan como ilegales, si están fuera de la legalidad, o se trata de cuestiones que son objeto de disputa jurídica en un momento dado. Una multa o una sanción, si es objeto de una disputa jurídica, lo es porque hay unos criterios objetivos que permiten dirimir esa disputa en términos judiciales: en términos de «corte jurídico» se puede establecer un «corte», diciendo hasta aquí sí y hasta aquí no. Eso, en definitiva, es posible porque hay un criterio objetivo capaz de dirimir la interpretación, y es lo que se sostiene en este caso: el valor ontológico de la objetividad.

Lo que se pretende demostrar es que el concepto en virtud del cual toda crítica, toda interpretación crítica, es siempre subjetiva es un concepto completamente absurdo, inútil y gratuito, porque es falso. La crítica que, en geometría, se puede fundamentar sobre la idea de que un triángulo es un polígono de tres lados es una crítica completamente objetiva. Por lo tanto, considerar que toda crítica es subjetiva equivale a no saber lo que se dice, no saber de lo que se habla en un momento dado. Este postulado, desechémoslo, porque la crítica puede ser objetiva, si se basa en criterios objetivos, y subjetiva, si se basa en criterios, ideas o estímulos emocionales, psicológicos, que no tengan más fundamento que el estado de ánimo, más o menos espontáneo, de la persona que habla. Ustedes sabrán si lo que hacen es una crítica fundamentada en un estado emocional, más o menos espontáneo, transitorio y ocurrente, o si se trata de un teorema en plan Pitágoras, que lleva vigente más de tres mil años, incluso podríamos decir, desde luego, más de dos mil quinientos años. No sabemos incluso si alguien antes de Pitágoras lo habría podido formular.

Además de estos cuatro criterios que he mencionado —racionalismo, crítica, dialéctica y ciencia—, pues evidentemente, es necesario, insisto,

estudiar científicamente los materiales literarios, hay que referirse, en último lugar, a un quinto punto. Se trata del concepto de relación o *symploké*, es decir, los materiales literarios mantienen entre sí relaciones sistemáticas, de tal forma que no todos los materiales literarios se relacionan entre sí, ni ningún material literario queda aislado de otro, sino que los materiales literarios se relacionan con algunos, con unos, pero no con todos, y ningún material literario queda completamente aislado. Quiero decir con esto que, cuando ustedes hacen una tesis doctoral, tienen que seleccionar aquellos materiales literarios estrictamente relacionados con la materia que estudian, pero deben descartar otros.

Lo que ocurre con frecuencia es que, en muchos casos, los materiales que son objeto de estudio de una tesis doctoral no están debidamente relacionados con aquellos que son causa o efecto de ellos, y suelen estar relacionados, gratuitamente, con aspectos que nada tienen que ver con ellos. En suma, el éxito de una tesis doctoral depende mucho, muy seriamente y muy rigurosamente, de las relaciones racionales, críticas, dialécticas y científicas que ustedes establezcan entre los temas elegidos y los procedimientos metodológicos seleccionados para interpretarlos. Esto es algo absolutamente fundamental, porque si utilizan un tema desestructurado, un tema mal relacionado, evidentemente, los resultados van a ser de fracaso. Y si acogen un buen tema, si seleccionan un buen tema, y sin embargo lo analizan desde criterios metodológicos completamente fraudulentos, cuyo fraude ustedes no perciben, el resultado va a ser igualmente de fracaso.

Les pongo un ejemplo: ustedes pueden interpretar el *Quijote* desde los presupuestos del budismo. Ustedes pueden decir «Cervantes era budista, y por tanto, yo voy a interpretar el *Quijote* como una novela budista». Seguramente, si se proponen hacerlo, lo consiguen, y llevarán a cabo una tesis doctoral donde acaben demostrando que Cervantes, efectivamente, era budista. Era un criptobudista. Bien, pueden hacer esto, y seguramente van a encontrar un tribunal que les dé el apto con laude por unanimidad, porque la amistad resuelve todos los problemas entre los colegas, a veces la enemistad también, pero lo van a encontrar, sin duda. Ahora bien, ¿quiere eso decir que ustedes habrán hecho un estudio valioso, importante, del *Quijote*? No, eso no es lo que quiere decir

una tesis así. Ustedes habrán hecho un muy buen chiste literario, una muy buena tomadura de pelo al mundo académico. Eso es el Retablo de las maravillas cervantino. ¿Por qué razón? Pues porque en el *Quijote* no es posible encontrar ninguna estructura propia del budismo zen. Ahora bien, si ustedes son antirracionales, si no ejercen la crítica, si no mantienen una relación dialéctica entre las ideas de Cervantes y el budismo, si niegan la interpretación científica de los materiales literarios cervantinos, y establecen relaciones, o una *symploké* entre Cervantes y el budismo, como si eso fuera completamente natural, entonces tienen el resultado de una tesis doctoral completamente aberrante. Completamente aberrante. Pero puede que no lo sepan, porque ustedes pueden estar muy convencidos de que efectivamente Cervantes era budista zen. Es una tesis doctoral completamente errática. Pero yo les aseguro que si se lo proponen, y encuentran quién se la dirija, acaban por obtener un apto *cum laude* por unanimidad. Sin embargo, esto no significa que su tesis doctoral sea valiosa. Es original, sí, pero la originalidad no consiste en desarrollar una patología, sino que consiste en desarrollar ideas innovadoras desde el punto de vista de las técnicas y las metodologías, y desde las posibilidades de los temas que se tratan, pues serían temas originales porque nunca se han tratado antes. Es cierto que nunca ha hablado nadie antes del budismo en el Quijote, no, ni del Quijote como una obra budista, pero no les aconsejo que lo hagan, porque no tiene fundamento racional, ni dialéctico, ni crítico, ni científico, y no es posible fundamentar tampoco una relación en *symploké* de esos materiales. Por lo tanto, cuando hagan una tesis doctoral, aten estos cinco casos: que sea racionalista, que sea crítica, que sea dialéctica, que sea científica, y que la relación en *symploké* de las diferentes partes coincida, al menos, sistemáticamente.

2. EL CONCEPTO DE LITERATURA

Vamos al punto dos. El punto dos tiene una cita con el *concepto de literatura*. Si ustedes hacen una tesis doctoral sobre literatura, tienen que tener muy claro cuál es su concepto de literatura. Háganse esta pregunta: ¿Qué es literatura? Y no me acudan a los libros que han escrito muchas personas con este título —qué es literatura—, y después no

responden a esta pregunta. Es el caso de Jean-Paul Sartre, es el caso de Terry Eagleton, escriben libros cuyo encabezado, cuyo título, apela a una definición de literatura, y concluyen en que la literatura no se puede definir. Esto no es un libro sobre la definición de literatura, esto es una tomadura de pelo, la escriba Agamenón o su porquero, Jean-Paul Sartre o Terry Eagleton.

En este punto, hay un hecho absolutamente fundamental, y es el siguiente: se carece con frecuencia de una definición de literatura. Se dice que la literatura no se puede definir. Bien, no voy a perder el tiempo con esto, voy a dar mi definición de literatura. La literatura es una construcción humana, y es también una construcción racionalista. Es una construcción humana y racionalista porque brota de la razón humana, que se abre camino hacia la libertad a través de la lucha y del enfrentamiento dialéctico. La literatura tiene siempre una cita con el ejercicio de la libertad. La literatura siempre amplía las posibilidades de la libertad humana y exige una ampliación de las posibilidades de la libertad humana más allá de las leyes, más allá del racionalismo matemático, que es un racionalismo muy cuadrículado y deductivo, más allá del racionalismo científico de otras disciplinas propias de las denominadas ciencias naturales. La literatura articula un racionalismo y exige una libertad que no se da al mismo nivel y a la misma escala que otras actividades humanas, como pueden ser la medicina, la matemática, la termodinámica, la física, la química o incluso la música, que no deja de ser más que el sonido de una matemática más o menos deductiva.

El caso es que la literatura es una construcción racional y humana que se abre camino hacia la libertad a través de la lucha y del enfrentamiento dialéctico. Tengan en cuenta que la historia siempre supone el triunfo de una ilegalidad. La historia avanza mediante el triunfo de ilegalidades sucesivas, y la literatura tiene mucho que ver con el triunfo de numerosas ilegalidades históricas. Lo que en el pasado era una ilegalidad, hoy es un mérito. ¿Como consecuencia de qué?, pues como consecuencia de haberse enfrentado a una ampliación de la libertad, de haberse enfrentado a una ampliación de realidades y poderes que limitan la libertad humana, y respecto a los cuales la literatura ha tenido mucho que decir. El *Libro de Buen Amor*, la *Celestina*, el propio *Quijote*, La

Regenta, las obras verdaderamente originales de la Historia de la literatura han sido obras que se han enfrentado a los límites que el poder ha impuesto a la libertad.

Ustedes pueden hacer una tesis doctoral para confirmar el poder que reprime la libertad humana, adaptándose a lo políticamente correcto de cada época, o pueden hacer una tesis doctoral defendiendo la literatura que se enfrenta a quienes limitan la libertad humana. Eso ya es una cuestión de cada cual, son las opciones que cada uno tiene sobre la mesa, pero lo que no se puede olvidar es que Cervantes es un autor que puso la literatura al servicio de la libertad, y Calderón de la Barca, por ejemplo, fue un autor que puso la literatura al servicio de una teología. Eso no se puede negar de ninguna manera. Otra cosa es que la teología de Calderón nos guste o no nos guste, y otra cosa es que el concepto de libertad al cual Cervantes puso la literatura a prestar un servicio nos guste o nos disguste. Lo que sí sostengo aquí es que la literatura es una construcción humana y racionalista que se enfrenta a los enemigos de la libertad y que, a través de la lucha y del enfrentamiento dialéctico, trata de ampliar esa libertad.

Además, la literatura utiliza signos lingüísticos. Utiliza el lenguaje, las palabras, signos a los que inviste de una función poética, de un valor, de un estatuto poético, y también de una dimensión ficticia. Es decir, el lenguaje, la poética —que los alemanes idealistas llamaron estética— y la ficción son tres dimensiones irrenunciables de la literatura. No hay literatura sin palabras, no hay literatura sin valor poético, y no hay literatura sin ficción. Cualquier persona que me plantee formas literarias sin ficción, sin palabras, o sin valor estético, no me habla de literatura, me habla de ocurrencias que están fuera del campo al que yo me refiero. Si ustedes tienen ocurrencias de esta naturaleza, naturalmente pueden hacer tesis doctorales sobre ese tipo de temas, pero ya no entran dentro de lo que yo les digo. Entonces pueden dejar de leer ya desde este momento y dedicarse a su tesis doctoral, pero no será una tesis doctoral sobre literatura, será una tesis doctoral sobre sucedáneos literarios o sobre formas patológicas de imitar la literatura. Son cosas completamente diferentes.

Insisto en que la literatura es una construcción racional y humana, que se abre camino hacia la libertad a través de la lucha y del enfrentamiento

dialéctico, que utiliza signos lingüísticos a los que inviste de un valor poético, que los idealistas alemanes llamaron estético, y que posee un estatuto ficcional, una función ficticia y, además, ya para terminar, se inscribe en un proceso comunicativo de dimensiones pragmáticas, enmarcadas en un contexto político, histórico y geográfico.

En suma, la literatura se desarrolla a lo largo del tiempo, constituye una Historia, se desarrolla a lo largo de un espacio, es decir, a través de una geografía, y por supuesto, está siempre vinculada, implicada, incrustada en una sociedad política, es decir, en un Estado. Los Estados, de alguna manera, han llevado a cabo la expropiación de los materiales literarios, al menos desde el Renacimiento, que es cuando se configuran los Estados modernos. Con anterioridad al Renacimiento y a los Estados modernos, hay territorios literarios, Historias literarias, que no siempre han sido intervenidas por un Estado. A partir del siglo XXI asistimos a la disolución de los Estados y a la conversión de los Estados en entidades políticas sin referencia ni poder. Hoy están fagocitados completamente, es decir, hay una fagocitación, si se permite la palabra, por parte de estructuras supranacionales, de los Estados. Esta disolución de los Estados implica también una disolución de las literaturas nacionales, que se sustraen a literaturas populares, o a enfoques populares de la literatura. El siglo XXI se caracteriza por el fracaso de la democracia, la disolución de los Estados y la desnaturalización digital del ser humano. Son tres características típicas del siglo XXI, que todavía no se han manifestado necesariamente en obras literarias, pero que probablemente, si es que la literatura sigue existiendo y reviviendo a lo largo del siglo XXI, acabarán por desarrollarse. Quiero decir con todo esto que la literatura se inscribe en un proceso comunicativo de dimensiones pragmáticas y sociales, que naturalmente se incardinan, se coordinan, a lo largo del tiempo y la Historia, a lo largo del espacio y de la geografía, y en un contexto siempre político, que se organiza en una comunidad política o Estado.

Además, la literatura se objetiva en cuatro términos o elementos fundamentales que son el autor, que es quien existe, quien escribe la obra, la obra literaria o texto, el lector de la obra literaria y el intérprete o

transductor. El lector es alguien que interpreta para sí, el intérprete o transductor es alguien que interpreta para los demás.

Ésta es la definición de literatura que ustedes tienen que tomar como referencia, si quieren definir su posición frente a la literatura. Otra cosa es que, una vez tomada como referencia esta definición, la discutan, la superen, la contrasten con otras que conocen y valoren la utilidad que pueda tener o no este concepto de literatura. Pero lo que no pueden hacer de ninguna manera es enfrentarse a la literatura sin tener una idea clara de lo que la literatura es.

Lo más sorprendente de todo es que la mayor parte de la gente se gradúe o se licencie en estudios literarios sin tener una definición clara de lo que es la literatura, y esto ocurre sobre todo porque los estudios literarios que se imparten en las universidades del siglo XXI se desarrollan no como estudios literarios, sino como estudios culturales, debido a la influencia del mundo anglosajón. Y hay que advertir que el mundo anglosajón no tiene un concepto de lo que es la literatura, y no lo ha tenido nunca. Cuando se habla de literatura dentro de la tradición hispanogrecolatina, se habla de algo muy diferente de lo que por literatura concibe la tradición anglosajona. Dicho de otro modo: el mundo anglosajón no tiene el mismo concepto de literatura que tiene el mundo hispanogrecolatino, y es un enorme error suponer que cuando alguien va a los Estados Unidos se va a encontrar con el concepto de literatura que procede de la tradición hispana, griega y latina. Otra cuestión es que no nos guste el concepto de literatura de Homero, Dante o Cervantes; eso es otra cuestión, pero ése es el concepto nuclear de literatura.

A partir de aquí podemos convertir la literatura de tradición hispanogrecolatina en una yogurtera, en una iguana o simplemente en energía eólica, pero eso ya es otro desenlace, es otra cuestión completamente diferente. Harry Potter no es el *Quijote*, las *Cincuenta sombras de Grey* no tienen nada que ver con Homero, es decir, son una suerte de Agatha Christie, algo que nada tiene que ver con Dante, Quevedo o Apuleyo. Hoy podemos hacer una literatura, entre comillas, de *low cost*, como se puede hacer leche en polvo en sustitución de la leche de vaca, o como se puede hacer carne sintética como sucedáneo de la carne de verdad. Sabemos que el mundo anglosajón es un mundo especializado

en hacer productos de *low cost* para abaratar el consumo, generarlos fácilmente de forma masiva y enriquecer el mercado de los amigos del comercio, pero ésa no es la cuestión de la literatura, eso no es el concepto de literatura que manejamos. Una cosa es la literatura y otra cosa es —insisto— la «literatura de consumo», es decir, hacer de la literatura un producto mercantil, tanto académicamente para el registro tesis doctorales en serie, tesis doctorales como churros, o como un producto que se emite o se construye en talleres, como la literatura de ficción que se «fabricaba» en la novela de Orwell *1984*, en virtud de la cual, mediante determinados procedimientos —hoy se haría por inteligencia artificial—, se escribían novelas del tema que fuera para entretener a la población. No nos engañemos: hoy ocurre literalmente lo mismo. Pero eso no es literatura, eso es un tipo de discurso que provoca reacciones emocionales, como los puede provocar una novela de terror o una película pornográfica. Pero eso no es literatura, la literatura no tiene como finalidad provocar emociones, aunque las provoque; la literatura tiene como finalidad, sobre todo, desafiar la inteligencia humana y exigir una interpretación científica y normativa, es decir, el objetivo de la literatura es la interpretación científica. Otra cosa es que la gente se entretenga con la literatura. Del mismo modo, la música es un desafío a la interpretación humana: cualquier partitura musical es un desafío a su interpretación, y exige al ser humano ser interpretada instrumentalmente. Otra cuestión es que el resultado de esa interpretación, o el proceso mismo de esa interpretación musical, resulte satisfactoria al ser humano, y resulte también emocionalmente complaciente, pero eso es un efecto colateral, porque el objetivo fundamental es ejecutar una buena interpretación musical, del mismo modo que, en cualquier forma artística, el objetivo fundamental es conseguir una buena expresión estética, poética, arquitectónica, escultórica, pictórica, etcétera. Una vez construida naturalmente podrá provocar los efectos que sean de belleza, admiración, emoción, de lo que se quiera, pero también es posible estudiar científicamente las obras de arte, porque si no, resultarían ilegibles, nos moverían simplemente en un terreno emocional, en el terreno de lo sensible, pero no de lo inteligible.

Si ustedes quieren hacer una tesis doctoral en el ámbito de lo emocional y de lo sensible, naturalmente podrán hacerlo, pero imagínense que ejercieran una medicina en el terreno de lo emocional, y de lo sensible: no curarían ninguna enfermedad. Y me dirán: «Bueno, es que no somos médicos». Sí, claro, pero es que no tenemos por qué ser tontos. ¿O es que los únicos inteligentes van a ser los médicos? ¿Por qué quieren renunciar ustedes a la inteligencia y al estatuto científico de la interpretación literaria? ¿Qué ganan con eso, ser más felices? Para eso no necesitan la literatura, para eso simplemente se van a paseo, y ya son más felices, o cuidan de una mascota, o simplemente se dedican a hacer rayitas sobre un papel o a dormir y a soñar despiertos.

La literatura es un procedimiento excesivamente caro para hacer feliz a la gente, cuando hay procedimientos mucho más elementales para hacer feliz a cualquiera. Hay instrumentos o juguetes que permiten a la gente ser completamente feliz y no pienso, precisamente en un puzzle, sino en cualquier cosa que provoque un placer más o menos inmediato, y nada más. En suma, la literatura es una forma mucho más compleja que todo esto, y no se puede reducir a la consecución de momentos emocionalmente felices y satisfactorios, porque el objeto de la literatura es la interpretación científica.

3. EL ORIGEN DE LA LITERATURA

Vamos ahora al tercer punto de nuestra sesión. Este tercer apartado tiene una cita con la genealogía de la literatura, es decir, con el origen de la literatura.

Cuando hagan una tesis doctoral sobre literatura, siempre se van a referir a cuatro tipos de literatura, aunque no lo sepan. En primer lugar, está la literatura primitiva o dogmática. Es el caso, por ejemplo, de la Biblia. Es un tipo de literatura que se caracteriza porque no es crítica. No es crítica y no es tampoco racional, en el sentido de que relatos en virtud de los cuales un ser humano divide, por intervención divina, un mar en dos mitades y puede atravesarlo, eso evidentemente no es racional. Ustedes pueden ponerse delante de cualquier mar y tratar de separarlo en dos mitades y verán que eso no funciona. Por lo tanto, las

literaturas que son acríticas, porque no critican nada, y que son irracionales, porque su idea de razón no es contemporánea a nosotros, al ser una idea de razón extemporánea, de un racionalismo extemporáneo, y por lo tanto incompatible con el racionalismo actual, ese tipo de literaturas reciben el nombre de literaturas primitivas o dogmáticas. ¿Por qué? Pues porque son acríticas y porque son, en realidad, irracionales. Se basan en tipos de conocimiento que se articulan en el mito, la magia, la religión y técnicas básicas.

Frente a las literaturas primitivas o dogmáticas, tenemos las literaturas críticas o indicativas. Es el caso del *Quijote*, por ejemplo. Son literaturas que resultan críticas ante el poder y frente a determinadas formas de la realidad, y que resultan profundamente racionales. ¿Por qué? Pues porque han convertido el mito en algo desmitificado. Desmitifican el mito, y también la magia, que es racionalizada. Ponen al descubierto que la magia, en realidad, es un truco, es decir, que consiste en creer en el poder de las palabras las cuales no tienen ningún poder sobrenatural. Otra cosa es que sigamos creyendo en la magia y que creamos que por decir que estamos muy bien o que somos muy guapos, o muy listos, nos convirtamos en seres de buena salud, apuestos e inteligentes, aunque se sea un tarugo completo o se padezca, por desgracia, una enfermedad. Quiero decir que los problemas ontológicos no tienen soluciones filológicas, ni necesariamente psicológicas. Yo puedo decir que soy una rana o que soy un hipopótamo, pero realmente no lo soy. Una cuestión es que yo me engañe a mí mismo y que los demás acepten este engaño, creyendo que las palabras construyen el mundo, un gran engaño filológico, en el que vivió Wittgenstein, por ejemplo, y muchos otros filósofos. Tengan en cuenta que la filosofía sólo y siempre habla de religión, de política o de autoayuda, y nunca de otra cosa. El contenido de la filosofía siempre es una hipoteca, un vacío. En realidad, la filosofía es un auténtico mito, es un mito impresionante en el que muerde el cebo toda cuanta persona pretende ser inteligente. En realidad, es uno de los mayores timos y mitos que se han construido en la Historia del pensamiento humano, la filosofía.

Ocurre que cuando el mito se desmitifica, pierde su valor mítico; cuando la magia se explica racionalmente, queda al descubierto como un truco.

Toda la obra de Cervantes no es más que una desmitificación de trucos en los que la superchería, la imaginación fraudulenta, había creído y vendía como timos. Evidentemente, cuando los conocimientos religiosos se discuten, entramos en facetas como las de la ciencia, que trituran creen religiosas y las desmitifican. Frente a esas posturas, hay reacciones filosóficas o religiosas desde las que se trata de desacreditar a la ciencia o el progreso. Se reprocha a la ciencia un materialismo, un consumismo, un servilismo, incluso. Se trata de posturas siempre enfrentadas, y en este contexto se mueve la literatura crítica o indicativa, que se basa en reacciones críticas y en movimientos racionales, no idealistas.

Por otro lado, tenemos una literatura programática o imperativa. La literatura programática o imperativa es aquella que desarrolla un programa, básicamente un programa político, un ideario político. Es una literatura que es crítica, pero no contra sí misma, sino contra otras literaturas, y que es racionalista, pero en un sentido sofista, es decir, que razona contra los demás, pero no razona respecto a sus propios fundamentos. No critica sus propios fundamentos, critica las ideologías ajenas, razona contra las filosofías ajenas, pero siempre se reserva un margen acrítico para preservar sus propios dogmas y fundamentos. Siempre se reserva un margen irracional para no someter a racionalismo crítico sus propios fundamentos. Podríamos decir en síntesis que se trata de una literatura racional, pero acrítica consigo misma y crítica con las demás. Es el caso de la literatura roussoniana, de obras como *Emilio*, por ejemplo, y es el caso de la mayor parte de las obras filosóficas, si las leyéramos como obras literarias. Si leyéramos la filosofía como literatura, veríamos que la filosofía es una literatura que tiene una ficción muy pobre y que además las pocas ficciones de que dispone se las toma en serio, algo que jamás hace realmente la literatura.

Tengan en cuenta la cantidad de ficciones que hay en las obras filosóficas: el *nous* de Anaxágoras, el *ápeiron* de Anaximandro, el *noúmeno* de Kant, el *motor perpetuo* de Aristóteles, el *Leviatán* de Hobbes, el *demiurgo* de Platón, el *espíritu absoluto* de Hegel, la *sustancia pura* de Spinoza, el *inconsciente* de Freud, el *superhombre* de Nietzsche, el *Dasein* de Heidegger, el *ego transcendental* de Gustavo Bueno, etc. Todas las filosofías, todos los sistemas filosóficos están llenos de ficciones,

pero a diferencia de lo que ocurre con la literatura, los filósofos creen en la existencia real de sus propias ficciones, mientras que los literatos no se lo creen en absoluto. Si algo nos enseña Borges, sobre todo, es que la literatura se convierte en el terreno de juego de la filosofía. Borges leyó a todos los filósofos como a autores literarios frustrados, y en ese punto nos enseñó las fragilidades de la filosofía.

En definitiva, tengan en cuenta, como dije antes, que la filosofía, o habla de religión —de hecho, todos los filósofos anteriores al siglo XVII hablaron de religión cuando hablaban de filosofía—, o habla de política —los filósofos posteriores al siglo XVII hablan de política cuando hablan de filosofía— y unos y otros siempre han hablado de autoayuda, desde Epicuro hasta el propio Platón, proponiendo terapias grupales y gremiales para vencer no se sabe muy bien qué pasiones, como si el ser humano preservara su humanidad al margen de sus pasiones.

Es en este punto, es mucho más valiosa y mucho más crítica la literatura que la filosofía. Hemos hablado de la literatura primitiva o dogmática, que es acrítica e irracional; de la literatura crítica o indicativa, que es crítica y racionalista; y de la literatura programática o imperativa, que es acrítica y racionalista, pero hasta cierto punto, pues nunca razona contra sí misma, de modo que actúa como una literatura que convierte el mito en ideología, que hace de la magia una pseudociencia y que trata de preservar astutamente, cínicamente, cual sofista, muchos valores de la literatura primitiva o dogmática.

Finalmente, nos encontramos con una cuarta y última familia literaria, que es la literatura sofisticada reconstructiva. Ésta es una literatura que finge un irracionalismo en el que no cree y que es profundamente crítica. Es el caso, por ejemplo, de toda la literatura fantástica, desde *El asno de oro* de Apuleyo hasta los poemas de William Blake.

Es el caso, por ejemplo, del famoso verso de Juan Ramón Jiménez cuando escribe que «Dios está azul». Si nosotros le dijéramos a un filósofo que Dios está azul, imagínense ustedes qué cara le quedaría a Benito de Espinosa, a Tomás de Aquino o a Platón. Los tres dirían que este poeta que afirma que Dios está azul está loco, evidentemente. Platón diría: «Veis como tengo razón, veis como los poetas son locos, psicópatas o

psicóticos, que no saben de qué hablan, que no saben lo que dicen». Dios no puede estar azul porque Dios es causa primera o suprema, sustancia pura, y una *causa sui* que es sustancia pura no puede recibir accidentes. El color es un accidente. Es ridículo afirmar que un Dios es azul. Por lo tanto, este poeta, como todos los poetas, está loco, es decir, carece de racionalismo, es un chiflado. Tal es la argumentación del filósofo. Naturalmente, es el juicio de alguien que no sabe qué es la literatura. Ni la ficción. Es la interpretación de alguien que ignora lo que es una metáfora, y que no es capaz de ir más allá de la literalidad de los tropos.

En definitiva, no es así. El Dios de los poetas no es el dios de los filósofos. El dios de la literatura no es el dios de la religión, no es el dios de la teología, por fortuna. Porque en literatura, como dije antes, se lleva a cabo una lucha por la libertad y por la ampliación de las posibilidades humanas. Si ustedes hubieran escrito en la Edad Media que Dios está azul, probablemente acabarían en una hoguera inquisitorial, no por haber insultado a Dios, sino simplemente por haber malinterpretado el concepto de sustancia pura, atribuyéndole accidentes impropios de la sustancia pura, como es un cromatismo. Les juzgarían por mancillar la imagen de Dios. No se puede decir que Dios está azul: Dios está azul cuando el ateísmo, a través del parnasianismo y del simbolismo, y de la mitología poética codificada en el Siglo de Oro español, se ha logrado imponer, y la literatura así lo objetiva. Por lo tanto, cuando alguien afirma que «Dios está azul», ha ampliado nuestra libertad. Al menos, ha roto con seculares imperativos religiosos. La libertad se ha ampliado en la medida en que usted o yo podemos hoy mencionar el nombre de Dios en vano, cosa que inculca uno de los mandamientos más primitivos e imperativos. Esta libertad, registrada en la literatura, no siempre ha tenido lugar, y ni la filosofía ni la religión lo han permitido. Téngase en cuenta que filosofía y religión han sido con frecuencia muy aliadas en sus intentos por limitar, censurar y derogar múltiples libertades humanas. Nunca encontrarán a la literatura prestando estos servicios de represión política, religiosa o ideológica.

Uno de los principales enemigos de la literatura no ha sido solamente la religión, ha sido también la filosofía. La filosofía ha nacido precisamente de Platón con el propósito de exterminar la literatura, de

expulsarla del Estado, y de calificar de psicópatas y de psicóticos a todos los que se dedican a su cultivo. Y a algunos les ha encantado esta condena filosófica, porque por un narcisismo insatisfecho al menos se habla de ellos como locos. Es decir, los narcisistas, como todo el mundo sabe, buscan en muchas facetas provocar reacciones tanto positivas como negativas, porque no perciben las consecuencias ni les importan; simplemente quieren que se hable de ellos, aunque sea bien.

Éstas son las cuatro genealogías literarias. Cuando ustedes hacen una tesis doctoral sobre literatura, sean o no conscientes de ello, se refieren a una de estas cuatro genealogías, y les conviene saber muy bien cuáles son las características específicas de cada una de estas genealogías, porque si no, pueden llegar a procedimientos y resultados muy erráticos y muy equivocados en la interpretación de la literatura que manejan.

4. LOS MATERIALES LITERARIOS

Vamos al punto cuarto de nuestra sesión: los materiales literarios. Los materiales literarios son cuatro. No hay más, ni uno más, ni uno menos. Esos materiales literarios son el autor, la obra literaria, el lector y el intérprete o transductor, que están señalados en la definición que di anteriormente de literatura. El autor es la persona que construye la obra literaria, y quien es artífice de las ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios. Otra cosa es que no sepamos quién es el autor y entonces hablemos de anonimia. Otra cosa es que el autor se disfrace con un pseudónimo, y entonces hablemos de pseudonimia. Y otra cosa es que el autor utilice varios nombres, y entonces hablemos de polionomiasia. Pero hablemos de heteronimia —si ficcionaliza su propia identidad—, polionomiasia, pseudonimia o anonimia, siempre hay alguien que escribe una obra literaria, una o varias personas que escriben una obra literaria.

Cada obra literaria se objetiva en un texto, que naturalmente ha podido plasmarse en una tablilla de cera, en un papiro, en un papel, en un pergamino, en un libro o en una plantilla digital o de plasma. Puede ser un texto exclusivamente oral, porque incluso antes de soporte escrito, la literatura tiene una transmisión oral. Sea como fuere, siempre hay una obra donde se objetivan los valores literarios. Naturalmente, hay un

lector, uno o varios lectores, unos receptores y unos intérpretes. El lector interpreta para sí; el intérprete o transductor es alguien que interpreta para los demás, es alguien que transduce, es decir, es alguien que conduce un sentido a través de un medio, es alguien que transmite algo y que por el hecho mismo de transmitirlo también lo transforma, de ahí la necesidad de utilizar este étimo latino: transducción.

Tengan ustedes en cuenta que si siguen el esquema de Jakobson, si es que todavía les hablan de Jakobson en las universidades del siglo XXI, observarán que este lingüista distinguía tres términos básicos en la comunicación humana: emisor, mensaje y receptor. Jakobson habló de esto en 1958, en un congreso famoso celebrado en Indiana, en Estados Unidos, y todo el mundo se admiró de ello, sin excepción se admiró, dejando al descubierto claramente y abiertamente su ignorancia de la *Retórica* de Aristóteles.

Aristóteles en su *Retórica*, casi dos mil quinientos años antes, había escrito que eran tres los términos básicos de la comunicación humana: el que habla, lo que dice y el que escucha. Bien, pues esto mismo repite Jakobson en 1958, y todo el mundo queda con la boca abierta, delatando no tanto la admiración hacia Jakobson cuanto la ignorancia profunda de la tradición literaria hispanogrecolatina, porque tal cosa ya se sabía desde hacía casi dos mil quinientos años antes. Pero el mundo académico anglosajón al completo, y después el hispano, que parece haber sido educado en Estados Unidos en lugar de la tradición hispanogrecolatina, se admiraba completamente de esta obviedad. Siempre es posible descubrir el Mediterráneo dos milenios y medio después.

A mí esto siempre me pareció completamente ridículo. Ahora bien, cuando ustedes se enfrentan a materiales literarios, tienen que saber que trabajan sobre cuatro materiales literarios, pero no sobre tres, y si no lo saben, ignoran un hecho tan importante como puede ser la existencia de un autor que el estructuralismo se destruyó idealmente, en una suerte de *nihilismo mágico*, al afirmar que el autor no existía. Barthes decretó la muerte del autor, como un chiste bien contado. Foucault repitió, sin mucha originalidad, que el autor era una función social. Si el autor es una función social, ¿por qué ustedes firman una tesis doctoral, y en lugar de su nombre no declaran que la escribió «una función social»? No

pongan su nombre ni apellidos, escriban simplemente esto: «una función social». Si el autor es una función social, ¿por qué firman ustedes un contrato laboral? Indiquen que quien trabaja es «una función social», y que esta *función social* cobre su nómina de ustedes. Es curioso que hoy las funciones sociales no sean anónimas, y con frecuencia tengan nombre registral de sociedades anónimas.

Es muy bonito decir que el autor ha muerto, parafraseando el fragmento 125 de *La gaya ciencia* de Nietzsche, quien aclamaba lunáticamente que Dios había muerto. En definitiva, Barthes y Foucault lo único que hacen es reproducir, en términos de pseudoteoría de la literatura, ni más ni menos, una ocurrencia filosófica de Nietzsche. No nos hemos equivocado de Dios, afirma hoy un escritor contemporáneo nuestro, pero resulta que los que han acertado en la elección de Dios apostaron por un Dios que se les muere en las manos —en las manos de Nietzsche—, del mismo modo que se cuenta en el fragmento 125 de *La gaya ciencia*, Dios ha muerto.

Sin embargo, el autor no ha muerto, porque Cervantes sigue ahí, evidentemente, y Agatha Christie sigue ahí, aunque no sea una autora de obras literarias, sino de literatura de consumo. Muy elogiada en nuestro tiempo, sobre todo cuando los estudios culturales reemplazan a los estudios literarios, respondiendo a un imperativo muy propio del mundo anglosajón, es decir, que la cultura es un invento de los pueblos que carecen de literatura. Los pueblos que no tienen literatura se inventan la cultura, como un sucedáneo de literatura, del mismo modo que la leche en polvo es un sucedáneo de la leche de verdad, o que la carne sintética es un sucedáneo de la carne de verdad.

Quienes hemos comido carne verdadera, bebido leche verdadera y leído literatura verdadera, sabemos distinguir el trigo de la paja. Otra cosa es que, como los editores saben distinguir el trigo de la paja, publiquen la paja y quemem el trigo. Pero eso lo hacen los editores, no los intérpretes literarios de verdad. Otra cuestión es que ustedes en su tesis doctoral, conociendo lo verdadero y conociendo falso, silencien lo valioso y estudien lo fraudulento. La literatura es superior e irreductible a la cultura. Pero eso ya es una cuestión de cada cual y del criterio que cada uno tenga de lo que hace, de sus conocimientos literarios y de sus limitaciones culturales.

Lo que sí es cierto es que los materiales literarios son estos cuatro y que ignorar uno de estos cuatro supone incurrir en lo que se llama ablación de la literatura y de la Teoría de la Literatura, para limitarse a una teoría literaria ablativa. Una teoría literaria ablativa es aquella que suprime, amputa o cercena uno o varios de estos cuatro materiales literarios. La teoría literaria de Foucault es una teoría literaria ablativa desde el punto de vista del autor, porque lo suprime. La teoría literaria de Jakobson es una teoría literaria ablativa desde el punto de vista del transductor, porque no lo ve, es decir, que es probable que muchas teorías literarias que ustedes utilicen en la elaboración de su tesis doctoral sean teorías literarias ablativas y no lo sepan.

Piense en ello, a menos que les interese efectivamente incurrir en una teoría literaria ablativa, limitada e impotente. Sería lo mismo que si estudian medicina y se especializan, por ejemplo, en medicina interna, y prescinden completamente del resto de los órganos del cuerpo. Pueden acabar diciendo que el cerebro piensa. No, el cerebro no piensa, piensa la persona que tiene cerebro. Ustedes pueden concluir diciendo que el ojo ve. No, el ojo no ve. El ojo no ve fuera de las cuencas oculares, ve la persona que tiene ojos y una vista sana. Es disparatar: como si dicen que un violador no viola, sino que viola su órgano genital. No, el órgano genital no viola a nadie, viola el violador, y no uno de sus órganos. Es una manera absurda de hablar y decir «no, yo soy inocente, el culpable son mis genitales». Algo así no tiene gracia, ni tampoco ingenio. Yo no tengo malos pensamientos, los malos pensamientos los tiene mi cerebro, yo no soy responsable de los malos pensamientos de mi cerebro. Absurdidades. Es una manera de interpretar ablativamente la realidad, y la propia neurociencia, de una forma más neurótica que científica.

5. EL CONOCIMIENTO CIENTÍFICO DE LA LITERATURA

El punto cinco nos exige hablar de la ciencia literaria. Consideramos aquí que la Teoría de la Literatura es el conocimiento científico de los materiales literarios. Los materiales literarios son previos a la ciencia literaria, no se puede construir una ciencia literaria de espaldas a la literatura. La Teoría de la Literatura, de hecho, es una disciplina *genitiva* de

la literatura, es Teoría de la Literatura, no teoría de la cultura. La teoría de la cultura es otra cosa. La literatura no es soluble en cultura, la literatura es superior e irreductible a la cultura, ya lo hemos dicho. La literatura es un género específico dentro del cual se desarrolla una serie de aspectos que no pueden reducirse a cultura. Es decir, Homero no es sólo cultura, Homero exige algo más que conocimientos culturales para su interpretación, exige conocimientos lingüísticos, filológicos y literarios.

Reducir la literatura a cultura supone asumir un enfoque miope acerca de lo que exigen los estudios literarios, y ver con de forma borrosa la literatura. Aquí lo que se plantea y se exige es una interpretación científica de la literatura.

La Teoría de la Literatura es el conocimiento científico de los materiales literarios, y conocer científicamente la literatura exige la implicación, el aprendizaje, de una serie de técnicas, métodos y procedimientos que nos permitan enfrentarnos a los materiales literarios. Estos son materiales sensibles desde una perspectiva inteligible; no podemos reducir la interpretación de la literatura a lo sensible, porque entonces no llevamos a cabo una interpretación literaria, sino un cúmulo de reacciones emocionales. El conocimiento literario no es un despliegue de reacciones emocionales; eso es lo mismo que si un médico examina a un paciente y, en lugar de dar diagnóstico de su enfermedad, da simplemente cuentas del estado de simpatía, antipatía o empatía que ha podido provocarle su encuentro con el paciente. Eso no tiene nada que ver en absoluto con el conocimiento literaria. Es decir, ustedes pueden relacionarse con la literatura como se relaciona alguien que experimenta sensaciones, o pueden relacionarse con la literatura como alguien que la analiza críticamente, científicamente. Recuerden los postulados iniciales: racionalismo, crítica, dialéctica, ciencia y relaciones sistemáticas dadas en *symploké* entre los materiales literarios. Si ustedes ignoran esto, harán otra cosa, pero no investigación literaria.

6. LA FICCIÓN LITERARIA

En sexto lugar, la ficción. La ficción es un elemento absolutamente esencial e imprescindible en la literatura; no hay literatura sin ficción.

Si ustedes me dicen que hay literatura sin ficción, pueden dejar de leerme inmediatamente. Dedíquense a la literatura sin ficción, es decir, a la filosofía o la religión. Porque la literatura sin ficción es filosofía, es teología, es ensayo; la literatura sin ficción es un texto que está bien escrito, que tiene componentes retóricos, pero que carece de componentes poéticos lo suficientemente desarrollados como para construir una fábula ficticia y propiamente literaria. Lo que hace que la paella de mariscos sea una paella de mariscos, y no simplemente una gramínea, es que, aparte de gramíneas, tiene otros componentes, que combinados entre sí dan lugar a una paella de marisco.

Para escribir literatura, no basta simplemente acumular figuras retóricas; no basta simplemente construir un texto que suene bien, que tenga una eufonía al oído; la obra literaria requiere la construcción poética, no simplemente retórica. No es una acumulación de palabras; es decir, no siempre once sílabas métricas son un endecasílabo; puede haber endecasílabos literarios y endecasílabos no literarios. Es decir, versos octosílabos tales como «y mi corazón palpita / como una patata frita», que no son versos literarios. Naturalmente, ustedes pueden hacer una tesis doctoral sobre los valores literarios de poesías así. Bien, es un pareado, y además, un chiste. Ningún cardiólogo se puede tomar en serio esto. Aunque el corazón de los poetas no sea el corazón de los cardiólogos, ni el corazón de los banqueros, que es un corazón intacto. Ya saben ustedes el comentario que hizo Mario Draghi en un momento dado, cuando le preguntaron qué haría si se encontrara en una situación de terrible enfermedad y necesitara un corazón, ¿escogería entre el corazón de un banquero o el corazón de una buena persona, de una persona honrada? ¿Cuál escogería?, y Draghi responde: «Yo escogería el corazón de un banquero, porque el corazón de un banquero está intacto», es decir, es un corazón que no ha sufrido nunca nada ni por nadie. Quiere decir con todo esto que el corazón de los poetas no es el corazón de los cardiólogos, pero versos como el pareado antemencionado, evidentemente, contiene una figura retórica, una figura que es una similitud, una similitud, una rima final, una epífora, pero no es literario, es decir, es una manifestación cultural, pero no es una manifestación literaria. Es una tontería, por decirlo claramente. No se

empeñen en buscar ficción donde no la hay para convertir artificialmente un conjunto de palabras en literatura, porque, aunque la literatura siempre requiere una ficción, no hay literatura sin ficción. La literatura sin ficción es un simulacro literario o simplemente una forma patológica de hacer creer que lo que tenemos delante es literatura; es decir, es una farsa, un espejismo, una alucinación.

En definitiva, cuando estudian la ficción en la literatura, tienen que saber a qué teoría de la ficción se suscriben, aunque lo hagan inconscientemente. Ustedes se suscriben a una teoría de la ficción, y hay varias teorías de la ficción, pero básicamente podríamos reducirlas a tres.

Aquellas que consideran que la realidad supera la ficción: es el concepto aristotélico, en virtud del cual la literatura, el arte, es una imitación de la realidad, y, por tanto, al imitar la realidad, pues la imitación artística siempre va a estar por debajo de los logros de la realidad, la realidad es el modelo, y el arte es una variable. Es también la tesis del realismo socialista, es decir, el arte y la literatura como un reflejo de la realidad.

Pero, por otro lado, tenemos las tesis de la ficción de variante kantiana, que consideran que la ficción supera la realidad, y la ficción supera la realidad porque el arte es una construcción imaginaria más allá de la propia realidad, y la ficción que brota de esa construcción imaginaria, al ir más allá de la propia realidad, supera la realidad matriz.

Hay una tercera variante, que es la platónica, en virtud de la cual la realidad que tenemos delante es una ficción, y la verdadera realidad es la que está *más allá*, es la que está en el mundo de los muertos, y Platón habla de esto con una absoluta soltura, como si hubiera estado en el mundo de los muertos, hubiera visto todo aquello, hubiera vuelto y lo hubiera contado en su inverosímil *República* filosófica. Es una cosa fascinante cómo se ha podido dar tanto crédito a una obra tan paranoica, verdaderamente, como es la *República* de Platón, y a tantos otros de sus ensayos. Platón despachó en su vida una serie de ideas de una simpleza sobrecogedora y de un crédito incommensurable: los poetas eran unos locos, afirmó. En realidad, si él se hubiera mirado al espejo de sus propios escritos, comprendería acaso alguna vez que escribió obras absolutamente psicopáticas.

La *República* es, sin complejos, la obra de un psicópata, de un individuo que no tiene ningún conocimiento de lo que es la realidad, ni le importa en absoluto la voluntad del prójimo. Imaginar que un grupo de filósofos, apoyados por el ejército —un ejército sin duda imaginario—, puede implantar un totalitarismo feroz en la totalidad de la tierra es no tener ni idea de lo que es el ser humano. Hablo de filósofos, no de empresarios. Ni de amigos del comercio. Porque aún si hubiera dicho que un grupo de empresarios o de amigos del comercio, apoyados por fuerzas bélicas, pueden mantener un orden mundial, aún se habría aproximado a lo que es el siglo XXI. Y a la narrativa de Orwell en *1984*. Pero considerar que los filósofos, que son lo más ingenuo del mundo, lo más inocente que puede haber, considerar que ellos realmente interpretan la realidad, es un caso de singular aislamiento del mundo. Los filósofos interpretan la realidad leyendo a los filósofos; la gente común y corriente interpreta la realidad trabajando, o simplemente enfrentándose laboralmente a ella.

El caso de Platón es el de una ficción sin la menor gracia posible, porque considerar que se puede diseñar, con la ingeniería política que se describe en la *República*, un Estado en el que los filósofos gobiernen con el apoyo del ejército, e impongan un modelo de vida absolutamente totalitaria, es una ingenuidad, además de una insensata aberración. Patibularia, además. Un mundo donde la literatura no existe. Una sociedad en la que la literatura no existe es una sociedad sin libertad. Defender la literatura básicamente es defender la ficción y defender también la libertad.

Y hay una cuarta teoría de la ficción, aparte de estas tres básicas. Es la teoría que se expone en la *Crítica de la razón literaria*: la ficción es una materia que carece de existencia operatoria. Nosotros no tenemos ninguna posibilidad de tener un encuentro real, una cita real, ni con don Quijote, ni con el príncipe Hamlet, ni con Dante y Virgilio caminando por el infierno. Es decir, que las criaturas literarias, las figuras literarias, son realidades materiales, porque de hecho las construimos y accedemos a ellas materialmente a través del lenguaje. Y el lenguaje no es inmaterial, el lenguaje se objetiva en obras literarias, e incluso oralmente. Si el lenguaje fuera inmaterial, sería una construcción fantasmagórica que no podríamos percibir por los sentidos. Hasta los fantasmas

se tienen que materializarse para que podamos saber que existen. Otra cosa es que se materialicen acústicamente y no físicamente.

Considerar que la literatura es inmaterial es no saber lo que es ni la materia ni la literatura. Que le digan a los bibliotecarios que la literatura es inmaterial: la cantidad de veces que tienen que mover libros no les permite idealizar la literatura. Parece mentira que alguien que se dedica a la literatura diga que la literatura es inmaterial. Y este error gnoseológico es muy recurrente. Cuando se lee un libro, ¿qué se lee? ¿Se leen inmaterialidades? Es decir, ¿tiene alguno de nosotros capacidad para relacionarse con formas incorpóreas? Si la literatura fuera inmaterial, sería una forma incorpórea. No hay formas incorpóreas, salvo para Platón, que pareció haber ido a hablar con ellas, conocido las *ideas puras* y volver para contarnos su experiencia. Algo así se llama paranoia, simplemente, y eso es un trastorno de personalidad que, en principio, no debería estar relacionado con la filosofía. Éste es quien se permitía llamar locos a los poetas.

En síntesis, la teoría de la ficción que ustedes usen, sean o no conscientes de ella, es algo que va a reflejar el grado de conocimiento que en su tesis doctoral tengan sobre la ficción literaria. Hagan, pues, un chequeo de todas estas características sobre la ficción en su tesis doctoral, si es que les interesa ser conscientes de las ideas y criterios que manejan. Si no, puede seguir leyendo a Platón, a Aristóteles o a Kant. Y también a Pérez Reverte.

7. LOS GÉNEROS LITERARIOS

Séptima cuestión, los géneros literarios. Género es el conjunto de características comunes que pueden identificarse entre las diferentes partes que constituyen una totalidad. El género es un sistema de características *semejantes* entre partes *diferentes*, es decir, características análogas entre partes distintas que constituyen un todo. *Lazarillo de Tormes*, *AMDG* de Pérez de Ayala y *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe son tres novelas distintas, pero todas ellas tienen en común una característica que es el ser una novela de aprendizaje. Suele decirse que *Wilhelm Meister* de Goethe es una de las primeras novelas de aprendizaje. No han leído *Lazarillo de Tormes*,

pues, ¿no es el *Lazarillo* una novela de aprendizaje además de ser una novela picaresca? El *Lazarillo*, *La pícaro Justina* y *La Lozana andaluza* son tres novelas picarescas. Pero es que *Lazarillo* es también un Bildungsroman, una novela de aprendizaje, como lo es *AMDG, Retrato del artista adolescente* o la antemencionada obra de Goethe. Evidentemente, son novelas que, siendo diferentes entre sí, presentan características comunes. Eso es el género.

Cuando ustedes en una tesis doctoral hablen de literatura, tienen una cita con el género literario: otra cosa es que ustedes la ignoren o no esta cita, pero tienen una cita con el género literario. Fíjense, les voy a leer una secuencia. Quiero leerla porque no quiero hablar en este punto de memoria. En el mundo anglosajón, en Estados Unidos, se dice en las últimas estadísticas de una encuesta realizada por «OnePoll on behalf of Thrift-Books», que los «géneros literarios» —así lo mismo lo dicen, los «géneros literarios»— más populares en Estados Unidos son los siguientes. Ya me dirán ustedes si esto son géneros y si se pueden referir a literatura, porque lo que voy a mencionar aquí no es literatura, son tipos de libros, pero no géneros literarios. Pues ése es el concepto de género literario que manejan en Estados Unidos. Ésa es la teoría literaria que maneja la anglosfera. Ya les digo que no puede haber una buena teoría literaria donde hay una mala literatura. De esto no puede salir una teoría literaria. E incluso hablan de géneros literarios para referirse a tipos de libros editoriales. No son más que productos editoriales. Estos son los datos. Les cito. En número: fantasía, romance, historia, ciencia ficción, comedia, acción y aventura, misterio, horror, *thriller* o misterio (de nuevo), autoayuda, mitología y LGBTQIA Plus. Claro, esto no son géneros literarios. Estos son tipos de libros que, como productos comerciales, tratan de venderse en una sociedad que no sabe lo que es la literatura ni le importa.

Tengan en cuenta que en Estados Unidos nunca ha habido pasión por la literatura. En Estados Unidos no se lee literatura. En Estados Unidos se leen «cosas» como se leen aquí también, indudablemente. Pero decir que estos son géneros literarios es no saber ni lo que es la literatura, ni lo que son los géneros, ni lo que son los productos culturales que financieramente mantienen editoriales. Porque hablar de la fantasía como género literario, del romance como género... La Historia no es un

género literario, la Historia es el conocimiento científico de los hechos pretéritos. La ciencia ficción no es un género literario, es un género de escritura, pero no necesariamente literario. El misterio, el horror, el *thriller*, la autoayuda... no son géneros literarios, son productos comerciales. La autoayuda es un timo filosófico, es una forma de autoengaño. En definitiva, si utilizamos categorías propias del mundo anglosajón para interpretar la literatura, y desconocemos las categorías que la historia literaria de tradición hispanogrecolatina nos ha proporcionado, lo único que conseguimos es hacer tesis doctorales que están en consonancia con el siglo XXI, sí, pero que académicamente morirán en 24 horas. Tesis doctorales con una obsolescencia programada de apenas un día. Si ustedes quieren hacer tesis doctorales con obsolescencia programada, pueden hacerlo, naturalmente, pero tengan en cuenta que la tesis doctoral es uno de esos trabajos que, al cabo de unos meses, puede resultar completamente vergonzante, o no. Sólo les advierto de estos riesgos. Si no disponen de una teoría competente sobre géneros literarios, no se dediquen a la interpretación de la literatura.

8. LITERATURA COMPARADA

Último punto, ocho: la Literatura Comparada. Cuando ustedes se enfrenten en una tesis doctoral a una obra literaria, tengan en cuenta las relaciones que esta obra literaria exige con otras obras y materiales literarios.

Hay obras literarias que exigen más relaciones que otras, hay obras literarias que tienen unas relaciones muy específicas, que es necesario conocer, en unos casos, de una gran envergadura, en otros casos, de una muy sutil conexión, que no todo el mundo está en condiciones de identificar y seguir. Pero no prescindan de la consciencia que exige prestar atención a estos hechos.

El *Quijote* es una obra literaria que tiene relación con muchas obras literarias, pero no con el budismo. Si ustedes establecen relaciones literarias que no sean racionales, que no sean críticas, que no sean científicas, que no tengan un fundamento dialéctico, pueden equivocarse *muy fácilmente*. Desde luego, tienen que seleccionar esas posibles relaciones literarias, pero tienen que acertar en las que planteen. No pueden

plantear disparates: sólo pueden plantear disparates, si se aseguran un tribunal que acepte tales disparates, y no les faltará quien lo haga, pero otra cuestión es que ustedes quieran hacer una tesis doctoral para cumplir con un currículum o quieran hacer una tesis doctoral para interpretar literatura. Eso es una cuestión de cada cual.

La cita con la Literatura Comparada es absolutamente inexcusable, y les advierto de algo importante: la posmodernidad es incompatible con el ejercicio de la Literatura Comparada. ¿Por qué razón? Porque la posmodernidad se basa en el planteamiento de la isovalencia de las culturas, y postula una aberración: todas las culturas son iguales, por lo tanto, todas las literaturas son iguales, porque las literaturas se disuelven en cultura. En consecuencia, si todas las culturas son iguales, porque todas las literaturas son iguales, entonces no hay nada que comparar, dado que no se puede establecer una comparación entre dos términos idénticos. Si todas las literaturas son iguales, se acabó la Literatura Comparada. En esa paradoja se resumen el ideario comparatista de la posmodernidad: una tomadura de pelo.

Se trata, en suma, de una ablación, ya no sólo de la literatura, sino de una metodología de interpretación literaria como es una Literatura Comparada, toda una relación crítica entre materiales literarios: autores, obras, lectores y transductores.

9. CONCLUSIÓN

Estos ocho puntos son, a mi juicio, absolutamente fundamentales para revisar críticamente los planteamientos metodológicos, las opciones interpretativas, que ustedes tienen en el siglo XXI para realizar en cualquier universidad de hoy una tesis doctoral sobre Teoría de la Literatura y crítica literaria. Si las quieren tener en cuenta, son muy libres de hacerlo, y si no, también, pero tengan algo muy presente: una tesis doctoral mal hecha es una tesis doctoral de una obsolescencia inmediata. ¿Quieren abortar en menos de un día una labor investigadora que ha llevado años? Y sólo una última cuestión: en la originalidad de las tesis doctorales, presten atención a esto: ustedes pueden hacer una tesis doctoral que sea un *Kitsch*. ¿Cómo se consigue que una tesis doctoral

resulte un *Kitsch*?: repitiendo literalmente lo que han dicho ya otras personas antes que ustedes, eso es un *Kitsch*. Si su tesis doctoral se entiende leyendo sólo el título, no hace falta pasar a la siguiente página, porque será una tesis doctoral como todas las demás, será una más del mismo tipo, del mismo género. Si escriben una novela rosa, bastará que el lector haya leído a Corín Tellado con anterioridad para descartar cualquier originalidad en la nueva novela del mismo género, porque ya conocen qué cuenta, y cómo se cuenta, una novela rosa. Si su tesis doctoral no es original, si es solamente un *Kitsch*, no es que tenga una obsolescencia de 24 horas, es que no la va a leer nadie.

¿Cómo se supera el *Kitsch*?: usen un método original, lo cual es bastante difícil en una tesis doctoral, porque es muy difícil que alguien que haga una tesis doctoral tenga la potencia para crear un nuevo método de interpretación literaria. Algo así es bastante improbable, no diré que imposible, pero es bastante difícil. No he conocido ningún caso. Pero al menos pueden utilizar un método que sea más original que otros, y que alguien, con más experiencia, haya construido. Si ustedes hacen la enésima tesis doctoral sobre el mismo método, en el que se llevan, por ejemplo, más de cincuenta años haciendo tesis doctorales, el resultado va a ser mucho más pobre, es decir, mucho menos original, que si utilizan un método más reciente, nuevo y original, más insólito, más actual.

Por otro lado, si hacen una tesis doctoral sobre un tema conocido, aunque sea un tema de moda, eso les puede dar más visibilidad o más audiencia en un momento dado, pero al día siguiente ese efecto o impacto ya habrá pasado, porque será su tesis será la número 7584 que se haya hecho sobre el mismo tema. Si repiten un tema o clonan una metodología, las posibilidades de desembocar en un *Kitsch* son altísimas. Si se sirven de un tema nuevo con una metodología conocida, pueden desarrollar las potencialidades de esa metodología. Si utilizan un tema conocido con una metodología original, quizá puedan ofrecer nuevos puntos de vista metodológicamente hablando sobre ese tema ya conocido. Y si utilizan una metodología nueva con un tema nuevo, entonces ya alcanzarán logros mucho más duraderos, porque esa tesis doctoral tendrá una pervivencia en el tiempo mucho más potente y mucho más

poderosa que la que pueda hacer alguien que repita los temas y que reitere los métodos preexistentes.

En este punto insisto, se resume la sesión fundamental de esta intervención, en la que les planteo que, si hacen una tesis doctoral en las universidades del siglo XXI sobre Teoría de la Literatura y literatura comparada, tengan en cuenta estos procedimientos, que son los que se exponen en la *Crítica de la razón literaria*.

EL CRITICÓN DE BALTASAR GRACIÁN NO ES UN HUMANISMO

RAMÓN DE RUBINAT PARELLADA
Universidad de Lérida

1. INTRODUCCIÓN

Cuando en el *Protágoras* de Platón, Sócrates le pide al insigne sofista que le explique cuál es su idea de virtud, Protágoras acude al mito que referimos seguidamente. Nos situamos en el principio de los tiempos, cuando aparecen las especies mortales; en ese momento, Epimeteo reparte una serie de dones o facultades entre todas ellas tratando de equilibrar potencias y debilidades. Sucede, no obstante que,

como Epimeteo no era muy prudente, no se fijó en que había distribuido todas las cualidades entre los animales privados de razón, y que aún le quedaba la tarea de proveer al hombre (32).

Prometeo trata de solucionar el problema del siguiente modo:

he aquí el expediente a que recurrió: robó a Vulcano [Hefesto] y a Minerva [Atenea] el secreto de las artes y el fuego, porque sin el fuego las ciencias no podían poseerse y serían inútiles, y de todo hizo un presente al hombre. He aquí de qué manera el hombre recibió la ciencia de conservar su vida; pero no recibió el conocimiento de la política, porque la política estaba en poder de Júpiter [Zeus] (32).

No basta con estar juntos, tenemos que estar juntos y regidos por una idea de virtud –que es a lo que se refiere ese «conocimiento de la política»–, de no hacerlo así, lo único que logramos es replicar la selva en el seno de la ciudad:

Creyeron que era indispensable reunirse para su mutua conservación construyendo ciudades. Pero apenas estuvieron reunidos, se causaron los unos a los otros muchos males, porque aún no tenían ninguna idea de la política. Así es que se vieron precisados a separarse otra vez, y he aquí expuestos de nuevo al furor de las bestias (33).

Avanzamos aquí que este causarse los unos a los otros muchos males para acabar dispersándose y, finalmente, exponerse de nuevo al furor de las bestias es lo que pretende hoy el globalismo financiero de la anglosfera: disolver todo vínculo entre los habitantes de las *polis*, de los Estados, para lograr una suerte de mónadas, de individuos flotantes, de enfermos que busquen en la discordia (mercadeo de agravios y dineros reparadores) y el consumo insaciable una suerte de lenitivo puntual que les haga aparentemente tolerable su vida desvinculada. El resultado de esta dinámica es el exterminio. Lo sabemos desde hace veintiocho siglos:

Júpiter [Zeus], movido de compasión y temiendo también que la raza humana se viera exterminada, envió á Mercurio [Hermes] con orden de dar a los hombres pudor [*aidós*, respeto al otro y a uno mismo] y justicia, a fin de que construyesen sus ciudades y estrechasen los lazos de una común amistad (33-34).

Lo que Zeus pretende es restablecer la paz, los vínculos, lo social, los «lazos de una común amistad». Contra la ciudad cosmopolita de signo distributivo de Protágoras, Zeus se preocupa de que haya vínculos. Así, contra las lecturas que quieren reducir *El Criticón* a un Humanismo, nosotros defendemos que el *logos* de Gracián es incompatible con la fraternidad supranacional completamente idealista de la Declaración Universal de los Derechos Humanos o con la Philotheoria (mezcla de Filosofía y Teología) de Erasmo de Róterdam o con la idea aureolar de una ilusoria Alianza de Civilizaciones. El materialismo de Gracián hace que su obra resulte insoluble en este tipo de delicuescencias.

Nosotros entendemos que la discusión sobre la virtud hermética o conocimiento político, es decir, la discusión sobre lo que es bueno y conveniente para el gobierno de la casa y el gobierno de la república, sigue siendo hoy un asunto de suma importancia y que toda respuesta que acuda a soluciones irenistas no encontrará en Gracián un aliado, sino su contrapartida. Dicho de otro modo, que el materialismo de Gracián es incompatible con la *armonia mundi* que propugnan las distintas modulaciones del Humanismo. En el curso de esta ponencia analizaremos por qué.

Diremos, para concluir esta introducción, que esta ponencia debe entenderse a la luz de las otras dos que hemos presentado en este congreso, pues las tres guardan una estrecha relación: «El *Robinson Crusoe*, un

libelo negrolendario. Claves para entender y criticar una obra literaria» y «*El Criticón* de Baltasar Gracián contra el *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe y *El filósofo autodidacto* de Abentofail».

2. OBJETIVOS

Enfrentar el Hermes católico que encontramos en Gracián al Hermes protestante que se esconde tras las ideologías globalistas y el mundialismo armonista de los humanistas de ayer y de hoy.

3. RESULTADOS

La delbelación de todos estos idealismos y la reivindicación de la obra de Baltasar Gracián como referencia imprescindible para pensar el Hermes que tradicionalmente ha instruido la idea de virtud política de la Hispanidad.

4. DISCUSIÓN

4.1. BALTASAR GRACIÁN, POR SU MATERIALISMO, NO PUEDE CONSIDERARSE UN HUMANISTA

Coincidimos con Francisco Rico (1993) cuando señala que:

Ni siquiera sería exagerado afirmar que el humanismo fue en muchos puntos el proceso de transmisión, desarrollo y revisión de las grandes lecciones de Petrarca (13).

Erasmus no hace sino recoger y acentuar, a la altura de los tiempos y de su personalidad, unos supuestos que pertenecen al patrimonio fundacional de los *studia humanitatis* [...] es más sugestivo comprobar que cuesta bien poco trabajo reconstruir con textos petrarquescos, y casi punto por punto, las páginas más famosas de todo el *corpus erasmianum* (138).

El Humanismo es, fundamentalmente, la obra de Petrarca y su exégesis. Petrarca sería el máximo representante de ese *Humanismo de los filólogos* que irá convirtiéndose, con el paso de los años, pasando por Lorenzo Valla, Montaigne y el inefable Erasmo, en lo que podríamos

llamar el *Humanismo de los librolatras*, cuya figura más representativa consideramos que es Stefan Zweig³.

El Humanismo es, en origen, una inflación de la potencia de la Filología. Los humanistas redujeron la complejidad del mundo a palabras y entendieron que, si Dios se había hecho verbo, ellos, por su condición de latinistas, helenistas y *expertos en la palabra*, eran los más competentes para tratarlo y, en consecuencia, para explicar el mundo. Gracián no sigue estas ideas, pero sí comparte con los humanistas el estudio de la misma tradición:

No hay otro saber sino el que se halla en los inmortales caracteres de los libros: ahí la has de buscar [la sabiduría] y aprender (1984, pp. 401-402).

No hay lisonja, no hay fullería para un ingenio, como un libro nuevo cada día. Las pirámides de Egipto ya acabaron, las torres de Babilonia cayeron, el romano coliseo pereció, los palacios dorados de Nerón caducaron, todos los milagros del mundo desaparecieron, y solos permanecen los inmortales escritos de los sabios que entonces florecieron y los insignes varones que celebraron. ¡Oh! gran gusto el leer, empleo de personas que si no las halla, las hace. Poco vale la riqueza sin la sabiduría, y de ordinario andan reñidas; los que más tienen menos saben, y los que más saben menos tienen, que siempre conduce la ignorancia borregos con vellocino de oro (1984, p. 357).

Diremos, por tanto, que no es que Gracián se enfrente al Humanismo, pues en sus obras encontramos muchas ideas que concuerdan totalmente con los ideologemas humanistas, pero afirmamos que sí está en contra de la erudición acrítica, del conocimiento doxográfico de esas obras. Gracián se distingue de los humanistas en la finalidad operatoria, política, pragmática, no idealista, sino materialista, del estudio de las obras clásicas. Gracián trabaja los mismos libros que los humanistas, pero estos lo hacen a partir, exclusivamente, de la Filología, sin pensar de forma dialéctica y desde la inmanencia política las ideas en ellos contenidas: esta es la diferencia.

Nosotros hemos escrito sobre esta cuestión a propósito de la figura de Cervantes y del *Quijote* y consideramos oportuno reproducir aquí estas ideas, pues nos ayudarán a explicar de forma más clara la diferencia

³ Sobre el sentido político de la librolatría de Zweig, recomendamos el libro que dedicamos al análisis, entre otras, de esta cuestión: Rubinat, 2019.

que entendemos que se da entre los humanistas y Gracián. Esto hemos dicho –siempre a partir de la *Crítica de la razón literaria* construida por Jesús G. Maestro (2022)– del *Quijote*:

...el *Quijote* actúa como una imagen especular de la complejidad del mundo social y político del siglo de Cervantes. Los dogmas del racionalismo teológico sucumben ante las exigencias de una realidad que impone el desarrollo de un nuevo racionalismo, de un racionalismo de signo antropológico. Estos dogmas se ven desbordados por la incontrovertible rotundidad de la *ratio imperii*: aquel pensar ya no se dirige a Dios, sino que se centra en el hombre (a través de Dios, pero se mira al hombre). El Imperio español es una realidad política cuya envergadura impone la exigencia de un racionalismo antropológico. Había que pensar aquel Mundo. El monismo, ante aquel gigante, hace aguas. El Imperio hizo más por el hombre que los poemas de Cavalcanti, los delirios filológico-romanos de Lorenzo Valla y las almas y cuerpos angélicos de Marsilio Ficino. Lo que de verdad impuso la atención al hombre fue el Imperio español. La circunnavegación de la Tierra culminada por Elcano y el descubrimiento de América abrieron el mundo y ahora había que mirarlo, explicarlo y ordenarlo [...] No fueron los poetas y filólogos del Renacimiento italiano, sino el Imperio español. Así la pluralidad de aquel tiempo y la realidad material que supuso la Primera globalización, así el *Quijote*. El *Quijote* es la expresión literaria de aquel siglo (Rubinat, 2022, pp. 102-103).

Hubo quienes sí advirtieron los límites de la retórica humanista. Uno de ellos, Pandolfo Collenuccio, supo ver que:

Las cuestiones en debate no se resolvían con autoridades y diccionarios griegos, sino en los campos y en los bosques, con la observación y la experimentación directa (Rico, 1993, p. 155).

El Humanismo se limitó a estudiar «autoridades y diccionarios griegos» sin que ese estudio tuviese gran trascendencia política; aquello fue una moda, logró una grandísima implantación, suyo es todo el mérito de haber robustecido para siempre la Filología, pero, a parte de esto, poco pudo y supo hacer. Gracián, en cambio, está por «la observación y la experimentación directa». Gracián es un hombre de armas, letras y cruz que pertenece a un Imperio que ha llevado a cabo la Primera globalización. El saber, para Gracián, no se encuentra únicamente en los libros sino también en las tiendas de campaña de los soldados y capitanes singulares. No hay en su obra ningún atisbo de irenismo porque su materialismo no se lo permite; por eso afirmamos que todo intento de

convertir a Gracián en un humanista es, a nuestro parecer, un completo extravío.

Gracián señala en *El Criticón* que:

Todos los milagros del mundo desaparecieron, y solos permanecen los inmortales escritos de los sabios que entonces florecieron y los insignes varones que celebraron (357).

Los sabios escribieron sobre varones ilustres, hubo acciones singulares, grandes proezas realizadas por individuos egregios y hubo también quienes dieron una clara noticia con honor (*clara notitia cum laude*) de aquellos hechos. Y estas acciones, las de los hombres ilustres y las de los sabios que nos refirieron sus proezas, tienen, para Gracián, un valor ejemplar porque los buenos ejemplos ayudan a hacer personas («¡Oh! gran gusto el leer, empleo de personas que si no las halla, las hace» [357]) y precisamente por esto el de Gracián no es un saber libresco, doxográfico, sino un saber materialista que da como resultado la construcción de un racionalismo antropológico desde el que se explica y construye el mundo. No es Filología, es una conjugación de Historia política y militar, Derecho, Filosofía y Catolicismo; de ahí surge la tradición:

Pues todas éstas eran Verdades, cuanto más ancianas más hermosas, que el tiempo, que todo lo desluce, a la Verdad la embellece (612-613).

Y estas verdades están en los libros y los libros hacen personas. Todo *El Criticón* tiende a este punto, que ciertamente pudiera parecer un alegato humanista, pero que no lo es en absoluto, sino todo lo contrario, porque si bien el Humanismo y Gracián comparten la misma veneración por los libros, los humanistas atienden al espíritu, mientras que Gracián atiende a la realidad política de su siglo y a un imperativo materialista que le preserva de incurrir en figuraciones idealistas y sobrenaturalismos.

4.2. LOS LIBROS, NUESTROS «AMIGOS MANUALES»

El siguiente pasaje es francamente revelador:

Sea hombre de museo [biblioteca], aunque ciña espada, y tenga delecto [criterio] con los libros, que son amigos manuales [...] y si ha de preferir, sean los juiciosos a los ingeniosos (307).

La consideración de los libros como «amigo manuales» tiene que ver con los componentes materialistas y morales (sociales) de nuestra tradición. Los libros son capaces de hacer de una bestia una persona y esto, como decíamos, no es un humanismo, sino una civilización. No se hacen hombres cultos, sino personas civilizadas. Andrenio no es un erudito, sino un hombre que tiene un padre que, además, es su maestro y amigo y muy distintos guías que le ayudan a leer el libro del mundo abierto por España y explicado y pensado a partir de una insigne tradición que hunde sus raíces en la antigua Grecia. En este punto, acudimos a Marcelo Gullo:

Para comprender la importancia del Colegio Máximo de San Pablo de Lima, mencionemos que en 1750 la biblioteca del centro reunía alrededor de cuarenta y tres mil libros, cuando en esa fecha la de la Universidad de Harvard poseía aproximadamente unos cuatro mil ejemplares (2021, p. 237).

El objetivo de esos cuarenta y tres mil libros es el mismo que reivindica Gracián: hacer personas, es decir, civilizar a los salvajes. Esos libros son «amigos manuales». No es un humanismo, es la liberación de los pueblos indígenas del genocidio caníbal, tribal y primitivo al que estaban sometidos y su ulterior civilización: ciudad, política y una filosofía de estirpe greco-latino-hispano-católica.

En los siglos XVI y XVII se daba en nuestro mundo el mismo choque de civilizaciones que ahora: catolicismo, islam y protestantismo en lucha. Por eso no era lo mismo vivir en una ciudad y en una civilización construida por los ingleses que vivir en una ciudad y una civilización construida por la Monarquía hispánica. Los ingleses expulsaron a los indios norteamericanos de sus tierras y les obligaron a efectuar una serie de marchas insoportables:

Pese a que los cheroqui se habían cristianizado, no formaban parte del pueblo que Dios había elegido para construir la «Nueva Jerusalén» y, por tanto, debían abandonar sus tierras para que estas fuesen habitadas y cultivadas por los «elegidos». 17.000 cheroqui fueron obligados a dejar sus hogares en el norte de Georgia y a trasladarse a pie hasta Oklahoma. La terrible marcha pasó a la historia como el «sendero de

las lágrimas»: más de 1.600 kilómetros que muchos —se calcula que unos 4.000— no llegaron a recorrer porque murieron antes de llegar a su destino. Por mucho que los historiadores norteamericanos se esfuercen en maquillar la verdad, lo cierto es que con la «Ley de traslado forzoso de los indios» el Gobierno de Estados Unidos realizó una limpieza étnica en todo el territorio comprendido entre los montes Apalaches y el río Misisipi con el único objetivo de que fuera repoblado por el nuevo pueblo elegido por Dios (Gullo, 2022, p. 250).

El imperialismo generador de la Monarquía hispánica se dedicó a:

La creación de ciudades, encomiendas, cabildos, universidades, esto es, en general, la generación en América de un marco institucional, siguiendo el modelo castellano, como modo más efectivo, por no decir único, de evitar la postración étnica de los pueblos indígenas (Insua, 2018, p. 221).

Y esto no es Leyenda rosa, sino Historia. Hubo atropellos y crímenes, pero a título privado, nunca fueron una política de Estado, como sí lo fueron para los británicos:

Fueron los británicos los que instauraron en América del Norte la política del «mejor indio es el indio muerto» y, de hecho, fueron los protestantes ingleses quienes repartieron mantas contaminadas con el virus de la viruela para acabar con los indios norteamericanos (Gullo, 2022, pp. 72-73).

Los cerca de 800 años de construcción de ciudades y de civilización que supuso la Reconquista forjaron un modo de hacer política cuyo cuerpo de saberes se ha conformado en la tradición que estamos analizando y cuyo curso histórico tiene más de veinticinco siglos. Cuando los españoles llegaron a América hicieron lo único que sabían hacer y el resultado fue este:

Los castellanos pudieron muy bien haber llegado a América, y una vez allí no saber qué hacer, como les pasó a los ingleses, y no porque fuesen torpes o les faltara coraje, sino porque su trayectoria histórica era diferente y no les preparó para afrontar semejante desafío. La experiencia de la frontera es crucial en el desarrollo de los imperios, como Turchin demostró. Los rusos, los turcos, los estadounidenses y los españoles fraguaron su identidad en la frontera, pero los ingleses no. Eran insulares. Los españoles llegaron a América en 1492, y en cincuenta años habían conquistado más de 15 millones de kilómetros cuadrados. Los prófugos del Mayflower arribaron a la costa en 1620, y ciento cincuenta años después, el territorio que habían podido controlar era aproximadamente como España (Roca, 2017, p. 344).

España hizo en América lo que estaba acostumbrada a hacer: relacionarse con el indio según un *logos* de signo antropológico, no teológico; servirse del conocimiento civilizador (constructor de ciudades) adquirido durante los ocho siglos de reconquista y ponerlo en práctica de forma diligente y ejemplar. ¿Cómo? Liberando a los indios del yugo caníbal y haciendo de las sociedades naturales verdaderas sociedades políticas.

Hay una correspondencia entre el mito de Hermes, Gracián y la acción civilizadora de la Monarquía hispánica en América⁴. Reconocer la razón del indio, entender al indio como ente de razón y, en consecuencia, pensar la relación con él a partir de categorías antropológicas y políticas contrasta con el fanatismo puritano de apelar a la Providencia para arrogarte la custodia de una Gracia que te autoriza a matar, someter o segregar a los nativos, que es lo que se desprende de la doctrina anglosférica del *Destino Manifiesto*. Racionalismo antropológico contra providencialismo teológico: esta es la cuestión.

Gracián denuncia en *El Criticón* que el mundo está lleno de apariencias y falsedades y que el discernimiento de lo uno y lo otro es una tarea que exige una atención constante y aguda de la realidad efectiva de las cosas:

Piense, medite, cave, ahonde y pondere, vuelva una y otra vez a repasar y repensar las cosas, consulte lo que ha de decir y mucho más lo que ha de obrar. Así que su rumiar ha de ser el repensar, viviendo del reconsejo muy a lo racional y discursivo (655).

Aquí Gracián se está refiriendo al *progressus* y al *regressus*. Piense usted, obre y advierta lo que sucede y entonces vuelva usted a repensar lo pensado y que sea ese nuevo pensar el que instruya su obrar y, habiendo obrado, vuelva usted a pensar la realidad y vuelva usted a repasar los conceptos y, tras este ejercicio, vuelva usted a sus obras... y así siempre, puro circularismo gnoseológico. No cabe mayor materialismo. Este proceder, que conocemos desde Platón, se explota de forma muy fecunda en la Escolástica y deviene un hábito del pensar, por eso, cuando los españoles llegaron a América afrontaron la cuestión del indio y su condición y sus derechos y se plantearon de qué títulos de legitimidad

⁴ Para un riguroso estudio del poder civilizador en América del Hermes católico, ver *el Hermes católico. Ante los Bicentenarios de las naciones hispanoamericanas*, de Pedro Insua (2013).

disponían para estar allí. Detuvo el Imperio la conquista y pensó al indio y pensó su relación con el indio. Para esto se hicieron las Leyes de Burgos y se celebraron las Juntas de Valladolid. Y esto solo lo hizo el Imperio católico español. En este punto, hay que preguntarse ¿por qué?, ¿por qué este comportamiento excepcional? Y la respuesta es que no fue aquello una casualidad o una improvisación, sino una acción política instruida por una filosofía inscrita en una tradición insoslayable. Pues bien, esta tradición se encuentra, negro sobre blanco, en los libros, en nuestros «amigos manuales», pero no en todos ellos, sino en los juiciosos, y ese juicio de los libros es la razón, el *logos*, al que estamos haciendo referencia en todo momento. Y esto no es un Humanismo. No nos salvan los libros, no es librolatría, ni bibliomanía; nos salva el conocimiento acumulado en los libros escritos por los sabios que conservan para la posteridad las acciones egregias de los grandes hombres. Nuestros «amigos manuales» no son un recreo, una cosmética o una excusa para inhibirnos de la realidad, sino, como decíamos, un *logos*, un Hermes que nos permite fortalecer nuestra razón crítica para hacernos compatibles con el orden operatorio de una realidad que no solo no permite ninguna desatención, sino que nos exige un juicio sólidamente construido y ejercido de forma valiente.

Este *logos* que defiende Gracián para construir a la persona, es el mismo *logos* que instruyó la Reconquista y el mismo que civilizó América. Y no es un Humanismo. El Hermes católico ha sido la idea de virtud, de conocimiento político, que instruyó la Primera globalización, la más auténtica y virtuosa Alianza de Civilizaciones que jamás se ha dado.

4.3. EL MEJOR LIBRO DEL MUNDO ES EL MISMO MUNDO

Seguimos leyendo *El Criticón*:

Seréis hombres tratando con los que lo son, que eso es propiamente ver mundo; porque advertid que va grande diferencia del ver al mirar, que quien no entiende no atiende: poco importa ver mucho con los ojos si con el entendimiento nada, ni vale el ver sin el notar. Discurrió bien quien dijo que el mejor libro del mundo era el mismo mundo, cerrado cuando más abierto (611).

¿Y quién abrió el mundo? ¿Quién lo circunnavegó por vez primera? ¿Quién tenía dominios en el Mediterráneo, en media Europa (Portugal, Holanda, Bélgica, territorios de la actual Francia y el sur de Italia), en América (sur, centro y gran parte del norte) y en el Congo, Angola, Ceilán, Sumatra, las Molucas, Filipinas...?

Gracián sitúa a Andrenio y a Critilo en la isla de Santa Elena, en el punto medio del océano, en el centro geográfico del imperio español, de ahí, del centro del mundo, parten sus protagonistas. La Monarquía hispánica fue la que abrió el libro del mundo y lo leyó con la mayor inteligencia de aquel siglo. A los humanistas no les interesó América porque no consideraban que allí hubiese nada que ver y esto fue así porque los humanistas no estaban preparados para mirarlo de forma competente, no notaban («ni vale el ver sin el notar») que allí hubiese nada de interés. Lo mismo les sucedió a los colonizadores ingleses con los indios. No vieron nada en ellos porque no estaban acostumbrados a mirar. España, por el contrario, venía de cerca de 800 años de dialéctica de guerra, pero también de una labor sistemática e incansable de construir ciudades, de civilizar territorios.

Si nos acogemos a este otro *dictum* de Gracián («Quien no entiende no atiende»), diremos que quien mejor atendió y entendió aquel mundo fue la Monarquía hispánica. Nosotros defendemos que la filosofía, el Hermes, que mejor nos capacita para entender el mundo y, en consecuencia, para atender al orden operatorio que impone la realidad de las cosas es hoy el mismo que entonces. Llama la atención que esto no esté ni en las agendas, ni en las *hojas de ruta* de nuestros minotauros de la política.

Los filólogos creyeron que las lenguas clásicas bastaban para entender el mundo y aprehender el saber que sobre el mundo se había construido, pero cometieron grandes errores, entre los que destacamos: la excesiva atención a la elocuencia de Roma en lugar de a la filosofía de Grecia, la reducción formalista del mundo a palabras, el fundamentalismo filológico (creer que la Filología podía explicar la *omnitud rerum*), el ser incapaces de trascender la erudición acrítica, el hecho de limitarse a obtener un conocimiento doxográfico, forense, de autores y obras, y su desprecio de la realidad operatoria de su siglo. Cuando apareció América, los humanistas no supieron qué decir. La Monarquía Hispánica, en

cambio, acudió a la escuela de Salamanca y desde allí se pensó el mundo. Nunca antes un imperio se había *parado a pensar*.

La civilización de la bestia, para Gracián, no pasa solo por la lectura, sino que es el resultado de una dinámica política que exige la conjugación de muy distintos saberes, tradiciones, ideas e instituciones y de un enfrentamiento del individuo con la realidad material de su siglo a través de múltiples dialécticas y penalidades. La bestia que estudia humanidades bestia se queda.

Gracián no tiene nada que ver con ninguno de los humanistas librolatras de ayer y de hoy. El materialismo de Gracián es insoluble en el idealismo de estos mitómanos.

Hay libros en Gracián, pero no hay librolatría.

Hay Filología en Gracián, pero no incurre en el fundamentalismo filológico.

Gracián es insoluble en el Humanismo porque milita en la tradición greco-latina-hispano-católica a la que estamos haciendo referencia en todo momento y porque, para él, la trascendencia no significa elevación del espíritu sino el abandono de la idiotez (del individualismo) para comprender lo moral. Trascender no es elevarse a los cielos, sino estar con los otros. La lectura no nos hace cultos, sino capaces. Y la sola lectura no basta, como no basta la protestante *sola fide*. Las obras son imprescindibles. Sin obras ejemplares, trascendentes, civilizatorias, no hay persona, ni sentido, ni hay otro final que la Cueva de la Nada:

—¡Eh!, mira cuántos van entrando allá [a la Cueva de la Nada].

—Pues no hallarás persona dentro.

—¿Qué se hacen?

—Lo que hicieron.

—¿En qué paran?

—En lo que obraron: fueron nada, obraron nada y así vinieron a parar en nada (714).

4.4. EL PRESIDENTE QUE DESCONOCÍA EL HERMES DE SU NACIÓN

El más idealista de nuestros presidentes del Gobierno, José Luis Rodríguez Zapatero, evacuó en 2005 el siguiente disparate:

Las palabras han de estar al servicio de la política, no la política al servicio de las palabras (como se cita en Ramírez, 2006).

Esta sandez puso de manifiesto el desconocimiento que este hombre tenía de la tradición filosófica que estamos examinando en estas páginas y que constituye el *logos* que instruyó la acción civilizatoria más importante que jamás se haya llevado a cabo.

Causa una gran desazón comprobar que aquel presidente de España no tuviese la menor idea de la más grande aportación que la nación que gobernaba había hecho al mundo, de aquello que fue motor de la civilización de América y una de las mayores construcciones de la historia de la Filosofía Política: el desarrollo de un racionalismo antropológico edificado en la Escuela de Salamanca y asentado en la lectura que la Escolástica hizo de la Filosofía griega y el Derecho romano, un racionalismo que robusteció su genealogía materialista con el misterio de la Trinidad, con un dios que se corporeiza (*Corpus Christi*), probablemente la expresión más radical que cabe imaginar de un *logos* materialista.

«Las palabras han de estar al servicio de la política, no la política al servicio de las palabras» dice el presidente idealista, el presidente que ignora la idea de virtud, el Hermes, de la nación que gobierna. Esto leemos, en cambio, en *El Criticón*:

Siguen a las palabras las obras; en los brazos y en las manos hase de obrar lo que se dice, y mucho más, que si el hablar ha de ser a una lengua, el obrar ha de ser a dos manos (199).

Todo lo contrario. Gracián conocía nuestra tradición, Zapatero la ignoraba. No hay más. El materialista Gracián apela al *logos* que debe instruir la política. Este Hermes materialista que se edifica sobre todo el saber que el Occidente cristiano –primero– y católico –después– ha construido es el criterio del que Gracián se sirve para convertir a la bestia en persona, para civilizar al bruto. El sofista Zapatero sostiene que primero se actúa y que luego ya vendrán las palabras a justificar las

acciones. Advértase que las paparruchas del presidente engranan perfectamente con los ideologemas de un Pico della Mirandola:

[Mi] ideario es breve: un ansia infinita de paz, el amor al bien y el mejoramiento social de los humildes (Zapatero, 2004).

[Del *Discurso sobre la dignidad del hombre*, de Pico della Mirandola] ...gozaremos la ansiada paz; paz santísima, indisoluble unión, amistad unánime por la cual todos los seres animados no solo coinciden en esa Mente única que está por encima de toda mente, sino que de un modo inefable se funden en uno sólo (13).

*El Crítico*n no es esto.

4.5. REIVINDICACIÓN DE LA VIRTUD Y EL SABER

La virtud y el saber son, para Gracián, los «arreos», los utensilios, los enseres, necesarios para construir a una persona, es decir, para civilizar al salvaje:

...pasé luego a la bizarría, rozando galas y costumbres, engalanando el cuerpo lo que desnudaba el ánimo de los verdaderos arreos, que son la virtud y el saber (105).

*El Crítico*n no habla de otra cosa:

No hay otra honra sino la que se apoya en la virtud, que en el vicio no puede haber cosa grande (507).

Siempre se ha de pasar adelante en la virtud, que el parar es volver atrás (484).

¡Hola, Tiempo!, ande la rueda, y desengañese todo el mundo que nada permanece sino la virtud (414).

Detengámonos un poco en el siguiente pasaje, que también se refiere a la virtud:

Advierte que está en tu mano el vivir eternamente. Procura tú ser famoso obrando hazañosamente, trabaja por ser insigne, ya en las armas, ya en las letras, [ya] en el gobierno; y lo que es sobre todo, sé eminente en la virtud, sé heroico y serás eterno, vive a la fama y serás inmortal. No hagas caso, no, de esa material vida en que los brutos te exceden; estima, sí, la de la honra y de la fama. Y entiende esta verdad, que los insignes hombres nunca mueren (794).

Vas a morir, luego mira qué vas a hacer con tu vida. Y lo que sugiere Gracián es vivir una vida hazañosa (consecución de hazañas) para ser insigne (trascendente, no egoísta) tanto en las armas como en las letras como en el gobierno. Un orden, una idea de virtud y la hazaña civilizadora de un imperio insigne, y el aceite y la tinta de quienes lo han de contar, porque las «cosas tan buenas», es decir, la acción civilizadora virtuosa, debe guardarse para la posteridad: «y lo que es sobre todo, sé eminente en la virtud, sé heroico y serás eterno, vive a la fama y serás inmortal. No hagas caso, no, de esa material vida en que los brutos te exceden; estima, sí, la de la honra y de la fama. Y entiende esta verdad, que los insignes hombres nunca mueren». Gracián explota el *non omnis moriar* de Horacio, pero no para expresar la idea de la supervivencia del poeta que *no morirá del todo* porque sus obras literarias le mantendrán vivo de algún modo, sino para referirse a una honra y una fama de dimensiones morales: la acción virtuosa y heroica actúa en el ámbito social. El hombre insigne que nunca muere no es el héroe romántico anglosajón, sino la persona conformada por la tradición greco-latino-hispano-católica que se decide a darle a su vida un sentido trascendente no espiritualista, sino político, es decir, que se atreve a hacer uso de un saber que, por su capacidad civilizadora, constituye la idea de virtud más poderosa de aquel siglo. No es esto un Humanismo, sino un ortograma imperial. Todo va en esta línea:

La piedra de todas las virtudes que los sabios llaman el dictamen de la razón, el más fiel amigo que tenemos (120).

La razón es nuestra amiga, por eso los libros son «amigos manuales». Siempre la amistad. Siempre la compañía, la piedad..., siempre alguien al lado para que te ayude cuando tropieces o te busque cuando te pierdas, siempre la sociedad con el individuo, la dialéctica y un racionalismo conformado por la Filosofía griega, el Derecho romano, la idea de hombre que se desprende de la Trinidad (doble naturaleza del Hijo), la Escolástica y la Escuela de Salamanca: este es el curso que ha seguido el cuerpo de saberes que nuclearmente parió el entendimiento y que Gracián llama «razón» y que considera asiento de todas las virtudes. Por eso nosotros afirmamos que el Hermes gracianesco instruye la civilización de Andrenio de igual manera a como el Hermes católico

instruye la civilización española de América. Ambas acciones civilizadoras comparten la idea de virtud más poderosa y de mayor implantación política de aquel siglo, la del Imperio católico español, una idea de virtud que se forjó a golpe de reconquista durante cerca de 800 años. Esa idea de virtud lo es todo:

–Pues ¿qué será mío? Si todo es de prestado, ¿qué me quedará?

Respondieronle que la virtud. Ésa es bien propio del hombre, nadie se la puede repetir. Todo es nada sin ella, y ella lo es todo; los demás bienes son de burlas, ella sola es de veras. Es alma de la alma, vida de la vida, realce de todas las prendas, corona de las perfecciones y perfección de todo el ser (418-419).

El saber construido por los sabios a partir de las proezas de los varones ilustres da como resultado una razón que deviene una suerte de fragua u obrador en el que hacer personas. Y hay que añadir a lo anterior que la culminación de esta orfebrería es la consecución de la persona virtuosa. Hay una saber (razón), una tradición (libros), unas acciones ejemplares (varones ilustres), unas bestias por civilizar (Andrenio), una sociedad, un grupo, una escuela (moral) que lo acompañará y guiará en este proceso de ir haciéndose persona y una compañía (el amigo y el maestro) que lo rescatará (piedad) cuando caiga. Y la conjugación exitosa de todos estos elementos se concretará en la persona construida y adornada con la virtud. «Todo es nada sin ella».

5. CONCLUSIONES

Nosotros sostenemos que el actual proyecto mundialista promovido por la anglosfera y el capitalismo financiero es lo que más se correspondería con la idea de virtud que Protágoras enfrenta a Sócrates y añadimos que, contra la disolución del Hermes propio de cada Estado en esa identidad planetaria de genealogía anglosférica, a las naciones de tradición católica no les queda más opción que asumir el papel de Sócrates y revindicar lo suyo propio. La otra opción es acabar de consumir lo que de momento está siendo un entusiasta y estrábico sacrificio de su virtud política, de aquello que tradicionalmente se había considerado bueno y beneficioso para los ciudadanos de esas *polis* en aras de integrarse en el número de las naciones sometidas al atlantismo anglosférico.

Sucede que en el caso de España nada hace esperar que esta tendencia pueda revertirse, pues dos de los pilares más importantes de la nación, los nacimientos (no hay nación sin biología) y la cuestión de qué Hermes ha de convertir a los nacidos en ciudadanos, no forman parte de lo que se conoce como *debate nacional*, al contrario, estas cuestiones se evitan porque la ignorancia, la necesidad o el cinismo de muchos las han confinado en el ámbito de la *extrema derecha*, un *flatus vocis* cuando no, un mito (Robles, 2019), que, no obstante, actúa como una suerte de *kriptonita posmoderna* capaz de neutralizar la operatoriedad de cualquier idea que el sofista sea capaz de situar dentro de ese *espacio político*.

Tras el examen de *El Criticón* de Baltasar Gracián, destacamos el carácter político, materialista y dialéctico del Hermes católico allí contenido, por lo que negamos que la obra de Gracián se pueda identificar con un Humanismo, y entendemos, además, que esta tradición es lo único que las naciones de la Europa meridional pueden enfrentar al Hermes protestante del globalismo financiero, ese Protágoras atlantista enemigo histórico y pertinaz del Hermes católico.

6. REFERENCIAS

- Aristóteles. (1988). Política. Gredos
- Bueno, G. (2006). Zapatero y el Pensamiento Alicia. Un presidente en el país de las maravillas. Temas de Hoy
- Gracián, B. (1984). El Criticón. Cátedra
- Gullo, M. (2021). Madre Patria. Espasa
- Gullo, M. (2022). Nada por lo que pedir perdón. Espasa
- Insua, P. (2018). 1492: España contra sus fantasmas. Ariel
- Insua, P. (2013). Hermes católico. Ante los Bicentenarios de las naciones hispanoamericanas. Pentalfa
- Maestro, J. G. (2017-2022). Crítica de la razón literaria: Una Teoría de la Literatura científica, crítica y dialéctica. Tratado de investigación científica, crítica y dialéctica sobre los fundamentos, desarrollos y posibilidades del conocimiento racionalista de la literatura. Editorial Academia del Hispanismo. 10ª edición digital definitiva.
<https://criticadelarazonliteraria.blogspot.com/>
- Platón. (1871). Obras completas de Platón. Medina y Navarro Editores

- Pico della Mirandola, G. (2006). Discurso sobre la dignidad del hombre. Editorial π
- Ramírez, P. J. (2006, 4 de junio). Contra la paz sucia. Revista de prensa.
<https://shorturl.at/hjxG2>
- Rico, F. (1993). El sueño del Humanismo. De Petrarca a Erasmo. Alianza
Universidad
- Robles, J. (2019). El mito de la extrema derecha. Escuela de Filosofía de Oviedo.
<https://shorturl.at/flzPW>
- Roca, M. E. (2017). Imperiofobia y leyenda negra. Siruela
- Rubinat, R. de (2019). Stefan Zweig: ¿cavernícola o imperialista? Editorial
Academia del Hispanismo
- Rubinat, R. de (2022). Análisis de la ingeniería narrativa del Quijote a partir de la
Crítica de la razón literaria de Jesús G. Maestro. Aula de Literatura
- Zapatero, J. L. (2004). Discurso de investidura de José Luis Rodríguez Zapatero.
La Moncloa. <https://shorturl.at/gjkzG>

*EL CRITICÓN DE BALTASAR GRACIÁN CONTRA
EL ROBINSÓN CRUSOE DE DANIEL DEFOE Y
EL FILÓSOFO AUTODIDACTO DE ABENTOFAIL*

RAMÓN DE RUBINAT PARELLADA
Universidad de Lérida

1. INTRODUCCIÓN

En las páginas que siguen consignamos las que a nuestro entender son las principales diferencias que se dan entre *El Criticón* de Baltasar Gracián, el *Robinsón Crusoe* de Daniel Defoe y *El filósofo autodidacto* de Abentofail, tres novelas de naufragos que encierran tres ideas de virtud: la del Hermes católico, la del Hermes protestante y la del Hermes islámico⁵.

Este capítulo debe entenderse a la luz de los otros dos que hemos publicado en este libro, pues los tres guardan una estrecha relación: «El *Robinsón Crusoe*, un libelo negrolegendario. Claves para entender y criticar una obra literaria» y «*El Criticón* de Baltasar Gracián no es un Humanismo».

2. OBJETIVO

Reivindicar el Hermes católico frente al Hermes protestante y el Hermes islámico.

⁵ Entendemos el Hermes en el sentido que aparece en el *Protágoras* de Platón: como virtud que tiene que ver con el conocimiento político, con aquello que se considera bueno y conveniente para el gobierno de la casa y el gobierno de la república.

3. METODOLOGÍA

Realizamos un ejercicio de comparatismo literario de signo dialéctico porque la relación que establecemos entre los términos en comparación es de antinomia.

4. RESULTADO

Ponemos de manifiesto la virtud capital de *El Criticón*, que explicitamos seguidamente.

Gracián indica que el entendimiento, la razón, parió el saber:

[Se refieren a Artemia, en quien se conjugan las ciencias y las bellas artes] Con razón la llamas señora, que no hay señorío sin saber. Comenzando por su nobilísima prosapia, dícense de ella cosas grandes [...] pero yo sé bien que es parto del Entendimiento (185).

Seguidamente, Gracián refiere las principales etapas del curso que ha seguido el cuerpo de estos saberes. Veámoslas:

[La sabiduría] Vivió antiguamente (que no es niña, sino muy persona en todo), como tan favorecida de las monarquías, en sus mayores cortes. Comenzó en los asirios, pasó a los egipcios y caldeos, fue muy estimada en Atenas, gran teatro de la Grecia, en Corinto y en Lacedemonia; pasó después a Roma con el imperio, donde, en competencia del valor, la laurearon, cediendo los arneses a las togas. Los godos, gente inculta, la comenzaron a despreciar, desterrándola de todo su distrito; apuróla y aun pretendió acabar con ella la bárbara morisma y húbose de acoger a la famosa tetarquía de Carlo Magno, donde estuvo muy acreditada. Mas hoy, a la fama de la mayor, la más dilatada y poderosa monarquía española, que ocupa entrambos mundos, se ha mudado a este augusto centro de su estimación (185-186).

La Monarquía Hispánica era en aquel siglo el augusto centro del mundo, el lugar al que se había mudado el saber. Frente a la omnipotencia fabulosa de Robinsón, Gracián reivindica el *logos* que constituye el cuerpo de saberes de la tradición greco-latino-hispano-católica. Contra el irracionalismo de Robinsón —el hombre que aprende por sí mismo todos los oficios—, el estudio crítico de todo cuanto se ha hecho política, artística, científica, técnica e intelectualmente. No cabe mayor diferencia.

Los contenidos que conforman el cuerpo de ese saber parido por el entendimiento tienen que ver con la defensa de las ideas de *salud* (defensa de la ética⁶, de la vida, de la piedad), *comunidad* (defensa de lo moral, de la pervivencia del grupo, de la amistad), *materialismo* (desengaño de las apariencias y rechazo de todo idealismo) y *dialéctica* (defensa de una razón crítica) que encontramos en esta tradición.

- Un núcleo: el saber es parto del entendimiento, de la razón.
- Un cuerpo de saberes de signo materialista y una razón antropológica que conjuga en todo momento la ética con la moral.
- Un curso que discurre por Grecia, Roma, el Occidente cristiano y se muda a España, el centro del mundo en aquel entonces.

Gracián sostiene en *El Criticón* que para construir una persona es preciso el conocimiento de este cuerpo de saberes en sus distintos cursos y que toda inhibición de este imperativo no tiene otro resultado que la insignificancia, el confinamiento del bruto en su brutalidad hasta que llegue la hora de su muerte y este ingrese en la Cueva de la Nada. Y esto, añadimos nosotros, no constituye un ejercicio de librolatría, ni es un Humanismo. Critilo no está haciendo de una bestia un hombre culto, sino un hombre civilizado por el *logos* católico de la Monarquía Hispánica. Critilo saca a Andrenio de la isla y lo lleva a las ciudades y allí Andrenio ni se convierte en un erudito, ni en un hiperestésico letraherido, sino que se civiliza. Andrenio tropieza y cae y le engañan y aprende y cuenta con amigos y guías y tiene siempre a su lado a Critilo (maestro y padre) y aprende de los libros (que son «amigos manuales» [307]) y de la conversación y de las múltiples dialécticas que Gracián plantea en la fábula de esta grandísima novela. Y el resultado es que el salvaje pierde su selvaticidad y adquiere el racionalismo más potente de su siglo. Y resulta que aquello que fue ejemplar para Andrenio nosotros sostenemos que

⁶ Gustavo Bueno (1996, pp.15-88) explica que la *ética* es el conjunto de medidas encaminadas a la protección de los cuerpos de los individuos, mientras que la *moral* es el conjunto de medidas encaminadas a la protección de los grupos. Si un mafioso detecta a un delator, la moral le llevará a matar a ese individuo, mientras que la ética le llevará a no hacerlo. Al *capo* de la mafia, en este caso, se le plantearía un problema ético-moral.

hoy también lo sigue siendo y este es nuestro principal argumento para reivindicar el estudio –que no la lectura– de *El Criticón*.

5. DISCUSIÓN

5.1. EL CRITICÓN CONTRA ROBINSÓN CRUSOE

A Andrenio, siendo un recién nacido, su madre lo abandonó en la isla de Santa Elena. Allí lo adoptaron y criaron unas fieras y creció como una bestia. Un día Andrenio rescata a un náufrago y este, para satisfacer la curiosidad de su salvador, le enseña a hablar y le procura una cierta educación. Andrenio (*aner, andros*) es el hombre en bruto, la persona por hacer, mientras que Critilo (*krinein*), el náufrago, es el discernimiento, la crítica, la criba. Andrenio y Critilo van a recorrer distintos países de la cristiandad en busca de la que fue la madre biológica de Andrenio, Felisinda, expedición que es, en definitiva, una búsqueda de la felicidad. Al final descubren que Felisinda ha muerto, que no hay tal felicidad y que el objetivo que debe guiar la vida del hombre no es el de tratar de ser feliz, sino el de llegar a ser persona e ingresar en la Isla de la Inmortalidad:

Advertid –dijo Quirón– que los más de los mortales, en vez de ir adelante en la virtud, en la honra, en el saber, en la prudencia y en todo, vuelven atrás. Y así, muy pocos son los que llegan a ser personas (134).

Quienes no acceden a ella acaban, tras la muerte, en la Cueva de la Nada. De la isla de Santa Elena, a la Isla de la Inmortalidad; de ser Andrenio una bestia, a erigirse como persona; de la imbecilidad moral, a desarrollar una vida virtuosa y ejemplar. Este es el camino que recorren tanto Andrenio como Critilo, porque Critilo, en su día, también fue una bestia como Andrenio:

Di en leer, comencé a saber y a ser persona (que hasta entonces no había vivido la vida racional, sino la bestial), fui llenando el alma de verdades y de prendas, conseguí la sabiduría y con ella el bien obrar, que ilustrado una vez el entendimiento, con facilidad endereza la ciega voluntad (109).

5.1.1. Lo ternario contra lo binario o El número 3 contra el número 2

A lo largo de las jornadas –las crisis que componen la novela–, Andrenio y Critilo van a contar con la ayuda de numerosos maestros. Siempre van a ser tres: Andrenio, Critilo y un guía. Ahí están, entre otros:

Quirón, Proteo, el Prudente Anciano, el Sabio, el Graduado Cortesano, el Pajecillo de Falsinera, Egenio, Argos, el Criado de Salastano, el Francés, el Varón Alado, el Enano, la Ventura, el Ermitaño, el Hombre de los Cien Corazones, el Varón Sagaz, el Varón de Luces, el Ciego, el Asombrado, el Extremado, el Jano, el Palabrista, el Descifrador, el Charlatán, el Zahorí, el Centauro, el Narigudo, el Sesudo, el Poltrón, el Fantástico, el Cortesano... hasta llegar al último de todos, el individuo que franquea la entrada a la isla de la inmortalidad: el Mérito.

La formación de la persona exige la participación de muy distintos maestros. Un solo hombre no basta:

[Artemia, que representa la ciencia y las bellas artes, a diferencia de Circe,] de los brutos hacía hombres de razón; y había quien aseguraba haber visto entrar en su casa un estólido jumento, y dentro de cuatro días salir hecho persona [...] Pero lo que más admiró a Critilo fue verla coger entre las manos un palo, un tronco, y irle desbastando hasta hacer dél un hombre que hablaba de modo que se le podía escuchar; discurría y valía, al fin, lo que bastaba para ser persona (172 y 178).

De un palo puede hacerse una persona, pero este esfuerzo exige la concurrencia de una sociedad y de todo el conocimiento de aquel siglo: distintos maestros y muy distintos saberes en una conjugación imprescindible. No basta con el reverso de lo que eres, hay que contar con los demás. Eres tú y tu reverso, pero también tu relación con el mundo que haces y que te hace. Siempre una estructura ternaria, siempre una conjugación de tres elementos, siempre las tres personas del verbo interactuando las unas con las otras, por eso Critilo no se encuentra dos caminos, sino tres:

Viose aquí Critilo en mayor duda, porque siendo la tradición común ser dos los caminos, halló con no poca admiración que eran tres los caminos, dificultando más su elección (120).

Y por eso Gerión es un hombre triplicado:

Penetramos al corazón de la casa, al último retrete, donde estaba un prodigio triplicado, un hombre compuesto de tres, digo tres que hacían uno, porque tenía tres cabezas, seis brazos y seis pies [...] Yo soy –me

respondió— el de tres uno, aquel otro yo, idea de la amistad, norma de cómo han de ser los amigos; yo soy el tan nombrado Gerión. Tres somos y un solo corazón tenemos, que el que tiene amigos buenos y verdaderos, tantos entendimientos logra: sabe por muchos, obra por todos, conoce y discurre con los entendimientos de todos, ve por tantos ojos, oye por tantos oídos, obra por tantas manos y diligencia con tantos pies; tantos pasos da en su conveniencia como dan todos los otros [...] la amistad es un alma en muchos cuerpos. El que no tiene amigos no tiene pies ni manos, manco vive, a ciegas camina. Y ¡ay del solo!, que si cayere no tendrá quien le ayude a levantar [...] que hasta el saber es nada si los demás no saben que tú sabes (337).

En estas palabras ciframos uno de nuestros mayores desencuentros con Defoe. Insistimos en esta idea:

...la amistad es un alma en muchos cuerpos. El que no tiene amigos no tiene pies ni manos, manco vive, a ciegas camina. Y ¡ay del solo!, que si cayere no tendrá quien le ayude a levantar [...] que hasta el saber es nada si los demás no saben que tú sabes (337).

Este es el abismo entre Gracián y Defoe: «¡Ay del solo!, que si cayere no tendrá quien le ayude a levantar». Andrenio caerá numerosas veces, pero ahí estarán su padre y maestro, Critilo, y los guías que lo acompañan y atienden para ayudarle a superar obstáculos y penalidades y para recuperarlo cuando se encuentra desorientado o vencido. Andrenio no está solo, tiene quienes le ayudarán a levantarse: padre, maestros y amigos.

Gracián compuso una obra dedicada, entre otras cuestiones capitales, a reivindicar la dialéctica como figura de pensamiento y criterio pedagógico y a dejar muy claro que, si no nos tenemos los unos a los otros, estamos condenados a la insignificancia, a que nuestra vida vaya directamente a la Cueva de la Nada. No hay persona si el bruto no está amparado por los demás, por eso es fundamental que haya instituciones que tutelen la construcción del hombre y por eso España civilizó América⁷ y construyó escuelas, universidades y hospitales y por eso Inglaterra fue incapaz de trascender el genocidio y la colonia. Esta es, también, otra sustancial diferencia entre la obra de Gracián y la de Defoe.

⁷ Para un riguroso estudio del poder civilizador (en América) del Hermes católico, ver el *Hermes católico. Ante los Bicentenarios de las naciones hispanoamericanas*, de Pedro Insua (2013).

La figura de la dialéctica está en la base del legado filosófico que nos ha transmitido Grecia. La Filosofía griega, el Derecho romano y el dogma de la Santísima Trinidad sentado en los concilios de Nicea y Constantinopla nos llegan a través de la Escolástica y la Escuela de Salamanca y, a partir de allí, a través, también, de una serie de figuras singulares y destacadísimas, como, por ejemplo –y en relación directa con el caso que nos ocupa–, Baltasar Gracián, el padre Benito Jerónimo Feijoo y Jaime Balmes, con sus obras: *El Criticón*, *el Teatro Crítico Universal* y *El Criterio*.

Contra el maniqueísmo de Defoe, contra su omnipotente *Homo faber* capaz de soportar veintiocho años de silencio o soliloquio y no solo no enloquecer, sino acabar convertido en un pequeño dios del comercio y el emprendimiento, nosotros reivindicamos las virtudes de la conversación tal y como se refieren en *El Criticón*:

Es el hablar efecto grande de la racionalidad, que quien no discurre no conversa [...] hablando los sabios engendran otros, y por la conversación se conduce al ánimo la sabiduría dulcemente [...] De suerte que es la noble conversación hija del discurso, madre del saber, desahogo del alma, comercio de los corazones, vínculo de la amistad, pasto del contento y ocupación de personas (68-69).

Siempre la conjugación de la ética y la moral. Contra la radicalidad ética protestante y la radicalidad moral del islam, la importancia del individuo y su conjugación con los demás.

Andrenio y Critilo han entrado en la venta de Volusia:

...aquella engañosa casa, al fin venta del mundo, por la parte que se entra en ella es el gusto, y por la que se sale, del gasto. Aquella agradable salteadora es la famosa Volusia, a quien llamamos nosotros delección y los latinos *voluptas*, gran muñidora de los vicios, que a cada uno de los mortales le lleva arrastrado su deleite (226).

Andrenio ha quedado preso en ella y Critilo se dispone a rescatarlo, pero ve que él solo no se basta. En este punto, se encuentra con un conocido («¿tú eres aquel de *Omnia mea mecum porto?*») y trazan lo siguiente:

–Mas, dime, ¡oh Critilo!, y tú ¿cómo no entraste en este común cautiverio?

–Porque, siguiendo otro consejo de la misma Artemia, no puse el pie en el principio hasta tocar con las manos el fin [...] Hagamos una cosa:

vamos los dos juntos, que bien es menester la industria doblada; tú, como noticioso, me guiarás, y yo, como amigo, le convenceré, y saldremos todos con vitoria (221 y 222).

Vayamos los dos juntos, aunemos esfuerzos y saberes, rescatemos al amigo y salgamos los tres victoriosos. Los tres. Esto es Gracián y esta es la filosofía que resulta de nuestra tradición: la conjugación de la ética y la moral sin la cual la vida de los réprobos (los que no cuentan con el auxilio de la Providencia) es una irremediable penalidad y una nadería. Vayamos juntos y salvemos al amigo, porque el curso de la vida está plagado de obstáculos, peligros, apariencias y engaños. Para sobreponernos a tanta adversidad, precisamos del número 3, de un sentido fuerte de la amistad. En *El Criticón* encontramos numerosos ejemplos de este proceder:

[Habla Egenio] Así es, pero la piedra de toque de los mismos hombres es el oro: a los que se les pega a las manos, no son hombres verdaderos, sino falsos [...] y en una palabra, todos aquellos que yo hallo que no son limpios de manos, digo que no son hombres de bien. Y así, tú, a quien se te ha pegado el oro, dejando el rastro en ellas (dijo a Andrenio), cree que no lo eres; echa por la otra banda. Pero éste (señalando a Critilo), que no se le ha pegado ni queda señalado con el dedo, éste persona es: eche por la banda de la entereza.

—Antes —replicó Critilo—, para que él lo sea también, importará me siga (267-268).

A Andrenio se le han pegado las manos al oro, por lo que ha dejado de ser hombre verdadero, pero no queda abandonado, no queda descolgado de la vida: Critilo se confabula con Egenio para que la caída no sea irreversible. Gracián no receta autoayudas, sino amistades. Ambos saben que no existe el hombre que todo lo pueda, el «*Yo can do it*» es una patraña con mucha mercadotecnia. La anglosfera nos quiere solos y creyéndonos superhombres emancipados y empoderados. Caídos en este engaño, llega un día en que nos damos de bruces con la realidad y entonces, insatisfechos y enfermos, nos abocamos a la *autoayuda* para *autoayudarnos* a salir de esa insufrible libertad. Mentiras y negocio. Nuestra tradición dialéctica y materialista nos había protegido durante mucho tiempo, pero hoy, consumada nuestra sumisión a las ideologías disolventes de la anglosfera, hemos adoptado su visión dualista del mundo y ya todo es victimismo, *lobby*, neopuritanismo, censura, reparación y dinero.

5.1.2. Siervo para Defoe. Maestro y padre para Gracián

A cada página de Defoe podríamos oponer distintos pasajes de *El Criticón* y de ninguno de estos ejercicios de comparación saldría Defoe bien parado. Esto es lo que piensa Robinsón cuando ve que se escapa uno de los salvajes a los que los caníbales iban a sacrificar:

Entonces me invadió el impulso irresistible de procurarme allí mismo el criado, o tal vez el compañero y ayudante que necesitaba, y pensé que la Providencia me había designado para salvar la vida de aquel infeliz (209).

Robinsón ve a un salvaje en peligro y piensa en un criado: esto es Inglaterra. Si lo ayudo, me lo quedo. Cuando Robinsón contempla la posibilidad de que el salvaje pueda convertirse en un compañero, rápidamente le asigna la condición de ayudante y rápidamente relaciona el regalo con la Providencia. Gracián, en cambio, nos presenta a una bestia, Andrenio, a la persona por hacer, pero en cuanto este entra en contacto con el naufrago, el hombre a la deriva, en peligro de muerte, la bestia ayuda al hombre. A partir de allí, el hombre dedicará su vida a hacer de la bestia una persona. Esta comunión se sintetiza en el siguiente pasaje:

Llamo padre a quien me hace obras de tal, y tengo por cierto, según vuestras noticias, que es mi padre verdadero, porque es el esposo de Felisinda, aquel caballero que en Goa quedó preso [...] Sabed, señor, que vos sois quien me ha engendrado y después hecho persona (250-251).

Y por esta misma razón, por sus obras, la fiera que lo alimentó hasta los dos años, también goza de la condición de madre:

Allí me ministró el primer sustento una de estas que tú llamas fieras y yo llamaba madre (70).

Descubrimos que Critilo es el padre biológico de Andrenio, pero no es esto lo relevante; lo relevante es que Andrenio sostenga que «llamo padre a quien me hace las obras de tal» y que llame madre a quien le dio «el primer sustento». Esto es Mateo 7:15-20: «por sus frutos los conoceréis». Robinsón, en cambio:

Ante todo le hice saber que su nombre sería Viernes, ya que en este día lo salvé de la muerte y me pareció adecuado nombrarlo así. A continuación le enseñé a que me llamara amo (212).

Uno obtiene un amo, el otro obtiene un padre. De un lado, la piedad; del otro, el interés. De un lado, la dialéctica; del otro, el dogma. De un lado, la generosidad; del otro, las deudas y las obligaciones. De un lado, la filosofía moral; del otro, los libros contables. De un lado, la Isla de la Inmortalidad; del otro, la secreta mano de la Providencia. Y siempre así. Andrenio encuentra un maestro, un amigo y un padre. Robinsón vende a su esclavo Xury, que le salvó la vida en varias ocasiones, por sesenta piezas de a ocho:

Me ofreció también sesenta piezas de a ocho por Xury, pero me desagradaba recibir las, no porque me preocupara la suerte del muchacho junto al capitán sino porque me dolía vender la libertad de quien tan fielmente me ayudara a lograr la mía (72).

El imperialismo depredador inglés solo atiende a una tríada: exterminio, esclavitud o segregación racial. O los matas, o los tienes abajo o los tienes lejos. Todo se supedita al interés particular:

En primer término estaba yo [Robinsón Crusoe] habituado a una existencia errante, no tenía familia ni muchas relaciones, y aunque rico no me sentía mayormente vinculado (317).

Esa «desvinculación» dice la mentirosa omnipotencia que se cifra en el «*You can do it*». La radicalidad ética lleva a la construcción del *superhombre* de Nietzsche, del *superego* de Freud, del *supernáufrago* de Daniel Defoe y de los superhéroes que expiden los Marvel Studios, en suma, al *hombre endiosado* que ya denunció Aristóteles.

5.1.3. Un Hermes materialista

Fijémonos en el sentido materialista de este pasaje:

Toma éste [ojo] de mi mano –dijo Argos– y llévaselo depositado en este cofrecillo de cristal y dirásle que lo emplee en tocar con ocular mano todas las cosas antes de creerlas (317).

El tacto y el ojo conjugados en la ímproba tarea de no dar nada por sentado, de no admitir nada que no se haya examinado convenientemente. Esta dimensión mundana, materialista, antropológica,

desvinculada de toda instancia trascendente, no está ni remotamente en el *Robinson Crusoe*, sino todo lo contrario: allí todo se subordina y explica con el recurso a la Providencia.

Fijémonos en esta otra imagen también radicalmente materialista:

Siguen a las palabras las obras; en los brazos y en las manos hase de obrar lo que se dice, y mucho más, que si el hablar ha de ser a una lengua, el obrar ha de ser a dos manos (199).

Gracián apela al *logos* que debe instruir la política, al conocimiento político, a la virtud hermética conveniente para la nación. Este *logos* materialista que se edifica sobre todo el saber que el Occidente cristiano – primero– y católico –después– ha construido es el criterio del que Gracián se sirve para civilizar al bruto, para hacer de Andrenio una persona.

La condición no idealista de este *logos* se aprecia, particularmente, en la conjugación que estos saberes hacen de lo ético y lo moral, pues la radicalidad ética (protestantismo) y la radicalidad moral (islam), por su carácter idealista, siempre acaban siendo un camino expedito a la violencia: a hacerse uno daño a sí mismo o a hacérselo a los demás.

5.2. EL CRITICÓN CONTRA EL FILÓSOFO AUTODIDACTO

Hayy fue un bebé-náufrago que llegó a una isla desierta en la caja en la que su madre lo había encerrado y que había lanzado al mar para librarlo de una muerte segura. Tuvo suerte la criatura y aquella desesperada empresa no acabó dando con el mal que se quería evitar. Allí, criado por una gacela, Hayy irá tomando consciencia de todo aquello que lo distingue de lo demás hasta llegar –por la vía de la observación y la razón, primero, y de la experiencia mística, después– al conocimiento de la sutilezas del ser y de la divinidad y a comprender que ambas ontologías comparten una misma naturaleza. Posteriormente, Hayy entra en contacto con dos humanos, Asal y Salaman. Asal le enseña a hablar y entonces, al poder expresar cada uno lo que sabe, ambos advierten que saben lo mismo: Hayy ha llegado a la sabiduría (conocimiento del Ser verdadero) por medio de la observación y la razón, mientras que Asal la ha adquirido por medio de la asunción de las verdades

objetivadas en el Corán. Por las dos vías se llega a la misma Verdad: esta es la tesis de Abentofail.

5.2.1. Ideas clave de El filósofo autodidacto

Una innata curiosidad, en general, así como la particular curiosidad por la muerte de la gacela nutricia que lo alimentó en su más tierna edad son los primeros aldabonazos de este *bildusroman* psicofilosófico. Mario Méndez Bejarano lo explica del siguiente modo:

Al morir la gacela, [Hayy] estudia el cadáver para ver dónde estaba aquella vida que la ha abandonado y trata de averiguar por qué la abandonó. Descubre el fuego y halla que el calor es la vida de los animales y, si faltaba, éstos perecían. Observa que el reino animal es uno, el vegetal otro, pero también uno, y lo mismo el mineral, y así toda la creación forma una unidad. La idea de la corporeidad se descompone en otras dos, ligereza y gravedad, adelantándose al mismo Hegel, que estima el peso como esencia de los cuerpos. Se eleva Hay [sic] a la idea de extensión y, por fin, a las de materia y forma, integrantes de todo ser natural. Analiza los elementos naturales, el cielo y los astros, la unidad del mundo y llega a la conclusión de que lo creado supone un creador inmaterial. De aquí pasa al éxtasis y comprende que la esencia en sí no es distinta de la del Ser (1929).

En este camino que le llevará hasta la experiencia mística, Hayy aprenderá, por observación, la existencia del alma animal y vegetal, el movimiento de los cuerpos, el hilemorfismo, la naturaleza de los cuerpos celestes, la idea de un dios hacedor del mundo y reconocerá las huellas de este motor inmóvil en los cuerpos imperfectos de los seres vivos, etc., pero es a sus treinta y cinco años de edad («cinco septenarios de su vida» [5]) cuando Hayy se pregunta cómo ha podido llegar al conocimiento de ese Ser supremo y, entonces, al buscar una respuesta, concluye lo siguiente:

Entonces se cercioró de que conocía a aquel Ser por medio de su esencia misma, y que el conocimiento de Él estaba impreso en su alma. Vio también claro que su propia esencia, por medio de la cual lo conocía, era algo incorpóreo, sin ninguna cualidad de los cuerpos; que todo lo exterior y lo corporal, que percibía en sí mismo, no era la realidad de su esencia, puesto que ella solo se encontraba en aquello por medio de lo cual conocía al Ser de existencia necesaria (5).

De ahí la postración, la sumisión, la rendición de Hayy al dios de la teología natural:

Entonces comprendió que tenía la obligación de trabajar por adquirir para sí mismo, de cualquier modo posible, los atributos de Aquél, revestirse de sus cualidades, imitar sus acciones, esforzarse en cumplir su voluntad (5).

Este es el gran aprendizaje. Y este aprendizaje conlleva el desprecio de lo corpóreo y lo operatorio. Nos interesa especialmente esta cuestión, pues la vía metafísica es radicalmente contraria al materialismo católico de Gracián:

...ya queda demostrado que este Ser, de existencia necesaria, está exento de toda clase de cualidades corpóreas; por tanto, no se le puede percibir, sino mediante algo que no sea cuerpo, ni facultad que en él radique o tenga alguna relación con él, cualquiera que sea (5).

Y vuelta al desprecio de lo corpóreo, así se titula el pasaje que sigue a lo anterior:

«Trata de eliminar de su propia esencia los atributos de la corporeidad, por medio del reposo y de la inmovilidad y del pensamiento en el ser necesario, solo, sin asociarle nada» (5).

Y esto es lo que leemos en él:

Por lo que toca a los atributos negativos, todos se reducen a la exención de la corporeidad. Dedicose a eliminar de su propia esencia los atributos de la corporeidad [...] limitóse a reposar [inmóvil] en el fondo de su cueva, con la cabeza baja, los ojos cerrados, abstraído de las cosas sensibles y de las facultades corpóreas, concentradas todas sus preocupaciones y pensamientos sólo en el Ser necesario, sin asociarle nada (5).

El siguiente pasaje narra la experiencia mística, que consiste en borrarlo todo salvo el conocimiento de la esencia de uno, de tal manera que esta quede como referencia para poder identificar la esencia del Ser supremo:

A tal ejercicio se aplicó cuidadosamente durante largo tiempo. En algunas ocasiones pasó varios días sin comer y sin moverse. Y a veces en los momentos más culminantes de esta lucha, se borraban de su recuerdo y de su pensamiento todas las cosas, excepto su misma esencia, pues ésta no escapaba a su percepción en el momento en que se abismaba en la visión intuitiva del Ser, de la Verdad, del Necesario; ello le afligía, pues que le daba a entender que aún conservaba una mezcla en la visión intuitiva pura y una asociación en el acto de contemplar (5).

Y leemos que tanto perfeccionó Hayy la técnica, que era capaz de adquirir ese estado místico a voluntad y que tanto lo disfrutaba, que ya solo ansiaba desprenderse del farrago corporal y consumir para siempre la unión con Dios:

Prosiguió así en la consecución de tal estado, cada vez con más facilidad y duración, hasta llegar ya a alcanzarlo siempre que era su voluntad [...] A la vez, deseaba que Dios (¡honrado y ensalzado sea!) lo separase del todo de su cuerpo (que le solicitaba a abandonar aquel estado), a fin de entregarse de continuo a sus delicias y librarse del dolor que sufría en el momento de abandonarlo, por atender a sus necesidades corporales (5).

5.2.2. La cuestión del entendimiento agente

Hayy puede llegar a la unión mística con Dios porque la esencia de ese Dios, a despecho del cuerpo, está replicada en las almas de todos los hombres. Por eso, toda aspiración de conocimiento y unión con Dios pasa por el desprecio del cuerpo humano, por su neutralización. Esto último nos remite a la distinta interpretación del aristotélico entendimiento agente (la razón por la que actuamos) que hacen Santo Tomás y Averroes. Así lo advierte Gustavo Bueno:

Es clave la idea de individuo corpóreo. Es algo enteramente del cristianismo. Y creo que está ligada a la razón. No podemos razonar sin remitirnos no ya a la conciencia, a la conciencia cartesiana, sino al cuerpo. Razonar es manipular, hace relación al cuerpo. Razonar es hacer cosas con las manos. Y la manipulación es individual, aunque pueden participar otros individuos [...] Santo Tomás sostiene que la razón, el entendimiento agente, es individual. Dicho de otra manera, sostiene que es corpóreo. Mientras que Averroes sostiene que es supraindividual. Que nos envuelve a todos los hombres. Que alguien piensa por nosotros. Es la revelación. Es Mahoma. Es el fanatismo (como se cita en Neira, 2001).

Santo Tomás considera que el entendimiento agente es individual y corpóreo, mientras que Averroes entiende que es supraindividual, que hay otros que piensan por ti. A consecuencia de lo anterior, para el islam, la personalidad del individuo no cuenta porque ese individuo no es que esté despersonalizado (que le hayan arrebatado la condición de persona), sino que no se le reconoce como tal; para el islam el entendimiento agente es una suerte de poseso de verdad inscrito en el alma de todos los hombres, idea que niega nuestra personalidad y nos subsume en una identidad colectiva. Así glosa Paloma Hernández la tesis de Bueno:

El catolicismo, por último, defiende la racionalidad como ligada al cuerpo individual. Es decir, la razón no viene de un entendimiento agente universal, sino que viene del entendimiento individual ligado a las manos, al cuerpo. La razón es manual, es operatoria, teoría que comparte el materialismo filosófico. Esta idea de la materia pluralista se opone al monoteísmo fanático de estirpe aristotélica musulmana (2020).

El hombre islamizado se somete a la *Umma*, a la comunidad religiosa y a Alá. No tiene personalidad, sino identidad. El islam, al exigir la sumisión de los fieles a una idea irracional, no contempla de ningún modo la individualidad, la condición personal del ser humano (defensa de la ética) y, en consecuencia, condena a sus fieles a vivir exclusivamente en el ámbito moral de la *Umma* (defensa del grupo). Si el entendimiento agente es el mismo para todo el mundo, todos tenemos que pensar lo mismo. Solo hay una verdad y es objeto de fe, de modo que no puede someterse a un racionalismo particular; de ahí se deriva que los individuos, para el islam, no cuentan. Lo corpóreo, lo personal, la razón individual, no se contempla. Y de ahí la Guerra Santa. Si solo hay una verdad, la del monoteísmo aristotélico-averroísta-islámico, el islam debe luchar contra los politeístas cristianos, pues el misterio de la Santísima Trinidad es, para el islam, un politeísmo con todas las letras y, por tanto, una doctrina intolerable. La idea de que la segunda persona de la Trinidad se una hipostáticamente a los hombres a través de Cristo es una reivindicación de la vinculación corpórea, individual, del entendimiento agente y, en definitiva, el fundamento de la razón crítica y la libertad en el Occidente cristiano. Y esto, para el islam, resulta intolerable porque mientras sigamos en esta tradición materialista-corporeísta-racionalista, siempre seremos una amenaza para su doctrina. Hay un vínculo directo entre el Anaxágoras que afirma que «debido a que el hombre dispone de mano es el más inteligente de los animales» (como se cita en Aristóteles, 2000) y el Dios encarnado: la atención al cuerpo y la vinculación entre las capacidades intelectivas y el obrar. La defensa de la condición personal del entendimiento agente y la salvación católica por las obras son, aunque muchos lo ignoren, dos de los fundamentos de nuestra libertad.

Hayy, en cambio, «trata de eliminar de su propia esencia los atributos de la corporeidad». No cabe mayor diferencia con el Hermes católico.

En el Hermes islámico encontramos: desprecio de la individualidad corpórea, irracionalismo religioso (Hayy), sumisión a la Verdad del texto sagrado (Asal), contención de la población en la ignorancia, en un tercer mundo semántico y –muy importante, también, esta cuestión– renuncia de toda acción política encaminada a emancipar a los hombres en favor de un inocuo quietismo. Sirvan estos apuntes para bosquejar las grandes diferencias que se dan entre estas dos obras que, para nosotros, son la expresión de las principales diferencias que también se dan entre el Hermes católico y el Hermes islámico.

6. CONCLUSIÓN

Hayy entiende que la superación por parte del hombre de su condición de bestia irracional pasa por la asunción ciega y el acatamiento de las directrices de la ley islámica, es decir, que para dejar de ser bestias irracionales el Hermes islámico postula que debemos convertirnos en creyentes irracionales.

El Hermes protestante nos miente una potencia que no tenemos:

En primer término estaba yo [Robinsón Crusoe] habituado a una existencia errante, no tenía familia ni muchas relaciones, y aunque rico no me sentía mayormente vinculado (317).

El Hermes protestante nos desvincula, nos deja solos y proclama un «*You can do it*» que, desde Aristóteles, sabemos que no puede ser: quien ha vivido en la *polis* y, una vez fuera de ella, se basta a sí mismo –es decir, es autosuficiente– o es «una bestia o un dios», dice el Estagirita (1998).

Contra todo lo anterior, Gracián nos quiere vinculados pero no disueltos:

Y ¡ay del solo!, que si cayere no tendrá quien le ayude a levantar (337).

Contra el monismo irracional musulmán (radicalidad moral) y contra el dualismo depredador calvinista (radicalidad ética), reivindicamos el materialismo del Hermes católico (conjugación de la ética y la moral), el *logos* que se ha conformado en la tradición greco-latino-hispano-católica que Gracián explota en *El Criticón*.

7. REFERENCIAS

- Abentofail. (1948). El filósofo autodidacto. Filosofía en español.
<https://shorturl.at/uvzSY>
- Aristóteles. (1988). Política. Gredos
- Aristóteles. (2000). Partes de los Animales, marcha de los animales, movimiento de los animales. Gredos
- Bueno, G. (1996). El sentido de la vida. Pentalfa
- Defoe, D. (2015). Robinson Crusoe. Penguin Random House
- Gracián, B. (1984). El Criticón. Cátedra
- Méndez, M. (1929). Acción de los musulmanes en la cultura española. Filosofía en español. <https://shorturl.at/oyAEM>
- Hernández, P. (2020). Análisis del islam desde el Materialismo Filosófico. Fortunata y Jacinta. <https://shorturl.at/vwGW3>
- Insua, P. (2013). Hermes católico. Ante los Bicentenarios de las naciones hispanoamericanas. Pentalfa
- Neira, J. (2001). EEUU / 11 septiembre 2001. El mayor atentado terrorista de la historia: Entrevista a Gustavo Bueno, Filósofo. La Nueva España.
<https://shorturl.at/cjLJR>

EL *ROBINSÓN CRUSOE*,
UN LIBELO NEGROLEGENDARIO.
CLAVES PARA ENTENDER Y CRITICAR
UNA OBRA LITERARIA

RAMÓN DE RUBINAT PARELLADA
Universidad de Lérida

1. INTRODUCCIÓN

Siguiendo la *Crítica de la razón literaria* –la Teoría de la Literatura construida por Jesús G. Maestro (2017-2022)–, vemos que los materiales que constituyen una obra literaria, su ontología, son tres: la fábula, los contenidos estéticos y poéticos y los contenidos lógicos. Glosado de manera simplicísima, diremos que una obra literaria es una historia (fábula) explicada de un determinado modo (contenidos poéticos y estéticos) en la que se objetivan unas determinadas ideas (contenidos lógicos). A ello hay que sumar que estos tres constituyentes se dan en *symploké*, es decir, de forma entrelazada, de forma conjugada, de manera que una cosa son las ideas que trabajan en la *symploké* (las ideas que se conjugan con la fábula y los contenidos estéticos y poéticos) y, otra, las ideas que resultan de esa conjugación. A partir de aquí, entendemos que la lectura consiste en identificar la *symploké* construida por el autor en la obra literaria y enfrentar nuestro racionalismo crítico a las ideas que resultan de ella.

Nosotros sostenemos que son muchos los críticos que no advierten la *symploké* construida por Daniel Defoe en el *Robinsón Crusoe* y esto es lo que vamos a examinar en este artículo, vamos a explicar qué se les escapa a estos lectores y por qué y con qué consecuencias.

Esta ponencia debe entenderse a la luz de las otras dos que hemos presentado en este congreso, pues las tres guardan una estrecha relación:

«*El Criticón* de Baltasar Gracián no es un Humanismo» y «*El Criticón* de Baltasar Gracián contra el *Robinsón Crusoe* de Daniel Defoe y *El filósofo autodidacto* de Abentofail».

2. OBJETIVOS

El primero, dar a conocer la ontología de la obra literaria que plantea Jesús G. Maestro en la *Crítica de la razón literaria* (2017-2022: III, 5.3.4). El segundo, demostrar que la mayor parte de los críticos que se han ocupado del *Robinsón Crusoe* no han sabido ver la diferencia que hay entre las ideas que trabajan en la *symploké* construida en esta novela y las ideas que resultan de ella. El tercer objetivo tiene dos partes: por un lado, demostrar que el *Robinsón* es un libelo calvinista dedicado a blanquear y legitimar el imperialismo genocida de Inglaterra y a infamar a España y, por otro lado, lograr que esta demostración sirva para poner de manifiesto la necesidad que tiene todo lector que se quiera competente de disponer de un conocimiento claro y distinto de cuáles son los constituyentes de una obra literaria y de cómo se relacionan entre sí.

3. METODOLOGÍA

Tomamos la ontología de la literatura propuesta por Jesús G. Maestro (2017-2022: III, 5.3.4.) y, a partir de ella, señalamos el punto al que se conducen la mayoría de críticos que se han ocupado del *Robinsón Crusoe* y demostramos que sus conclusiones acostumbran a ser insuficientes o equivocadas. Contra estas lecturas y con el objeto de ofrecer un ejercicio alternativo de crítica literaria, ofrecemos un análisis de la novela de Defoe que atiende realmente a todos los constituyentes de esta obra y a la *symploké* que se da entre ellos.

4. RESULTADOS

Entendemos que queda demostrada la tesis de que, si el lector no tiene una idea clara de la ontología de la obra literaria, es muy probable que salga derrotado de sus ejercicios de lectura. Este es el caso, por ejemplo,

de Fernando Savater en su obra *La infancia recuperada*, en la que leemos lo siguiente:

Robinsón Crusoe es el perfecto pionero, un representante de esa especie civilizada que conquistó el mundo confiando en la providencia divina [...] la isla va civilizándose gracias a los desvelos entusiastas del náufrago: lo que en principio parecía ajeno y hostil se va convirtiendo en un hogar [...] Las aventuras de Robinsón nos muestran el lado vital y estimulante de esa mentalidad que supo convertir la aventura en negocio y el negocio en aventura [...] Quizá todos alguna vez, en nuestros sueños o en nuestras pesadillas, nos vemos solos en una naturaleza que nos desconoce, con la memoria intacta pero sin nadie con quien compartirla, obligados a inventar de nuevo todas las industrias y todas las artes. Entonces nos encomendamos a la sombra impávida y enérgica de Robinsón Crusoe como a nuestro santo patrono (222-224).

Savater no concreta a quiénes se refiere cuando habla de «especie civilizada» compuesta de «perfectos pioneros» que conquistó el mundo, pero es fácil pensar que se trata de Inglaterra, pues inmediatamente alude a la doctrina calvinista de los elegidos y los réprobos.

«Esa especie» y «esa mentalidad» a las que Savater se refiere tienen una nacionalidad, una genealogía teológica y un sentido geopolítico del que Savater prescinde totalmente y por eso todo lo anterior le parece muy bien, hasta el punto de que, cuando se figura en una situación como la que se fabula en la novela, Savater concibe a Robinsón como el «santo patrono» al que encomendarse. Savater acepta acríticamente la idea de que el «perfecto pionero» representante de esa «especie civilizada que conquistó el mundo» le ayude en esos sueños o pesadillas a convertir «lo hostil» en un territorio «civilizado», en un «hogar». A nosotros, en cambio, se nos hace muy difícil entender que pueda llamarse «civilización» y «hogar» a esa suerte de filarquía que construye Robinsón y respecto de la cual él mismo reconoce que:

Yo era allí la majestad y el poder, príncipe y señor de la isla entera; la vida de mis súbditos estaba librada a mi arbitrio; podía ahorcar, descuartizar, conceder libertad y privar de ella. No había rebeldes entre mis súbditos (164).

Sirva este breve comentario de la lectura que Savater hace del *Robinsón Crusoe* para poner de manifiesto que son muchos, como decíamos, los lectores que salen derrotados de su enfrentamiento con la *symploké*

construida por Defoe en esta novela y que, si esto es así, cabe pensar que se debe, en parte, a que estos lectores no tienen una idea clara de la ontología de la obra literaria o que no la han tenido en cuenta a la hora de enfrentarse críticamente a esta novela.

5. DISCUSIÓN

5.1. LABORIOSIDAD, RAZÓN, ELEGIDOS Y RÉPROBOS

Las dos notas que la crítica más ha valorado del *Robinson Crusoe* son la laboriosidad y la razón. Tomamos este dato de la tesis doctoral de Joan Millaret (*La figura del náufrago: itinerarios y marcas*) que tuvimos ocasión de leer con detalle, pues formamos parte del tribunal que la examinó en enero de 2023. Tras el análisis de múltiples obras de referencia, Millaret destaca que:

La seña identitaria de Robinson con respecto a sus precedentes se cimenta especialmente en su carácter industrioso y emprendedor, en su concepción pragmática y racional de la existencia [...] La laboriosidad es, decididamente, el más característico atributo de Robinson (50-51).

La cuestión consiste en determinar si esta laboriosidad y esta razón de Robinson son únicamente dos contenidos de una etopeya o si trascienden ese ámbito y, de ser así, qué sentido adquieren. Nuestra tesis es que los elementos fenoménicos o mundanos asociados a la laboriosidad y a la razón desbordan la anécdota (la fábula) de modo que, como consecuencia de la *symploké* que se da entre los componentes de la obra, esa fábula se convierte en el primer término de una comparación (contenido estético) que dota a las ideas de laboriosidad y razón (contenidos lógicos que trabajan en la *symploké*) de un significado que tiene que ver con la doctrina calvinista de la predestinación y, concretamente, con la idea de que hay elegidos y réprobos y que el triunfo del laborioso y razonable no es más que la constatación de que este forma parte de los primeros, de los elegidos por Dios. Inmediatamente, hay que destacar que este contenido teológico constituye uno de los fundamentos –junto con la difusión de la leyenda negra antiespañola y la creencia de que la Divina Providencia ampara y legitima el colonialismo británico– del *Destino manifiesto*, la doctrina que instruye la apropiación de tierras y

el exterminio, la esclavitud o la segregación racial de todos aquellos a los que el imperialismo depredador de Inglaterra ha considerado que han sido reprobados por Dios.

5.2. EL MITO DE ROBINSÓN

Los colonos ingleses y escoceses que fundaron las Trece Colonias en Norteamérica eran puritanos, protestantes calvinistas que, como señala Marcelo Gullo, llevaban consigo la conocida como *Biblia de Ginebra*, la biblia editada por John Knox y otros alumnos de Calvino en la que se encontraba la interpretación doctrinal que el ginebrino había hecho, entre otros asuntos capitales de la teología, de la cuestión de la predestinación:

Por ello, no es casual que fuera la teología calvinista la que desde entonces iluminaría la interpretación de los textos evangélicos por parte de los puritanos americanos (Gullo, 2022, pp. 143-144).

La *sola fide* de Lutero –la fe sin obras– no era suficiente, pues este argumento permitiría que el criminal más abyecto pudiese salvarse. Gullo acude a Alfredo Sáenz y a Paul Johnson para señalar que la aportación de Calvino consistió en matizar la idea de la predestinación de Lutero en el siguiente sentido:

El hombre debe obrar bien, no por cierto para salvarse, sino porque está salvado. Si alguien se conduce virtuosamente está probando su fe y por tanto su elección. Triunfar en la vida, vivir en la prosperidad, no es sino mostrar que Dios es propicio con alguien (Sáenz, como se cita en Gullo, 2022, p. 45).

[Los puritanos] pensaban que a los piadosos les iba bien económicamente y que si un hombre no lograba prosperar –o si el quebranto económico se abatía súbitamente sobre él– era porque por alguna razón no gozaba del favor divino. Esta era una idea muy arraigada y pasó a formar parte de la principal corriente de opinión en la conciencia social norteamericana (Johnson, como se cita en Gullo, 2022, pp. 146-147).

Si a uno le va bien, es que es virtuoso; si a otro le va mal, es que Dios no está con él. Nosotros sostenemos que así debe entenderse la laboriosidad de Robinsón: esta es la clave de lectura. No es la ética protestante de Max Weber, sino la doctrina calvinista que distingue entre elegidos y réprobos, ahí es donde se encuentra el sentido de la laboriosidad y la

razón como argumentos que legitiman la acción colonial de Inglaterra en Norteamérica:

La reticencia de los indígenas a vivir y someterse a los modos de vida traídos por los colonizadores, lejos de ser vista como algo natural, como resultado del encuentro de civilizaciones o culturas distintas originadas en historias que no eran semejantes, será vista como el signo de que no formaban parte de los elegidos [...] los peregrinos y colonizadores, formados en la doctrina de Calvino, tendían a dividir a la humanidad en elegidos y réprobos. Ellos, los portadores de la verdad, los llamados, eran, obviamente, parte de los primeros (Zea, como se cita en Gullo, 2022, p. 244).

Si aplicamos este criterio y vemos que a Robinsón le va bien, habrá que entender que este progreso muestra que Dios está con él, que forma parte de los elegidos; por eso afirmamos que en la portentosa laboriosidad de Robinsón está cifrada la oposición entre elegidos y réprobos, una de las principales ideas-fuerza que instruyeron el desarrollo de la talasocracia británica.

Sostiene Aristóteles en la *Política* que quien ha vivido en la *polis* y, una vez fuera de ella, se basta a sí mismo —es decir, es autosuficiente— o es «una bestia o un dios» (52). Defoe mitifica a Robinsón a mayor gloria del imperialismo anglosférico.

5.3. CONTRA LA SUPUESTA VAGANCIA DE LOS ESPAÑOLES

Adviértanse las distintas invectivas de Defoe contra la vagancia y pregúntese qué sentido tienen en la novela. Nosotros sostenemos que la razón de ser de estos pasajes trasciende claramente la fábula del *Robinsón Crusoe*:

Los dos más tesoneros vivían bien y con holgura, mientras los holgazanes lo hacían con grandes dificultades y miserablemente. Así ha de suceder, según creo, en cualquier parte del mundo (389).

De todas las maneras de vivir, para mí, que había estado siempre en actividad incesante, esta era la más odiosa, y con frecuencia me repetía: «La holgazanería es la escoria de la vida» (328).

«La holgazanería es la escoria de la vida» y nosotros añadimos: de ahí que Inglaterra adoptase como política de Estado la fabricación y difusión de la leyenda negra antiespañola. Si la holgazanería es la escoria de la vida y los españoles son unos holgazanes, los españoles son

escoria. Este es uno de los simplicísimos silogismos que informan la leyenda negra antiespañola construida por Inglaterra, uno de los cimientos, como ya hemos indicado, de su cínico y criminal *Destino manifiesto*. Albert Beveridge, senador por Indiana (1862-1927) reconoció que este era su marco teórico:

Él [Dios] ha hecho de nosotros los grandes organizadores del mundo para establecer un sistema donde no impere el caos. Él nos ha dado el espíritu del progreso para derrotar a las fuerzas de la reacción en la tierra. Él ha hecho de nosotros adeptos del gobierno para que podamos administrar gobierno a los pueblos seniles y salvajes. Si no fuera por esa fuerza, el mundo caería en la peor barbarie y en la oscuridad [...] Y de toda nuestra raza, Él escogió el pueblo americano como la nación para, finalmente, guiar la regeneración del mundo. Esa es la misión divina de América, y como tal nos proporciona todo el lucro, la gloria y la felicidad posible al hombre. Nosotros somos los encargados del progreso del mundo, los guardianes de su paz virtuosa (como se cita en Gullo, 2022, pp. 269-270).

¿Qué hacer, entonces, con quienes obstaculicen este progreso? Quitarlos de en medio. Así se legitima un genocidio:

[Benjamin Franklin sostenía que...] forma parte de la Providencia destruir a estos salvajes con el fin de dar espacio a los cultivadores de la tierra. Me parece probable que el ron sea el instrumento apropiado. Este ya ha exterminado a todas las tribus que habitaban con anterioridad la costa (como se cita en Gullo, 2022, p. 252).

Fueron los británicos los que instauraron en América del Norte la política del «mejor indio es el indio muerto» y, de hecho, fueron los protestantes ingleses quienes repartieron mantas contaminadas con el virus de la viruela para acabar con los indios norteamericanos (Gullo, 2022, pp. 72-73).

Dios les dio el mundo a los laboriosos y razonables. Así lo leemos en el *Robinson Crusoe*:

El mundo entero se mueve, girando incesantemente; todas las criaturas de Dios, tanto celestes como terrenas, son inteligentes y están atareadas; ¿por qué habríamos nosotros de quedarnos ociosos? El mundo es de los hombres y no de los zánganos. ¿Por qué sumarnos a estos últimos? (503).

Lo anterior nos deja a las puertas de reconocer que los zánganos no son hombres y, por tanto, que a los vagos y supersticiosos nada les pertenece, pues ni siquiera poseerían la condición humana. Si una nación o una tribu es incapaz de explotar económicamente un territorio estará

mostrando que no forma parte de los elegidos, que, en consecuencia, nada puede poseer y, lo peor de todo, que a estos individuos tampoco se les puede considerar personas, pues, como decíamos, ni siquiera pueden poseerse a sí mismos. Gulló nos recuerda que:

Los ingleses, cuando fueron a Australia, la consideraron *terra nullius*, es decir, territorio sin habitantes, aunque llegaron a censar entre 600.000 y un millón de indígenas. Para los ingleses, los aborígenes australianos no eran seres humanos, sino una especie de monos que caminaban sobre dos patas (2022, p. 73).

Este desprecio tiene su fundamento en la oposición: laboriosidad y razón contra vagancia y superstición. ¿Qué deben hacer, entonces, los ingleses para quedarse con todo aquello que les apetezca? Eliminar a las bestias, a los réprobos, a aquellos individuos que por su vagancia y su irracionalismo hacen evidente que Dios no cuenta con ellos. ¿Y qué argüir, entonces, para arrebatarse al Imperio español sus territorios americanos? Hay que acusar a los españoles de vagos y supersticiosos porque esta barbarie les incapacitará para poseer nada. Por eso Defoe, en *Un nuevo viaje alrededor del mundo*, sostiene que:

Los Españoles parecen tener ya más dominios en América de los que pueden mantener, y muchos más de lo que son capaces de obtener beneficio, e infinitamente más aún de los que pueden mejorar, y especialmente en esas partes llamadas Sudamérica (como se cita en Botella, 2015, p. 19).

Contra el «*labor omnia uicit*» (el trabajo lo vence todo) dado a escala antrópica de las *Geórgicas* de Virgilio:

Hízose el hombre de las artes dueño;/ el asiduo trabajo y el empeño/
triunfaron a la par de toda traba,/ y la necesidad que espoleaba (42),

la leyenda rosa de Inglaterra defendida astutamente por Defoe en el *Robinson Crusoe* postula una idea de laboriosidad que está dada a una escala mítica y que responde a una inequívoca teleología geopolítica. En Virgilio, la laboriosidad no desborda el ámbito de la tradición:

Otras lecciones varias/ que legado nos han nuestros abuelos/ darán
rumbo acertado a tus desvelos/ mostrándote las vías necesarias (47).

5.4. CONTRA EL SUPUESTO IRRACIONALISMO DE LOS ESPAÑOLES

En su *Historia del diablo*, Defoe construye su más abierta y radical denuncia del supuesto irracionalismo de los españoles; allí leemos lo siguiente:

Hay quien ha tenido la temeridad, por no decir la maldad, de acusar al Diablo de haber sido la causa de las grandes victorias que sus amigos los Españoles han obtenido en América, y han pretendido abonar en su crédito las conquistas de México y del Perú; pero yo no puedo compartir su parecer. Creo que el Diablo no ha tenido parte en ese asunto; la razón que alego es la de que Satanás nunca ha tenido la locura de perder el tiempo, ni de emplear mal su política, ni aún de embarcar a sus Aliados para ir a conquistar Naciones que ya eran de él; esto sería Satanás contra Belcebú, sería hacerse la guerra a sí mismo, o, por lo menos, no tendría ninguna ventaja para él (15).

El diablo no habría podido ayudar a los españoles a derrotar a los indígenas americanos porque esto habría sido una lucha de Satanás contra Belcebú, del diablo consigo mismo, pues españoles e indígenas americanos, por supersticiosos, eran lo mismo: naciones que ya pertenecían al diablo.

En el *Robinson Crusoe*, Defoe le hace decir a su hombre providencial que:

prefería mucho más caer en manos de los salvajes y ser devorado vivo por ellos, que en las garras despiadadas de los frailes y la Inquisición (252).

Este pasaje no tiene ningún sentido desde el punto de vista de la fábula, pero adquiere plena significación si hemos leído la *Historia del diablo* y conocemos los tres pilares de la doctrina del *Destino manifiesto*. Y si esto no se ve, gana Inglaterra. Lo mismo podemos decir del siguiente:

Agregó que los blancos habían matado «mucho hombre», según sus palabras, por lo cual comprendí que se refería a los españoles, cuyas crueldades en América se han difundido en el mundo entero al punto de ser recordadas y transmitidas de padres a hijos en cada nación (221).

Ellos, precisamente ellos, los que fueron incapaces de toda síntesis, los que solo contemplaron el exterminio, la esclavitud o la segregación racial, con el mayor cinismo y descaro acusan a los españoles de haber cometido los genocidios que solo ellos llevaron a cabo. ¿Por qué el Imperio inglés no tiene a un Inca Garcilaso de la Vega o a una sor Juana Inés de la Cruz? ¿Dónde están sus egregios mestizos? El «error» de los españoles, según John Caldwell Calhoun, séptimo vicepresidente de los Estados Unidos (del 1828 al 1832), es el siguiente:

Nosotros nunca hemos soñado con incorporar a nuestra Unión cualquier otra raza que no sea la Caucásica —la raza libre de los blancos. La incorporación de México sería el primer caso de incorporación de la raza india,

puesto que más de la mitad de los mexicanos son indios y el resto está formado principalmente por tribus mixtas. ¡Yo protesto contra esa unión! El nuestro es el Gobierno de la raza blanca. Los grandes infortunios de la América española son consecuencias del error fatal de poner esas razas de color en pie de igualdad con la raza blanca (Feres, 2004, p. 71).

En cambio, esto leemos en Rafael Aita (2023) a propósito del mestizaje en Hispanoamérica:

Tenemos el ejemplo del matrimonio de Beatriz Coya, hija de Sayri Túpac y por lo tanto descendiente del Inca Huayna Cápac, con Martín García de Loyola, sobrino-nieto de San Ignacio de Loyola. Su hija, Ana Lorenza de Loyola Inca, se casó con Juan Enríquez de Borja, de la casa Borja de San Francisco de Borja y del Papa Borgia, y a su vez descendiente de los reyes de Castilla y Aragón de la casa de Trastámara. El hijo de ambos Juan Enríquez de Borja Loyola Inca descendía de los reyes de Castilla, de los reyes de Aragón, de dos Papas, de dos Santos y de los Incas.

Las diferencias son abismales. A propósito de la promoción de los matrimonios mixtos promovida por los Reyes Católicos desde el primer momento (Cédula Real del 19 de octubre de 1514, Ley 2, tít. I, lib. VI), Marcelo Gullo se pregunta con abierta ironía:

Sinceramente, ¿podríamos imaginarnos a la reina Victoria de Inglaterra «sugiriendo» al gobernador de Hong Kong que algunos ingleses se casasen con las mujeres chinas y que las mujeres inglesas se casasen con hombres chinos? (2021, p. 206).

La respuesta es que no. El imperialismo depredador y racista de Inglaterra ni se lo planteó.

Insistimos en que estos pasajes del *Robinson* no tienen ningún sentido funcional en el curso de la fábula, pero si los entendemos en su conjugación con el resto de constituyentes de la obra y advertimos que su función es coadyuvar a la construcción de un sentido trascendente, entonces sí se entienden. Nosotros sostenemos que este sentido trascendente, que no es otro que infamar a España, forma parte de la acción libelista que Defoe ejerció durante gran parte de su vida profesional al servicio de la defensa de la reina Ana de Estuardo, del comercio de Inglaterra y del protestantismo. ¿La realidad? Que Isabel la Católica promovió los matrimonios interraciales desde 1503 («son legítimos y recomendables porque los indios son vasallos libres de la Corona

española»), que los Estados Unidos no los permitieron hasta 1967 y que Sudáfrica suprimió el *apartheid* en 1991.

5.5. IRRACIONALISMO EN EL *ROBINSÓN CRUSOE*

Tras veintiocho años en silencio o hablando únicamente con animales (unos papagayos, un perro y unos gatos) o en un desquiciante soliloquio, Robinsón encuentra a Viernes, a alguien con quien puede conversar verdaderamente y estar acompañado. Sucede que, años después de ese encuentro, cuando Robinsón revisa sus aventuras, Defoe hará que «el más hermoso y grato día» que le brinde su recuerdo no sea el de aquel encuentro con un ser humano, sino el haber presenciado una singular experiencia apostólica: nos referimos al episodio en el que el díscolo Atkins, un inglés que se había echado a perder, vuelve al redil de la fe. Dios está con Atkins, a Atkins le irá bien, Atkins será productivo, de ahí que Robinsón concluya que: «Pienso que aquel fue el más hermoso y grato día de que haya yo gozado en mi vida entera» (453). El inglés se recupera para la fe a mayor gloria de la *armonia mundi* que ha de darse en la isla de Robinsón porque aquella isla es un vislumbre de la sociedad que resultaría si los puritanos ingleses rigiesen el mundo. La conversión de un pecador en una suerte de apóstol principiante y preclaro es más importante que la aparición de Viernes. Esto es así porque Viernes no es un amigo, sino un siervo:

Ante todo le hice saber que su nombre sería Viernes, ya que en este día lo salvé de la muerte y me pareció adecuado nombrarlo así. A continuación le enseñé a que me llamara amo (212).

Robinsón no es un padre o maestro atento y generoso, sino el amo de su criado. No hay razón común, ni mezcla alguna, sino jerarquía y servidumbre. Viernes no cuenta, no hay amistad posible; lo que cuenta es Atkins, el hombre recuperado para la fe.

5.6. EL FUNDAMENTALISMO RELIGIOSO DEL *ROBINSÓN CRUSOE*

Adviértase que el Defoe que censura lo irracional de los españoles y construye a un Robinsón con las notas de la más diligente laboriosidad y el racionalismo más ejemplar, es el mismo que supedita a su personaje a los dictados de la Providencia:

Si fuéramos capaces de escuchar su voz [de la Providencia], estoy persuadido de que evitaríamos muchos de los desastres a que nuestra vida se ve expuesta a causa de nuestra negligencia (375).

Y allí se me ocurrieron estos pensamientos: que todo cuanto me ocurría era por la voluntad de Dios; que había sido llevado a tan miserable situación por Su decisión, puesto que Él tenía poder no solo sobre mí sino sobre todo cuanto ocurría en el universo (120).

Robinsón *hace de todo* en la isla de igual manera que un cincel y un martillo en las manos de un experto cantero le pueden *hacer de todo* a un bloque de mármol. Robinsón es el cincel y el martillo con los que Defoe, en funciones de dios-cantero, esculpe en mármol distintas formas de la leyenda rosa de Inglaterra y de la leyenda negra antiespañola. La crítica se admira del Robinsón racional mientras ignora o desprecia su condición de brazo ejecutor de los designios de la Providencia: uno de los más acusados fundamentalismos religiosos que encontramos en la Historia de la Literatura Universal.

5.7. UN PASAJE CLAVE DEL *ROBINSÓN CRUSOE*

Reproducimos, en primer lugar, el pasaje en cuestión:

Tuve con ellos [con los españoles que forman parte de la colonia de Robinsón] varias conversaciones acerca de la vida que llevarán mientras residieron entre los salvajes. Me dijeron con franqueza que no habían tenido oportunidad alguna de emplear su ingenio o su perseverancia en aquellas tierras, y que se habían sentido como un puñado de miserables, de abandonados, perdiendo así todo ánimo; incluso de haber tenido a mano los medios necesarios se habrían dejado vencer igualmente por la desesperación y el peso de sus miserias, pues solo pensaban que el destino los condenaba a morir de hambre. Uno de ellos, hombre reflexivo e inteligente, me dijo, sin embargo, que estaba seguro de que habían cometido un error al pensar así, pues no es propio de hombres sensatos entregarse indefensos a la desgracia sino aprovechar en todo momento los auxilios que la razón ofrece, tanto para preservarse en el presente como para buscar la liberación en el futuro. Agregó que la pesadumbre es la pasión más inútil e insensata del mundo por cuanto solo mira al pasado que es irrevocable y sin remedio, pero no se le ocurre encarar el porvenir ni comparte nada de lo que puede ser una salvación, sino que prefiere agregarse a la pena antes que buscarle remedio [...] Pasó luego a comentar las mejoras que yo había podido llevar a cabo mientras duró mi soledad, mi incansable aplicación, según él la llamaba, y cómo había podido transformar una situación que era al comienzo mucho peor que la de ellos en otra mil veces más feliz que la

suya. Me dijo que era digno de notarse que los ingleses muestran en la desgracia una mayor presencia de ánimo que cualquiera otra raza de las que él conocía; agregó que su infortunada nación, así como los portugueses, son los peores hombres del mundo para luchar contra el infortunio ya que su primera actitud ante el peligro, luego que los esfuerzos han fracasado, es la de la desesperación, dejarse abatir y aceptar la muerte sin siquiera reflexionar con detenimiento en los posibles remedios para tanta desgracia (415-416).

Defoe, por boca de su Robinsón, está diciendo que los españoles no tuvieron oportunidad de emplear su ingenio (razón), que perdieron el ánimo (laboriosidad) y que se creyeron condenados por el destino (superstición). El más inteligente del grupo de españoles (el de más razón), es decir, el que entendemos que estaba en mejores condiciones de realizar un adecuado análisis de lo que les había pasado, reconoció que se habían comportado de forma insensata (sin razón) y que, literalmente, no habían aprovechado «los auxilios que la razón ofrece» (sin razón). Este hombre inteligente reconoce lo perjudicial que resulta librarse a la pesadumbre (no laboriosidad) y que esta convierte a los hombres en inútiles (no laboriosidad) y les priva de toda posibilidad de salvación (que sí obtiene el laborioso y sensato; se reproduce aquí, también, la distinción entre elegidos y réprobos).

¿Qué le acaba reconociendo el español a Robinsón? Primero le transmite su admiración por la obra que ha resultado de su «incansable aplicación» (laboriosidad) y por haber logrado una vida «mil veces más feliz» que la que él había tenido (laboriosidad). A continuación viene la parte central, la clave de todo, el momento en que Defoe dice abiertamente lo que quiere decir: que los ingleses muestran en la desgracia más ánimo que cualquier otra raza y que los españoles y los portugueses —curiosamente, las dos potencias que dominaban América— son «los peores hombres del mundo» para luchar contra el infortunio. La realidad no importa. La incontrovertible verdad del hecho no importa:

[España] había construido en el Nuevo Mundo centenares de ciudades, cuyos extremos distaban más de cinco mil millas, con todas las ventajas de la civilización que entonces se conocían, y dos ciudades en lo que es ahora Estados Unidos, habiendo penetrado los españoles en veinte de dichos Estados. Francia había hecho unas pocas cautelosas expediciones, que no produjeron ningún fruto, y Portugal había fundado unas cuantas poblaciones de poca importancia en la América del Sur. Inglaterra había permanecido durante todo el siglo en una magistral inacción,

y entre el cabo de Hornos y el Polo Norte no había ni una mala casuca inglesa, ni un solo hijo de Inglaterra (1987, p. 81).

Así resume Carlos Lummis la distinta magnitud que se da entre la laboriosidad inglesa y la laboriosidad española, pero, para Daniel Defoe, los españoles, ante la adversidad, son «los peores hombres del mundo» porque no saben cómo sortear las dificultades ni cómo rehacerse de las derrotas y su única reacción es la desesperación (la no razón), y a ello hay que sumar que son unos vagos incapaces de extraer la utilidad de las tierras que poseen. A esto los reduce Defoe. ¿La realidad? No importa, el *Robinson Crusoe* es un libelo.

5.8. DOS OBRAS DE REFERENCIA

5.8.1. Defoe and the Black Legend: The Spanish Stereotype in *A New Voyage Round the World*, de Kathryn Rummell

Como reza el título de su artículo, Rummell analiza los contenidos de leyenda negra antiespañola que Defoe despliega en *Un nuevo viaje alrededor del mundo*. Reproducimos a continuación tres pasajes que ilustran perfectamente las tesis sostenidos por la autora:

Probablemente, el paralelo más interesante entre las obras de [Fray Bartolomé de] Las Casas y la ficción de viajes de Defoe provenga de la idea de «crítica desde dentro» [...] Cuando el narrador felicita al Plantador español por la gran riqueza amasada por los españoles en América, el Plantador le objeta que: «Nosotros los españoles somos la peor nación del mundo a la que podría haber pertenecido un tesoro como este» (17).

Dado que los españoles no aprovechan la riqueza que les ofrecen las tierras sudamericanas, Defoe sostiene que, a ojos de otras potencias coloniales europeas, estas colonias no son legítimas (23).

La manipulación que hace Defoe del estereotipo español crea una ficción que se declara «verdadera» de la misma manera que su propia ficción de viajes pretende ser cierta. Ambos sirven como cortinas de humo para promover su agenda colonial inglesa para Sudamérica (25)⁸.

«[Los españoles son] los peores hombres del mundo», en el *Robinson Crusoe*; «los españoles somos la peor nación del mundo», en *Un nuevo*

⁸ Las traducciones son nuestras.

viaje alrededor del mundo. Siempre lo mismo: leyenda negra, vagancia e incapacidad de los españoles para incrementar la utilidad de sus territorios en América, de manera que, por estas vías –que ya hemos visto que constituyen los pilares de la doctrina del *Destino Manifiesto*– queden deslegitimados el dominio y la presencia de España en América y quede abierto el camino al benefactor, irenista y fraterno imperialismo inglés que Defoe proyecta de forma aureolar en el *Robinson Crusoe*.

5.8.2. Imagen y propaganda política en la guerra de Sucesión española. Daniel Defoe al servicio del Gobierno de Ana Estuardo, de Rosa María López Campillo

En este monumental trabajo, López Campillo analiza al Daniel Defoe propagandista, espía y defensor de los intereses de Inglaterra durante la guerra de Sucesión española. Lo que a nosotros más nos ha llamado la atención de este estudio ha sido que la única fidelidad inquebrantable de Defoe fue para con la Corona inglesa. Estuvo con los *tories* (conservadores), luego se pasó a los *whigs* (liberales), luego regresó con los *tories* y, cuando estos cayeron (1714), volvió con los *whigs*. Con la misma *firmeza veleta*, Defoe aducirá argumentos para que Inglaterra se implique y guerree en España, pero también argumentará lo contrario, así, sus panfletos serán un ir y venir del belicismo al irenismo según el beneficio o perjuicio que en cada momento suponen para Inglaterra las victorias y derrotas del bando austracista frente a Felipe V, pero también según el equilibrio o desequilibrio de fuerzas que se va dando entre las distintas naciones protestantes aliadas, pues una Holanda poderosa y crecida podía ser incluso más amenazante y peligrosa que una victoria borbónica.

Lo único que da sentido a este desacomplejado zigzagueo es que todo lo anterior está supeditado a tres objetivos de rango superior que explican y justifican lo que a simple vista se nos presenta como una grandísima incoherencia o desfachatez: la defensa de la Corona (del trono), la defensa del protestantismo (del altar) y la defensa del libre comercio de Inglaterra. El engaño, la volatilidad de sus fidelidades, su condición de

panfletista, de espía y de correveidile gubernamental adquieren sentido si consideramos estas acciones a la luz de estos tres objetivos.

Campillo rescata un escrito de Defoe –del final de su etapa como director del *Review*– en el que este reconoce que su actividad como periodista o, mejor dicho, como publicista al servicio de la Corona inglesa ha sido similar a un acto de prostitución:

En su ensayo final del día 11 de junio [de 1713], al despedirse de sus lectores, describe mejor que nadie la corrupción de la política y de la propaganda durante esa época. Ataca los pecados de la nación a los que agrupa bajo el término genérico «prostitución» [...] «Quizá esta publicación ha sido mi prostituta [...] si es así, entonces como los israelitas, que abandonaron a sus extrañas mujeres, he decidido despedirme de ella, y así escapar al látigo de mi propia sátira» (502).

Nosotros sostenemos que esta escritura como ejercicio de prostitución también comprende el *Robinsón Crusoe*, que en él Defoe sigue explotando su devoción por la tríada reina-protestantismo-libre comercio inglés y sigue promoviendo la discordia y la leyenda negra antiespañola que tan buenos frutos le dio a la geopolítica inglesa. Nuestra tesis es que el *Robinsón Crusoe* está impregnado de aquel periodismo puteril y lacayuno que Defoe desarrolló durante gran parte de su carrera profesional.

6. CONCLUSIONES

La primera, que la laboriosidad y la razón de Robinsón no son solo las características de un personaje, sino que, en virtud de la *symploké*, adquieren un sentido trascendental a la simple fábula literaria y pasan a ser la expresión de la razón teológica, doctrinal y política que legitima el imperialismo genocida que el calvinismo inglés cifró en la doctrina del *Destino manifiesto*.

La segunda, que quien no tenga claro cómo se relacionan los distintos materiales que constituyen la ontología de una obra literaria no podrá advertir lo anterior, ni podrá entenderlo, ni mucho menos podrá pensarlo críticamente.

7. REFERENCIAS

- Aita, R. (2023, 15 de marzo 2023). Hay que rescatar la historia común de España y del Perú. *Disidencia. Pensar está de moda*. <https://shorturl.at/ezFJZ>
- Aristóteles. (1988). *Política*. Gredos
- Arona, J. de (1867). *Las Geórgicas de Virgilio, traducidas en verso castellano*. El Comercio.
- Botella, E. (2015). Olvidar a John Locke: invasión de América, colonización de España e invención de Inglaterra. Argumentos de derecho de gentes en las disputas hispano-británicas por el Yucatán, la Carolina y Darién. *Magallánica: revista de historia moderna*, 8-29. Universidad Nacional de Mar del Plata
- Campillo, R. M. (2014). *Imagen y propaganda política en la guerra de Sucesión española. Daniel Defoe al servicio del Gobierno de Ana Estuardo*. Sílex
- Defoe, D. (2015). *Robinson Crusoe*. Penguin Random House
- Defoe, D. (2019). *Historia del diablo*. Verbum
- Feres, J. (2004). El concepto de América Española en estados Unidos: de la Leyenda negra a la anexión territorial. *Historia contemporánea*, (pp 61-79). Universidad del País Vasco
- Gullo, M. (2022). *Nada por lo que pedir perdón*. Espasa
- López, R. M. (2014). *Imagen y propaganda política en la guerra de Sucesión española. Daniel Defoe al servicio del Gobierno de Ana Estuardo*. Sílex
- Lummis, C. (1987). *Los descubridores españoles del S. XVI*. Grech
- Maestro, J. G. (2017-2022). *Crítica de la razón literaria: Una Teoría de la Literatura científica, crítica y dialéctica. Tratado de investigación científica, crítica y dialéctica sobre los fundamentos, desarrollos y posibilidades del conocimiento racionalista de la literatura*. Editorial Academia del Hispanismo. 10ª edición digital definitiva. <https://criticadelarazonliteraria.blogspot.com/>
- Millaret, J. (2023). *La figura del naufrago: itinerarios y marcas*. [Tesis Doctoral, Universidad de Lérida]. Repositorio TDX. <https://bit.ly/4aHSq5O>
- Rummell, K. (1998). Defoe and the Black Legend: The Spanish Stereotype in A New Voyage Round the World. *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 52 (2), 13-28. Rocky Mountain Modern Language Association
- Savater, F. (1995). *La infancia recuperada*. Taurus
- Watt, I. (1999). *Mitos del individualismo moderno. Fausto, Don Quijote, Don Juan y Robinson Crusoe*. Cambridge University Press

LA NOVELA PERSPECTIVISTA ESPAÑOLA: DE CERVANTES A RAMÓN PÉREZ DE AYALA

EMILIO JOSÉ ÁLVAREZ CASTAÑO
University of The Bahamas

1. INTRODUCCIÓN

El presente estudio pretende hacer unas observaciones sobre la novela perspectivista española, cuyo referente es Ramón Pérez de Ayala pero que tiene sus orígenes en la novela epistolar y en la obra de Cervantes. Se pretende comprobar hasta qué punto se puede sostener la idea de que en el *Quijote* se encuentra el genoma de la literatura (Maestro, 2017-2022: VI, 14.49), en concreto, en relación con la novela perspectivista, o si es necesario hacer alguna matización al respecto. Para ello, se arranca haciendo referencia a la novela epistolar como el primer texto donde se encuentra un narrador múltiple. A continuación, se destacan algunas obras de Miguel de Cervantes, haciendo especial énfasis en la aportación del *Quijote*. Finalmente, se comentará la obra de Ramón Pérez de Ayala, por ser el principal exponente de la novela perspectivista en el siglo XX español.

2. DISCUSIÓN

Es preciso comenzar con una introducción a la novela perspectivista. Destacamos la novela epistolar como el primer tipo de texto donde se encuentra el narrador múltiple. A continuación, se abordarán las obras de Miguel de Cervantes, al encontrarse en el *Quijote* el genoma de la literatura, como se justificará, y de Ramón Pérez de Ayala, por ser el principal exponente de la novela perspectivista en el siglo XX español.

Si se parte de la afirmación que asegura que «el narrador es ante todo un punto de vista» (Gullón, 1976, p. 21), resulta procedente buscar en

las cartas dicha perspectiva particular. La génesis de la novela epistolar se ha situado en las cartas insertadas en novelas en las que el narrador en tercera persona fue perdiendo importancia (Spang, 2000, p. 645), y también en obras misceláneas que mezclaban cartas con poemas, habiendo un argumento, normalmente amoroso, que unía todas las cartas (Bray, 1967, p. 12). Ambas teorías muestran, una vez más, la dificultad de encontrar géneros puros. *Cárcel de amor* (1492) de Diego de San Pedro (1437-1498), que sigue la tradición de la ficción autobiográfica, hace que las numerosas cartas que la componen dominen la narración principal. Superando la preceptiva de los tratados retóricos medievales, la primera novela epistolar europea es *Proceso de cartas de amores* (1548) de Juan de Segura (1525-1575), que incluye la innovación narrativa de la variante perspectivista más simple, como es la de las dos voces (Baquero Escudero, 1998-1999, p. 118). Más tarde, la novela epistolar se convierte en un género popular en el siglo XVIII con *Pamela* (1740) y *Clarissa* (1749), ambas de Samuel Richardson, o *Les Liaisons dangereuses* (1782), de Choderlos de Laclos.

Abordando ya a Cervantes, se considerará el perspectivismo desde tres líneas: el perspectivismo interno o narrativo (el punto de vista del autor y el de los personajes), el perspectivismo crítico (el que ofrecen la crítica y los lectores), (Flores, 1997, p. 275) y la anticipación de la que se denominará más tarde como novela perspectivista.

En lo que se refiere al perspectivismo crítico, Américo Castro ya se congratuló de que en el *Quijote* no hay una perspectiva que le sirva de fondo a la obra, pero se proyecta una «forma» animante que la crea y la recrea dándole un nuevo sentido, y de ahí surge ante el lector una doble perspectiva de lo que el personaje era, de lo que es y de lo que va a seguir siendo (Castro, 1957, p. 243). De todas formas, no se trata de una característica propia de la novela de Cervantes, ya que es un rasgo que cumplen todas aquellas obras artísticas que, por su riqueza expresiva, entran dentro de la calificación de «obra abierta» (Eco, 1990, p. 50).

En cuanto al perspectivismo interno, ya Spitzer comentó que se trata de un rasgo que está detrás de las conversaciones que tienen Don Quijote

y Sancho, en las que el narrador parece no decantarse por ninguna de ellas. Se profundizará en este aspecto más tarde. Además, también hace alusión tanto a la polionomasia como a la forma incorrecta en la que Sancho pronuncia algunos nombres. Así, todo ello forma parte de un perspectivismo que muestra los distintos reflejos de la realidad (Spitzer, 1961, p. 135). Por su parte, Hart se muestra contrario a esta tesis de Spitzer y sostiene que el perspectivismo se debe a la importancia que le dio Cervantes a la participación activa del lector en el descubrimiento del significado (Hart, 1992, p. 303), y vuelve a mencionar el ejemplo del yelmo, como uno de los objetos que recibe diferentes nombres por distintos personajes, y, asimismo, de la forma en la que los personajes se sirven de los recursos que ofrece el lenguaje.

A partir de aquí, al considerar los diferentes pareceres o puntos de vista de los personajes, se aprecia que cada uno de ellos aporta su propia visión del mundo y también lo expresan en cómo hablan, como sucede en la lucha entre Don Quijote y el vizcaíno (Rabell, 1993, pp. 90-91). No obstante, se trata de una observación en cuanto al estilo, a la forma de hablar, más allá de la diferencia de pareceres. Ya de manera general, también Rabell habla de un perspectivismo dialógico, que hace que el lector elabore su propio juicio en relación al intercambio verbal entre los personajes (1993, p. 88), pero se trata de un rasgo común a diferentes tipos de textos que se lean, sean literarios o no.

Forastieri incide en la falibilidad correctiva de distintos focos (1986, p. 9), ya que la percepción de la realidad de Don Quijote difiere de la del resto de los personajes. Otra cuestión distinta es el motivo que causa en el protagonista esa percepción diferente, algo que escapa al objetivo del presente estudio. En todo caso, no cabe pasar por alto la pertinencia de recordar que la multiplicidad de puntos de vista descubre la compleja riqueza de un mundo que ya es moderno (Durán, 1956, p. 147).

Resulta consecuente, por tanto, que, dentro de la multiplicidad de pareceres ante una misma realidad, surja la cuestión de la credibilidad o fiabilidad. Así, Durán compara la narración de Don Quijote con la de Sancho y se pregunta a quién creer, y ante ello indica:

La visión de la realidad desde distintos puntos de vista no es un fenómeno literario nuevo, y se da con gran frecuencia en todas aquellas obras -muchas de ellas de influencia o fuente oriental- en que van insertándose una serie de relatos alrededor de un eje central que sirve de lazo y punto de referencia (1956, p. 145).

No en vano, en el *Quijote* se encuentran numerosas narraciones que cuelgan del hilo del argumento principal que, a su vez, cuenta con diferentes narradores: un primer narrador para los primeros ocho capítulos, en el IX interviene el editor que acude al zoco y se hace con el manuscrito y, por otro lado, está la historia del protagonista, que es una traducción que hace un morisco aljamiado del original de Cide Hamete Benengeli, quien es citado pero su voz no está presente. Una variedad de narradores que, aparte de la implícita concepción de juego, no solo tiene como objetivo burlar a la censura (Blasco, 2011, p. 341), sino que dentro de la poética literaria desde la que fue escrita la novela, sugiere que nada de lo que es visible representa la realidad verdadera y esencial, de modo que el mundo sensorial es un conjunto de imágenes fragmentadas y discontinuas cuya unidad se queda sin resolver (Maestro, 2017, p. 2620).

Este narrador múltiple es una de las aportaciones del *Quijote* y conduce a la tesis de que en él se encuentra el genoma de la literatura, puesto que sobre la base de dicha novela se puede reconstruir la totalidad de la literatura (Maestro, 2017, p. 1975). Cabe recordar que el racionalismo inédito que supone la novedad de una obra genial se encuentra tanto en los temas como en las técnicas. En relación a los primeros, es necesario mencionar la reivindicación de la libertad en un sentido moderno, y es aquí donde la locura fingida encuentra una justificación (Ortiz, 2020, p. 249). En lo que se refiere al grado de innovación técnica, a continuación se hace especial mención a la novela perspectivista dentro de los diferentes géneros literarios que aparecen en el *Quijote*. Así, Cervantes toma todos los géneros literarios anteriores a él para transformarlos y dar lugar a géneros nuevos que han marcado el desarrollo posterior de los mismos. Se trata, por tanto, de un rasgo de su genialidad, en tanto que muestra una forma inédita de racionalismo que exige que sus receptores contemporáneos mejoren las premisas racionales vigentes, y lo hace no desde un ámbito meramente psicológico y social, sino que su genialidad se puede explicar dentro de una gnoseología, puesto que

se puede articular e interpretar normativamente, es decir, dentro de un sistema y de una manera dialógica (Maestro, 2017, pp. 151-154).

Fundamentalmente, en el *Quijote* se pueden destacar los siguientes géneros: la novela de caballerías (cuyo modelo rompe y parodia al no ser posible sus ideales dentro del mundo moderno), la novela pastoril (Marcela y Grisóstomo), la novela bizantina (la hija del morisco Ricote y la historia del cautivo y Zoraida), la novela morisca (el capitán cautivo), la novela picaresca (los galeotes, episodios en la venta de Palomeque), la novela fantástica o maravillosa (la Cueva de Montesinos, el mono adivino, la cabeza encantada), la novela autobiográfica (el capitán cautivo), la novela epistolar (cartas entre Sancho Panza y su mujer, cartas de Don Quijote a Sancho), la literatura parenética o sapiencial (tanto por Don Quijote como por Sancho), el teatro narrado, después llamado teatro épico (el retablo de Maese Pedro, las bodas de Camacho), el entremés (discusión sobre la naturaleza del yelmo de Mambrino), la novela sentimental o cortesana (protagonizada por Cardenio, Dorotea, Luscinda y Fernando). Alcanzado este punto, se va a desarrollar más esta última puesto que aquí se encuentra una base para la novela perspectivista. Se puede considerar a Cardenio como el *alter ego* de Don Quijote en relación a su continencia sexual donde hay un proceso de transferencia (Ortegon, 2011, p. 116), y, de una forma más general, hay una diferencia entre la locura violenta de Cardenio, derivada de la desesperación, y la de Don Quijote, calculada y gratuita (Comellas, 2004, p. 130). No obstante, esta idea y las expuestas con anterioridad sobre el perspectivismo están relacionadas con las capacidades cognitivas y psicológicas. En cambio, si se estima al narrador como el elemento que expone una narración desde su punto de vista, como ya se indicó, y se consideran solo los narradores, se pueden hacer comentarios sobre la narración como técnica. En este sentido, la historia de los cuatro jóvenes comienza con la narración de Cardenio en el capítulo XXIV, sigue en el XXVII, en el XXVIII Dorotea continúa el relato y finalmente acaba en el XXXVI con la llegada de Luscinda y Fernando a la venta y la reconciliación final. Las dos parejas de enamorados se despiden de los demás ya en el capítulo XLVII. No se trata del único ejemplo de novela perspectivista en Cervantes, ya que en las *Novelas ejemplares*

(1613) se puede encontrar esta misma disposición narrativa. En «Las dos doncellas» el relato se construye en relación a las intervenciones de Teodosia (que ya no es doncella), Leocadia, Marco Antonio y Rafael. En «La señora Cornelia», por su parte, hablan Don Antonio (que le cuenta a Don Juan lo que le ha sucedido el tiempo que estuvieron separados), Cornelia, Lorenzo y el duque de Ferrara. En todo caso, se trata de narraciones en las que el lector tiene el relato completo sumando cada uno de los trozos que se le dan, a modo de piezas de un puzle, y que normalmente se disponen en un orden cronológico. Andando el tiempo, este perspectivismo alcanza otras formas y objetivos.

Ante las aportaciones de los nuevos escritores de principios de siglo XX, algunos críticos acuñaron novedosos nombres para referirse a aquellas propuestas que pasaban por novedosas (Longhurst, 2008, p. 31), y es aquí cuando surge el concepto de novela perspectivista, y, dentro de la literatura española, se vincula principalmente con la obra de Ramón Pérez de Ayala (1880-1962). Sus comienzos como novelista contienen una tetralogía sobre Alberto Díaz de Guzmán, alter ego del autor, y compuesta por *Tinieblas en las cumbres* (1907), *A.M.D.G.* (1910), *La pata de la raposa* (1911) y *Troteras y danzaderas* (1913), a las que se harán referencias en breve. Así, si bien es cierto que existen precedentes de perspectivismo en Cervantes y también hay casos en la narrativa del siglo XIX, se trata de intentos que no se sitúan en una tendencia general clara y distintiva de un tipo de novela (Barroso, 1997-1998, p. 452). En este sentido, las posibles relaciones entre el pensamiento teórico de Ortega y su puesta en práctica en la obra de Pérez de Ayala ha hecho que la crítica muestre diferentes posturas que van desde advertir los paralelismos y convergencias entre ambas hasta abstenerse de hablar de prioridades e influencias, pasando por ver en la escena de la muerte de Teófilo Pajares en *Troteras y danzaderas* un anticipo de la teoría del perspectivismo que expuso Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925) (Prado, 2012, p. 250), aunque las ideas sobre perspectivismo del filósofo estaban en *Meditaciones del Quijote* (1914) donde ya se encuentra la dualidad entre apariencia y profundidad que explica con el ejemplo del árbol y el bosque (Ortega y Gasset, 2004, pp. 192-204).

El mundo novelesco del escritor asturiano se caracteriza por la ambivalencia, un rasgo que se puede apreciar en distintos aspectos: las obras integradas en dos partes, donde *Luna de miel, luna de hiel* (1923) tiene su continuación en *Los trabajos de Urbano y Simona* (1923), y *Tigre Juan* (1926) es seguido de *El curandero de su honra* (1926); el lenguaje empleado, donde hay ejemplos del uso de un lenguaje refinado al servicio de un tema lupanario, como ocurre en *Tinieblas en las cumbres* (Baquero Goyanes, 1963, pp. 171ss); las parejas de personajes antitéticos: Belarmino y Apolonio, «Grano de Pimienta» y «Mil perdones» en *El ombligo del mundo* (1922), Tigre Juan y Vespasiano Cebón. Estas ambivalencias de personajes también se encuentran en Cervantes. Además de las ya mencionadas parejas como Don Quijote y Sancho y las dos doncellas, también se encuentran Rinconete y Cortadillo, Persiles y Sigismunda, Cipión y Berganza. La huella de Cervantes en Pérez de Ayala no queda aquí. El prólogo de *Tinieblas en las cumbres* es de clara influencia cervantina en cuanto al manuscrito hallado (*Don Quijote*) y a la justificación del narrador de su inocencia en cuanto al contenido del escrito (prólogo a las *Novelas ejemplares*). Por último, en *Troteras y danzaderas*, se describe a Monte-Valdés diciendo: «este hombre ofrecíase como el más cabal trasunto corpóreo de Don Quijote de la Mancha» (Pérez de Ayala, 1998, p. 712), para, a continuación, hacer unas matizaciones al respecto.

Como se ha indicado, uno de los ejemplos de perspectivismo se tiene en la novela epistolar. Pérez de Ayala también hace uso de las cartas en algunas de sus obras. En *La pata de la raposa*, el capítulo XVII de la primera parte está compuesto por una serie de cartas que le envía el protagonista a un conocido donde le cuenta su etapa como titiritero. En *Troteras y danzaderas*, se encuentra la carta que la madre de Teófilo le envía a este, al final de la primera parte. Además, al final de la novela, hay varias cartas que se envían algunos personajes. Pero el perspectivismo de Pérez de Ayala sigue otras fórmulas. En *A.M.D.G.*, en el capítulo titulado «Hortus Siccus» el narrador indica que incluye retazos de las memorias íntimas de Bertuco y tiene forma de diario. En *La pata de la raposa*, el capítulo VI de la primera parte incluye en cursiva los escritos supuestamente literarios de Alberto sobre sus animales

domésticos. Mayor interés ofrece el final del capítulo IX de la primera parte de *Troteras y danzaderas*, en el que se da el punto de vista de don Sabas, Rosina, Pajares y la niña Rosa Fernanda sobre lo que piensa cada uno de ellos del encuentro que tienen en ese momento. En la parte final de la misma novela, hay unas confesiones en primera persona, como la de doña Juanita, que le cuenta a Teófilo, su hijo, quién es su verdadero padre, y la de Travesedo, quien le cuenta a Guzmán cómo Verónica ha rechazado su propuesta de matrimonio.

Además, como se ha indicado, la citada ambivalencia o dualidad tiene su repercusión en el enfoque perspectivista, como se puede apreciar en el desdoblamiento tipográfico que aparece en *El curandero de su honra* cuando los protagonistas se separan durante parte de la obra. Se trata de un ejemplo en el que se muestra que no existen los absolutos y que solo queda el conocimiento relativo. Así, no todas las perspectivas son verdaderas, ya que hay ciertas percepciones que son resultados de factores subjetivos (Fernández, 2000, p. 89). En la reconsideración que Fernández plantea sobre el perspectivismo en Pérez de Ayala, defiende que uno de los múltiples puntos de vista puede destacarse en relación a los otros sin negar por ello la validez de los restantes: «Todas las perspectivas son ciertas, aunque cada una es en sí misma deficiente. La verdad es la suma de todas las perspectivas individuales» (2000, pp. 75-76). Por tanto, hay un doble movimiento. Por un lado, se presenta una realidad fragmentada, pero, por otra parte, se busca una novela integral. Es decir, el perspectivismo no implica la desintegración del lenguaje, al contrario, apunta a su reconstrucción (Rendón y Castaño, 2018, p. 8). Además, las distintas perspectivas se distribuyen de manera ordenada por criterios normativos y pragmáticos, no por criterios epistemológicos de verdad (Fernández, 2000, p. 76). Se volverá sobre esta cuestión más adelante.

Entrando en algunos ejemplos concretos, en las novelas de la citada tetralogía el foco narrativo está siempre en el protagonista, por lo que, aunque la narración sea en tercera persona, se trata de un narrador de una omnisciencia selectiva ya que es en realidad una falsa tercera persona (González, 2010, p. 177). Pero las perspectivas de los personajes no son dos puntos de vista distintos, sino que se necesitan y se

complementan. En *Belarmino y Apolonio* (1921) se puede leer el siguiente pasaje:

Inhíbete en tu persona de novelista. Haz que otras dos personas la vean al propio tiempo, desde ángulos laterales contrapuestos. Recuerda si en alguna ocasión te aconteció ser testigo presencial de cómo ese mismo objeto, la Rúa Ruera, suscitó duplicidad de imágenes e impresiones en dos observadores de genio contradictorio; y tú ahora amalgama aquellas imágenes e impresiones (Pérez de Ayala, 1967, p. 29).

Por lo que se trata de un falso perspectivismo (Fernández, 2000, p. 84). En otro momento de la misma obra, el narrador insiste no ya en una duplicidad de pareceres, sino en una multiplicidad que se hilvana dentro de un(os) punto(s) de vista principal(es) y ante el/los que él queda al margen:

Tan verdad puede ser lo de don Amaranto como lo de don Escobar; y entre la verdad de Escobar y la de don Amaranto se extienden sin número infinito de otras verdades intermedias, que es lo que los matemáticos llaman *ultracontinuo*. Hay tantas verdades irreductibles como puntos de vista. Yo he querido presentar, acerca de Belarmino y Apolonio, los puntos de vista de don Amaranto y de Escobar, porque entre ellos cabe inscribir todos los demás, ya que por ser los más antitéticos, son los más comprensivos. Y singularmente he apelado a la ciencia y doctrina de estos caballeros por disimular que frente a Belarmino y Apolonio, ni tenía ni tengo punto de vista determinado. Belarmino y Apolonio han existido, y yo los he amado. No digo que hayan existido en carne mortal sobre el haz de la tierra; han existido por mí y para mí. Eso es todo (Pérez de Ayala, 1967, p. 199).

Por tanto, en *Belarmino y Apolonio*, Pérez de Ayala busca anular el punto de vista personal en favor de las perspectivas inventadas, ya que, dentro de sus escritos teóricos, mantiene que la obra debe tener un equilibrio entre lo subjetivo y lo objetivo (Pérez de Ayala, 1958, pp. 24-31), por eso el perspectivismo aparece como el modelo de construcción narrativa ideal.

Pérez de Ayala llega a este punto tras una evolución dentro de distintas aportaciones perspectivistas. Como se ha visto, se encuentra el antecedente de la novela epistolar, que tiene su eclosión en el siglo XVIII, pero también hay que destacar distintos ejemplos que se encuentran en la novela victoriana inglesa, donde aparecen diferentes obras con narrador múltiple: *Wuthering Heights* (1847) de Emily Bronte tiene una narradora principal en Ellen Dean, pero no es la única, dentro de una

convención tomada de la novela gótica para darle al argumento un carácter más misterioso (Shumani, 1973, p. 452); *Bleak House* (1852) de Charles Dickens tiene un narrador omnisciente y un narrador en primera persona en Esther Summerson, la protagonista; *The Woman in White* (1859) de Wilkie Collins tiene numerosos narradores, utilizando el formato epistolar y es, además, un ejemplo de la novela de misterio; *The Moonstone* (1868) de Wilkie Collins, obra precursora o de referencia de la novela de detectives (Sohn, 2018, p. 145), tiene diferentes narradores en los distintos personajes, algunos utilizan el diario y otros la carta; *Dracula* (1897) de Bram Stoker construye su narración en base a los diarios de diferentes personajes. Por otro lado, el desarrollo en la segunda mitad del siglo XX no es menor. Siguiendo en la literatura inglesa, la tetralogía de *The Alexandria Quartet* (1957-1960) de Lawrence Durrell (1912-1990) presenta diferentes versiones sobre los mismos acontecimientos, excepto la última parte que se sitúa seis años más tarde, y cada novela tiene el nombre del personaje que ofrece su visión de los hechos. En el ámbito hispano, *Rosaura a las diez* (1955) de Marco Deveni (1920-1998) muestra las declaraciones de diferentes testigos en un caso de homicidio que investiga la policía, y cada una de ellas tiene un estilo distinto, dependiendo de las características de cada personaje. La novela tuvo su adaptación cinematográfica tres años más tarde coescrita y dirigida por Mario Soffici. En *Las ciegas hormigas* (1961) de Ramiro Pinilla, el relato se estructura a partir de las voces de diversos personajes. Cada uno de ellos da un punto de vista y la suma de todos confecciona una especie de «retablo». Dentro de los diferentes narradores, Ismael funciona como narrador principal y completa el comienzo de cada uno de los capítulos, donde se sigue una narración lineal. Dichos capítulos son unos episodios con formato de monólogos interiores (Beti, 2015, p. 26). En este sentido, el propio autor reconoció el modelo de los múltiples puntos de vista que se tienen en *As I Lay Dying* (1930) de William Faulkner (Pérez Abellán, 2019, p. 83). Según Wellek y Warren, el perspectivismo es un proceso para llegar a conocer desde diferentes puntos de vista (1959, p. 186), y estas novelas, ya sean góticas, de misterio, de detectives, líricas, intelectuales o de cualquier otro tipo, buscan alcanzar un conocimiento.

3. CONCLUSIONES

En el *Quijote* de Cervantes está el genoma de la literatura en tanto que es posible reconstruir desde él distintas variantes de los géneros literarios, lo que supone una de sus muestras de genialidad en tanto al aspecto novedoso que introdujo. La historia de Cardenio, Luscinda, Dorotea y Fernando supone un primer paso dentro de la novela perspectivista, pero tampoco se puede olvidar la literatura epistolar. Aunque haya ejemplos en esta misma línea en la literatura del siglo XIX, el perspectivismo encuentra un mayor desarrollo a partir de la literatura del siglo XX, donde descuella la obra de Ramón Pérez de Ayala, que ofrece obras de mayor calado teórico y filosófico.

Los ejemplos de perspectivismo que se tienen en la literatura epistolar, en Cervantes y en la narrativa del siglo XIX suponen que la aportación de los narradores ayuda a construir la totalidad del relato. Aunque en Cervantes se encuentra el genoma de la literatura, en lo que se refiere a la novela perspectivista también hay que considerar la aportación de la literatura epistolar (que Cervantes también incluye en el *Quijote*). Ambas son las bases de la novela perspectivista española que, con las aportaciones filosóficas de comienzos del siglo XX, desarrolla en la novelística de Ramón Pérez de Ayala reflexiones sobre la verdad que completan el planteamiento inicial de este tipo de obras.

4. BIBLIOGRAFÍA

- Baquero Escudero, A. L. (1998-1999). Proceso de carta de amores, primera novela epistolar europea. *Archivum*, 48-49, 111-130.
- Baquero Goyanes, M. (1963). Contraste y perspectivismo en Ramón Pérez de Ayala. En *Perspectivismo y contraste (de Cadalso a Pérez de Ayala)* (pp. 171-244). Madrid: Gredos.
- Barroso Villar, E. (1997-1998). Elementos de modernidad en la novela de Ramón Pérez de Ayala. *Cauce*, 20-21, 443-464.
- Beti Sáez, I. (2015). Las ciegas hormigas de Ramiro Pinilla: un canto a la libertad natural. En M. Acillona López (Ed.), *Ramiro Pinilla: el mundo entero se llama Arrigunaga* (pp. 23-39). Bilbao: Universidad de Deusto.

- Blasco, J. (2011). Cervantes creador: ‘la rara invención’. En F. Sevilla Arroyo (Ed.), *Retrato de Miguel de Cervantes Saavedra (315-362)*. México: Museo Iconográfico del Quijote.
- Bray, B. A. (1967). *L’art de la lettre amoureuse des manuels aux romans (1550-1700)*. La Haya: Mouton.
- Castro, A. (1957). *Hacia Cervantes*. Barcelona: Taurus.
- Comellas, M. (2004). Quijote I, XXV o de la dimensión real de las palabras. *Philologia Hispalensis*, 18.2, 117-136.
- Durán, M. (1956). Perspectivismo en un capítulo del Quijote. *Hispania*, 39.2, 145-148.
- Eco, U. (1990). *The Limits of Interpretation*. Bloomington: Indiana U. P.
- Fernández Utrera, M. S. (2000). Revisión crítica del concepto de ‘perspectivismo’ en el pensamiento teórico y la obra narrativa de Ramón Pérez de Ayala. *Revista Hispánica Moderna*, 53.1, 75-90.
- Flores, R. M. (1997). Don Quijote de la Mancha: perspectivismo narrativo y perspectivismo crítico. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 21.2, 273-293.
- Forastieri Braschi, E. (1986). Los mundos posibles del perspectivismo cervantino. *Revista de Estudios Hispánicos (Puerto Rico)*, 13, 9-24.
- González, J. R. (2010). El perspectivismo lírico de Ramón Pérez de Ayala. *Anales*, 22, 171-186.
- Gullón, G. (1976). *El narrador en la novela del siglo XIX*. Madrid: Taurus.
- Hart, T. R. (1992). ¿Cervantes perspectivista? *Nueva revista de filología hispánica*, 40.1, 293-304.
- Longhurst, C. A. (2008). The Early Twentieth-Century Novel. En M. E. Altisent (Ed.), *A Companion to the Twentieth-Century Spanish Novel* (pp. 30-44). Woodbridge: Tamesis.
- Maestro, J. G. (2017). *Crítica de la razón literaria: El Materialismo Filosófico como Teoría, Crítica y Dialéctica de la Literatura*. Editorial Academia del Hispanismo.
- Maestro, J. G. (2017-2022). *Crítica de la razón literaria: Una Teoría de la Literatura científica, crítica y dialéctica. Tratado de investigación científica, crítica y dialéctica sobre los fundamentos, desarrollos y posibilidades del conocimiento racionalista de la literatura*. Editorial Academia del Hispanismo. 10ª edición digital definitiva. <https://criticadelarazonliteraria.blogspot.com/>
- Ortega y Gasset, J. (2004). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Ortegon Cufiño, O. (2011). ¡Deje hablar! La transferencia en ‘Las desdichas de Cardenio’ de Don Quijote de la Mancha. *Folios*, 34, 113-130.
- Ortiz Aguirre, E. (2020). La genial ideación cervantina de la novela moderna como género total: El Quijote. *Anuario de Estudios Cervantinos*, 16, 247-255.
- Pérez Abellán, M. E. (2019). La voluntad ciega de Las ciegas hormigas: de Schopenhauer y Nietzsche a (Unamuno, Baroja) Pinilla. *Philobiblion*, 9, 81-98.
- Pérez de Ayala, R. (1998). Troteras y danzaderas. En *Obras completas I* (pp. 697-1041). Madrid: Biblioteca Castro.
- Pérez de Ayala, R. (1967). *Belarmino y Apolonio*. Buenos Aires: Losada.
- Pérez de Ayala, R. (1958). *Principios y finales de la novela*. Madrid: Taurus.
- Prado, Á. (2012). Pérez de Ayala y Ortega y Gasset: testimonios de una amistad. *Trece cartas en su contexto (1904-1913)*. *Moenia*, 18, 217-254.
- Rabell, C. R. (1993). Perspectivismo dialógico en el episodio de Don Quijote y el vizcaíno: el estado de la cuestión. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 69, 87-101.
- Rendón Ángel, J. E. y Castaño Zapata, D. (2018). Perspectivismo e identidad: literatura, interpretación y apropiación de la identidad personal. *Tonos Digital*, 35, 1-24.
- Shumani, G. (1973). The Unreliable Narrator in *Wuthering Heights*. *Nineteenth-Century Fiction*, 27.4, 449-468.
- Sohn, I. (2018). Rewriting the Bildungsroman and the Rise of Detective Fiction in *The Moonstone*. *Concentric: Literary and Cultural Studies*, 44.2, 145-161.
- Spang, K. (2000). La novela epistolar. Un intento de definición genérica. *Rilce*, 16.3, 639-656.
- Spitzer, L. (1961). Perspectivismo lingüístico en *El Quijote*. En *Lingüística e historia literaria* (pp. 135-187). Madrid: Gredos.
- Wellek, René y Warren, Austin. *Teoría literaria*. Trad. J. M. Gimeno. Madrid: Gredos, 1959.

CINCO NOVELAS EJEMPLARES DE FRANCISCO AYALA SOBRE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

MIGUEL SALVADOR LEMOS BALADAN⁹
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

1. INTRODUCCIÓN

“Yace aquí el hidalgo fuerte
Que a tanto extremo llegó
De valiente, que se advierte
Que la muerte no triunfó
de su vida con su muerte.
Tuvo a todo el mundo en poco,
Fue el espantajo y el coco
Del mundo, en tal coyuntura,
Que acreditó su ventura
Morir cuerdo y vivir loco.”
Miguel de Cervantes Saavedra (1616)

El presente estudio tiene como finalidad analizar las cinco novelas que componen el libro *La cabeza del cordero* (1949¹⁰) de Francisco Ayala (1906-2009); dichas novelas versan sobre las crueles y dispares realidades de la Guerra Civil española (1936-1939) y las consecuencias de la misma, como la posterior dictadura y el exilio español. Los objetivos son observar la postura crítica de Ayala frente a la realidad española del siglo XX, que, con mesurada resignación, da testimonio del hundimiento de España frente a sí misma. A saber, se defiende la tesis de que en *La cabeza del cordero* se ve desfigurada la idea de nación política española, puesto que ofrece, en el fondo de su interpretación, la idea del hundimiento de España frente a sí misma con la irrupción de la Guerra Civil y posterior dictadura. Además, se busca analizar la denuncia de

⁹ Doctor en Letras – Estudios Literarios–, por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

¹⁰ Cabe destacar que 1949 fue la fecha de su publicación original. Sin embargo, aquí utilizaremos la edición de BIBLIOTEX S.L. (2001), a la cual haremos referencia en las citas posteriores.

varias realidades ficcionales que componen un mosaico de la España anterior, continua y posterior a la guerra, así como un entramado de personajes de diversas posturas, ideologías y camadas sociales que se ven atrapados en una realidad que no quieren asumir, pero a la cual tampoco pueden eludir ni enajenarse. Cabe destacar que la obra será analizada bajo los postulados de la *Crítica de la Razón Literaria* (2017) de Jesús G. Maestro y también se considerarán datos históricos y se estudiará el concepto de “novelas ejemplares” para aplicarlo a dicha investigación.

Para tanto, partimos de la base de que, si estas son novelas ejemplares, como afirmamos, dejan alguna enseñanza o provecho a sus lectores sobre los hechos acontecidos en la Guerra Civil española; desde estas perspectivas, dichas obras dan testimonio de un desatinado proceder humano que derivó en una grotesca y disparatada realidad, de la cual Ayala fue uno más de los tantos protagonistas y testigos que la contienda sembró. Las consecuencias de dicha guerra nos alcanzan todavía hoy día con “el tajo” que se abrió entre dos Españas en las antípodas e irreconciliables que versan de forma elíptica y repitiendo ecos de un pasado sobre la socavación de alguna de las partes, que derivan en el mismo dislate retratado por el autor, quien deja en evidencia en sus páginas la resignación por lo que pasó y, simultáneamente, la necesidad de cerrar y sanar el tajo abierto, ya que cada parte contrincante, en el desatino de construir la idea de país soñado y añorado por todos los españoles (cada uno bajo su ideología), acabó por destruirlo, a cambio de menoscabar la indómita línea del equilibrio que debiera permanecer inviolable frente a todas las camadas ideológicas.

2. SOBRE LA IDEA DE “NOVELAS EJEMPLARES” EN FRANCISCO AYALA

“Heles dado el nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar un ejemplo provechoso...”

Miguel de Cervantes Saavedra (1613).

Con respecto al término de “novelas ejemplares” debemos remontarnos al creador de este concepto, considerado además el padre de la “novela moderna”, Miguel de Cervantes (1547-1616), que publicó, en 1613, un

conjunto de doce novelas cortas a las que tituló *Novelas Ejemplares*, si bien la crítica en general nos dice que este modo de novelar no hace una referencia directa al aspecto formal de la novela, tampoco debe pasarse por alto que éstas obedecen a un estilo breve de narración, aspecto fácilmente identificable en las obras objeto de análisis.

Por otra parte, dejó constancia, Cervantes (Loprete, 1975), que las denominaba de ejemplares en tanto que se podría sacar de ellas alguna especie de ejemplo o enseñanza, de modo que se erigen sobre una plataforma que establece una crítica sobre la moral, entendiendo por moral un conjunto de normas que buscan preservar o salvaguardar la cohesión de un grupo determinado (de una nación, podemos decir) frente a sí mismo. (García; 2021, p. 470). Todavía, sobre la moral, sostiene Maestro que es la agrupación de grupos sociales y políticos que se acoplan frente a terceros, “(...) La moral supone la abducción del individuo por parte de una determinada sociedad humana (natural o política) frente a otras. (...)” (Maestro, 2017, p. 2722). Todavía, destaca Loprete (1975), sobre las novelas ejemplares cervantinas, que no se debe confundir su fondo moral por novelas de tesis, destinadas a discutir o probar una idea, ya que este estilo novelístico es posterior a Cervantes y, sobre todo, porque dicho autor no condicionaba la labor artística a la “militancia” ideológica. Con respecto a esta postura, afirma Maestro que la moral de Cervantes no se corresponde con aquella que busca “esclavizar” al ser humano “(...) al someterlo a imperativos sacralizados en nombre de una forma de comportamiento (...) Su literatura es de diseño cínico. Su arte construye una moral que desconfía de sí misma: critica sus propios fundamentos. (...)” (Maestro, 2017, p. 2722).

Desde esta perspectiva, podemos inferir que las “novelas ejemplares” han sido un recurso constante en la tradición de la literatura española e hispanoamericana por la que varios autores han incursionado (inclusive en la actualidad); sobre este “modo intencional”, podríamos decir, de novelar, Unamuno nos dice en sus *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920), remontándose a Cervantes que este buscó con su idea de ejemplaridad, más que trazar un ejemplo, plasmar una vía estética (es decir, que declina de su aspecto puramente moralizador) y valora, de este modo, la estructura formal (siendo que sus novelas ejemplares

también se encuadran en un estilo escueto de narración); también destaca Unamuno que la ejemplaridad contenida a la que se refiere Cervantes y él también, hace referencia a la capacidad del lector de “recrearse” en el protagonismo de los personajes y plantearse sus problemas como suyos propios, habla de este modo de la competencia del lector de ser un ente “agónico” ante las realidades de sus personajes y nos trae a colación la función del sentimiento trágico, es decir, de la conmoción como herramienta catártica.

A saber, recupera Unamuno la función didáctica de estas novelas “ejemplares” en tanto que el lector tenga la capacidad de cerrar el libro, no tras saber cómo se dio el desenlace de la historia del protagonista, sino tras haber sido él mismo el protagonista, tras haber padecido (recreado en sí mismo) las peripecias del personaje y haber experimentado un “aprendizaje”, esto es, tras haber reflexionado y filosofado (resultado del hecho catártico) sobre las realidades que las novelas le ofrecen. Nos afirma, Unamuno, de este modo, que no es él quien da vida a sus personajes, pese a que éstos estén vivos y estén eternizados dentro de sus ficciones, sino los lectores o, mejor dicho, que entre ambos, narrador y lector, sinonimia de creador y recreador, son quienes permiten que estos personajes se perpetúen, pero sobre todas las cosas, queda implícita la idea de que es el lector quien puede llevar el contenido crítico que ofrece la novela para su plano personal y experimentar un cambio en su modo de contemplar la realidad y actuar sobre ella.

Sobre este concepto de novelas ejemplares Irizarry (1971)¹¹ realiza un cotejo en su *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala* sobre la acuñación de dicha idea en la obra ayaliana y se remonta hasta los ensayos de dicho autor acerca de la obra cervantina. Irizarry nos dice, en términos generales, que las novelas de Ayala son ejemplares en tanto a su estructura de novelas cortas y apunta como otra característica a una especie de “clima” o tono, en lo tangente al contenido que ofrecen las novelas, en las palabras de la autora

¹¹ El trabajo original fue publicado en 1971, pero aquí utilizaremos la obra disponible en línea en: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teora-y-creacin-literaria-en-francisco-ayala-0/html/>>. Por lo que colocaremos como referencia el año en que realizamos la consulta bibliográfica. (2024).

(...) El novelista sincero debe creer en el valor de su ejercicio y tener cierta ilusión optimista, y es en Cervantes donde Ayala encuentra una comprensión meditativa y sonriente con una fe básica en cuanto al sentido de la realidad, el ser humano, la vida humana y la posibilidad de enmienda.

Ayala comparte esta visión esencialmente optimista acerca de la libertad humana y su papel en la rectificación del destino (...) El error viene del hombre mismo y ahí hay que buscar su remedio. Cualquier solución al estado de crisis contemporánea tiene que basarse sobre el hombre como ser enmendable, nos indica Ayala (...) (Irizarry, 2024. pp. 116-117).

Es decir, las novelas ejemplares más que una tipología o género, se componen de una intencionalidad, de un clima, de una tonalidad cuyo objetivo es conducir al individuo a hacerse compatible con el grupo al que pertenece, pero no en el sentido literal de someterse a una moral impuesta, sino en el camino de la enmienda de los errores humanos (inmanentes a la propia naturaleza), es decir, se propone Ayala, en este sentido, a través de la razón humana contenida en la novela hacer con que el lector reconozca su error (metaforizado en la acción de la narrativa), que lo rectifique (mediante el acto reflexivo) y se acerque así a la “verdad”, esto es, a una reflexión sobre su propia realidad, siempre en marcha.

Según Irizarry (2024), la novela, desde la perspectiva ayaliana, puede influir en la espiritualización de las masas, esto es, puede generar una conciencia en los grupos humanos, puesto que el ejercicio de la lectura es un acto personal, por tanto, el individuo puede contribuir con cambios minúsculos en la sociedad y señala que:

(...) Para que esta aportación individual minúscula pueda influir en las corrientes de la sociedad entera, la vigorosa revolución moral que se espera operar en cada individuo tiene que realizarse dentro de grandes números de personas. La obra literaria que aspira a influir en la civilización en su conjunto tiene que difundirse entre grandes números de individuos y brindarles acceso a sus valores espirituales. (Irizarry, 2024. p. 117).

Es decir, queda en evidencia que el problema de la moral es siempre una constante en la vida de humana que se renueva a cada instante y que esconde en su fondo la incógnita de su libertad y destino.

A saber, Ayala disocia al individuo del grupo, siendo este una partícula en el conjunto que piensa por sí mismo y que, por tanto, es capaz de corregirse y encuadrarse en la convivencia establecida frente al grupo al que pertenece; esto en contrapunto con los demás individuos que siendo también conciencias individuales no siguen los cambios sociales en masa, sino dentro de sus individualidades, por lo que hay que llegar a las masas mediante el individuo que en cada paso elige una opción ética nueva para su vida. De este modo, sostiene Irizarry (2023) que la novela responde a estas exigencias de cuño moral, ya que es una creación destinada al ejercicio de la lectura en soledad, se trata de un género que se comunica con el individuo (es un intercambio entre el autor y el lector, según la postura unamuniana) y según indica el propio sustantivo “novela”, este trae consigo algo nuevo (una novedad) y busca despertar un nuevo análisis de su contenido que en apariencia puede presentarse como enigmático, ambiguo, conflictivo o problemático.

Desde estas coordenadas, podemos deducir que Ayala plantea a la moral como el resultado de la confluencia de los individuos, a saber, las individualidades conforman la moral a través de sus conciencias sobre lo que está bien y lo que está mal en la convivencia; desde este modo de ver, las novelas ejemplares cumplen la tarea de conducir al individuo a una reflexión sobre su realidad que le permita a éste pensar sobre ella y alterar su conducta para mejorar la convivencia, para enmendar sus errores y para establecer a la largo plazo, a través de cada sujeto una nueva moral, una moral ontológica si se quiere, que se teje como el resultado último del conglomerado de conciencias individuales que establecen su propio juicio sobre la realidad y se hacen compatibles, de este modo, con el grupo social al que pertenecen, a saber, cohesionan de este modo sus relaciones con el grupo. Es decir, la moral es fluctuante, cambiante y depende, para establecerse en la masa social, del individuo y de su conciencia personal.

Irizarry (2023), también destaca que la “ejemplaridad” ayaliana está inspirada en las *Novelas ejemplares* cervantinas que no torna a sus personajes compatibles con el grupo al que pertenece, estableciendo así un dogma, sino que los hace perderse en sus propios impulsos, motivaciones y desvaríos; de modo que, Ayala influido por esta misma forma de

novelar –cuya crítica a la obra cervantina deja plasmada en sus ensayos contenidos en *Cervantes y Quevedo* (1974)– extiende su crítica a la realidad sobre una orientación ética, en la que el individuo tiene libre albedrío para componer un orden ético-natural, sin ajustarse a las normas externas que el dogma de la “moral” impone, sino extrayéndolo del fondo de la condición humana, colocando ante los ojos del lector una red de errores, impulsos, culpas, pasiones y destinos implícitos en un determinado comportamiento humano.

Es de este modo que la novela “ejemplar” se constituye por una especie de “clima” o entonación que encierra dentro de su trama una seria preocupación moral (Irizarry, 2024). Se busca, por tanto, por medio de ésta escudriñar la experiencia de seres ficcionales y extraer de sus comportamientos una ejemplaridad intrínseca y no una exégesis reafirmante de dogmas preexistentes. Al igual que Cervantes, Ayala busca someter el sistema de valores vigentes a un libre examen dentro de la novela, en que el lector, sólo mediante un análisis radical, le solicita a la realidad interna de su mundo que le manifieste a su conciencia la validez del sistema moral que le rodea.

Es en este contexto que la novela ejemplar debe presentar una problemática auténtica, que no ofrezca una solución previsible, porque, justamente, se trata de colocar al lector en la situación de una compleja realidad frente a la cual pueda debatirse y buscar con sus recursos personales –en su foro interior– una posible solución. De este modo, Irizarry (2023), sostiene que para Ayala el objetivo de la novela ejemplar es plasmar con autenticidad un desatino; de este modo, el objetivo se extiende al lector, que se verá comprometido, a partir de la observación de un error (comportamiento equivocado) a formularse para sí mismo un conocimiento de tipo moral.

Para Irizarry,

(...) Ayala siente el apremio de dar expresión artística a una visión personal del mundo contemporáneo, utilizando como vehículo estructural la novela innovada por Cervantes, que remite la experiencia humana a la autoridad variable de un autor individual. Y en efecto, la innovación es la declaración de independencia para la novela que afirma el derecho de cada autor a darle su propia configuración a base de nuevas circunstancias y perspectivas. (Irizarry, 2024. p. 125).

Sobre esta vena de novelística ejemplar de Ayala, la autora destaca que la influencia cervantina sobre nuestro escritor se plasma además por los asuntos (problemas) abordados, puesto que, por ejemplo, *Los Usurpadores* abordan un eje temático presente en novelas como *El celoso extremeño* o *El curioso impertinente*, de las cuales Ayala se ocupa en algunos ensayos literarios.

Por otra parte, *La cabeza del cordero* también conforma un conjunto de novelas ejemplares desde las coordenadas que presenta en su arquitectura formal (son cortas), pero además por el “clima” o entonación que contienen en los problemas éticos y morales que abordan. Dichas obras están también enmarcadas temporalmente, pero en un “presente” en marcha del autor, en el siglo XX, y traen en su quid la denuncia de la guerra civil española y sus macabras realidades, de las cuales emanan el exilio, la dictadura y el exilio interior. Sin embargo, estas obras no se constituyen apenas por una denuncia, sino que también provocan al lector a llevar a cabo una reflexión que llegue hasta el fondo de las cuestiones retratadas e impide que la lectura se ejerza apenas en el plano superficial. Los desenlaces de estas narrativas también son abiertos y ambiguos, pero, sobre todo, se trata de un conjunto de novelas desmitificadoras de los dogmas ideológicos, aquí se trituran los mitos de la “derecha” y de la “izquierda”, respectivamente y prevalece un tono de resignación frente a la realidad de estas “dos Españas” enfrentadas. El autor pone como paño de fondo la necesidad del “equilibrio” en las relaciones humanas, trayendo a colación las complejas realidades de la contienda española que se repite, como tantas veces en el caudal de su historia. De esta manera, el lector se ve obligado, no a tomar partido, sino a distinguir (filosofar) sobre los estragos causados por los fanatismos partidistas (en ciertos momentos de la historia inexorables), es decir, por la prolongación de la política a través de los medios bélicos.

Es así que podemos observar, por ejemplo, cómo en *El tajo*, tanto el verdugo y su ajusticiado son víctimas de la guerra, punto álgido de la proliferación del odio que colocaría a las “dos Españas” ya enfrentadas (desde antes de la guerra, cuyos embriones radicales fueron gestados durante la Primera Guerra Mundial), completamente en las antípodas una de la otra, dentro de una esfera irreconciliable, siendo que ambas

compartían en cada extremo de sus posturas una mirada totalitaria y abyecta de la realidad, y representaban ambas caras de una misma navaja. Nos dice Ayala en su prólogo que el protagonista, Santolalla, se ve incapaz de superar “(...) el abismo abierto a sus pies por la discordia entre los hombres. (...)” (Ayala, 2001, p. 18) que queriendo construir un nuevo país acaban por menoscabarlo.

Estas novelas buscan interrogar al lector a través de un sondaje de lo humano y, para tanto, el autor, lo coloca a contemplar los abismos de lo inhumano, para que este, frente a las ficciones retratadas, pueda desprenderse de los fraudes y de las falacias ideológicas y pueda purgar su corazón frente a la realidad del desengaño. Las ambigüedades que ofrecen las novelas colocan al lector frente a la necesidad de mirar la realidad con otros ojos que puedan escudriñar los frecuentes créditos del mal y ponerlos al descubierto con la sutileza que sólo su propia conciencia le pueda aportar y así aniquilar sus propios prejuicios. Desde esta perspectiva, podemos observar en la novela *La cabeza del cordero*, cómo un acontecimiento, aparentemente descabellado, deriva en una situación cíclica, podemos decir, en que el exilio (metafóricamente masivo) de los Torres de Almuñécar, se repite en un intervalo de varias centurias, ya no por motivos religiosos, sino políticos e ideológicos. Nos muestra Ayala, que ha cambiado el dogma que rige a la sociedad, pero no la forma de ¿ajusticiamiento, castigo, represalia? La forma de mantener la “unidad”, la homogeneidad se repite y es a través de la “conversión” al régimen dictatorial de Franco, del exilio voluntario o forzoso y de la política de exterminio estatal (muerte masiva de disidentes ideológicos).

Del mismo modo, nos pone a reflexionar en la novela de *El regreso* acerca de la realidad de un protagonista anónimo y exilado que, a partir de la añoranza de su tierra natal pasa a dejarse llevar por sus instintos nostálgicos y abandona irrazonablemente a su mujer y el hogar que ha construido en el destierro para volver a una España que yace hundida en las consecuencias de la guerra y la dictadura, este “golpe” de realidad hace con que se desvanezca el oasis mental que lo condujo al regreso y el protagonista, descolocado en el tiempo y el espacio, decide volver a su exilio, demostrándole al lector las conflictivas redes emocionales en las que el personaje se encuentra atrapado.

Es así que el volumen de *La cabeza del cordero* desafía al lector a indagar críticamente sobre un pasado reciente y le retan a establecer relaciones de sentido, tanto con el pasado como con el presente, además de provocarlo a formular un juicio propio acerca de las realidades retratadas, las cuales se enmarcan dentro de un cronotopo complejo, contradictorio, obscurantista y controversial, puesto que se amalgaman, allí, temas que envuelven tintes políticos, ideológicos, sociales, económicos y religiosos, dentro de unas coordenadas nacionales e internacionales sobre la implicación que tuvo la guerra civil española y sus consecuencias que transbordaron sus fronteras geográficas y se desbordaron en un exilio masivo; así como, en lo tangente al contexto internacional, se ve materializado el conflicto que en tierra española representó un brutal ensayo de la posterior II Guerra Mundial. Por fin, es a través de estos casos “ejemplares” que los individuos pueden alcanzar la fórmula para tejer nuevos principios éticos que puedan desbordarse en la colectividad (masa social) mediante la aportación personal de cada uno, contribuyendo, ontológicamente, a la construcción de una nueva moral (de la moral que según Ayala, siguiendo la postura cervantina de ejemplaridad, resulta de la extensión de los valores éticos en la confluencia e interacción entre los individuos y no de la adscripción del individuo a un dogma preexistente).

3. LA CABEZA DEL CORDERO, METONIMIA DE LA GUERRA CIVIL Y SUS DURAS CONSECUENCIAS

“(…) Nos ha tocado a nosotros sondar el fondo de lo humano y contemplar los abismos de lo inhumano, desprendernos así de engaños, de falacias ideológicas, purgar el corazón, limpiarnos los ojos, y mirar al mundo (...)”

Francisco Ayala, *La cabeza del cordero* (2001. p. 19).

El libro *La cabeza del cordero* está compuesto por un prólogo de Manuel Alvar (2001), un proemio del propio Ayala y cinco novelillas: *El mensaje*, *El tajo*, *El regreso*, *La cabeza del cordero* y *La vida por la opinión*. Cabe destacar que el proemio cumple la misma función de justificarse sobre su inicial silencio en lo tangente a la literatura en la posguerra inmediata y dar parte de su tardía vuelta al escenario del quehacer literario.

De manera que su proemio viene de forma optimista y desenmascarada a hablar sobre la situación de la literatura española a inicios del siglo XX, un quehacer artístico que estaba en plena explosión, no sólo en el ámbito literario, de modo que, los jóvenes herederos de la generación del 98, se sacudían en todas las inventivas que proponían las vanguardias y posterior generación del 27. En palabras de Ayala,

¿Quién no recuerda la tónica de aquellos años, aquel impávido afirmar y negar, hacer tabla rasa de todo, con el propósito de construir –en dos patadas, digamos– un mundo nuevo, dinámico y brillante? Se había roto con el pasado, en literatura como en todo los demás; los jóvenes teníamos la palabra: se nos sugería que la juventud, en sí y por sí, era ya un mérito, una gloria; se nos invitaba a la insolencia, al disparate gratuito; se de acontecimientos que comenzaban a barruntarse, y yo tomaban en serio nuestras bromas, se nos quería imitar... (...) Todo aquel poético florido (...) se agotó de repente; se ensombreció aquella que pensábamos aurora con la gravedad hosca por mí, me reduce a silencio. (...) (Ayala, 2001. p. 12).

Todavía, el autor manifiesta que se vio, en medio de tantas penosas situaciones a que la guerra lo sometió, requerido a luchar mediante las armas que ofrecen las letras por las causas más profundas que las que ofrece el arte y trató de dilucidar con su pluma los penosos temas, gravísimos y desgraciados que tocaban a su destino, al destino de una nación repentinamente destituida de sus ilusiones.

De este modo, es que Ayala pide permiso, en su proemio, a sus posibles lectores para volver a la escena pública de la esfera literaria, luego de una década sin dedicarse a al ejercicio de la narración de ficciones. Y destaca que su generación de escritores, debido a la guerra civil se transformó en gran medida en un cementerio de promesas literarias, salvo algunas excepciones.

Es importante considerar, en este punto, que Ayala opta por esta forma de presentar sus obras debido a una preocupación que le circunda ¿Para quién escribe él? Es decir, ¿para quienes escriben los exilados? Todos los que como él hubieron de marchar de España, ¿qué destinatarios tienen? De este asunto se ocupa en *El escritor en la sociedad de masas y breve teoría de la traducción* (1956), en cuyo libro destaca un ensayo *Para quién escribimos nosotros*, en el cual se pone de manifiesto la

problemática no sólo del escritor exilado, sino de aquél confinado en la España dictatorial:

(...) La guerra, pues, vino a suspender en España la creación intelectual: una gran parte (...) de los hombres que la ejercían salieron exilados para reemprender como pudiesen su labor en nuevas circunstancias; y nuevas eran también – y no mejores – las que, en España misma se les había producido a los que allí debieron quedarse (...) (Ayala, 1956. p. 10).

Viene a decirnos Ayala que, si bien hay una España que peregrina por el mundo, también hay otra cautiva que sufre quizás más que los exilados; y que tiene menos condiciones de producción y de lectura de contenidos de cualesquiera tipos, inclusive los artísticos, juzgados como subversivos por los censores mandatarios. Y frente al panorama que le atañe como intelectual y escritor de ficciones, cree oportuno echar a andar la misión de rendir testimonio de su presente; de procurar orientarse en el caos que supuso el sisma de la guerra, el exilio y la dictadura; y tratar de provocar una reflexión sobre las profundas causas de la realidad española de su tiempo e intentar, dentro de estas coordenadas, restablecer el sentido de la existencia humana, es decir, tratar de restaurar la dignidad del hombre frente a una realidad que se espejó en la española, mero palco de ensayo, pero que luego se expandió por toda Europa en la forma de la II Guerra Mundial.

A saber, Ayala escribe, así como todo el conjunto de exilados e incluso los exilados interiores, para un público impreciso, sobre el cual tiene que volver a abrirse camino en la senda literaria porque la guerra no dejó a su paso memoria ni registro del pasado reciente, por lo tanto, los escritores, en su mayor parte, deben adaptarse a su realidad para subirse al andén de la ficción, el cual podrá estar más emparentado con la nueva realidad o soslayado por las sombras del pasado. Sin embargo, anclada dónde esté la simiente de la ficción, deberá germinar para cumplir su función estética y crítica de la realidad, de las que no puede estar exenta la literatura.

Con respecto a la inicial actitud de Ayala de mantenerse alejado de la creación literaria, Javier Krauel sostiene que

Es de sobra evidente que la política estuvo en el origen del exilio de 1939 y que, por lo tanto, se convirtió en una dimensión constitutiva del

mismo. Si cientos de miles de ciudadanos se vieron forzados a salir de España, la causa no fue otra que la crueldad y la brutalidad de la dictadura franquista. (...) la forma que tuvo Ayala de hacer política consistió más bien, en un primer momento, en desactivar las emociones e idealizaciones (...). Inmediatamente después de la guerra, su aproximación al régimen y al pasado bélico puso en marcha este proceso de desactivación afectiva e ideal, lo que propició una visión despolitizada de la guerra y, por lo tanto, una relación menos melancólica con ella. (...). (Krauel, 2022. p. 284, 285, 286).

Es así que, luego de un tiempo prudencial, nuestro autor decide volver tímidamente al escenario de la literatura, pero desde unas coordenadas muy críticas, desmitificadoras y apolíticas, cualidades estéticas que se reflejan muy bien en *Los Usurpadores* (2009), y que buscaremos observarlas en la *La cabeza del cordero* (2001), la cual, de acuerdo con la genealogía de la literatura que nos presenta Maestro (2017), según los saberes literarios que contiene, se trata de una obra crítica o indicativa, ya que nos presenta, desde su aspecto formal, cinco narrativas distintas que en su totalidad plasman una imagen sobre lo que significó la Guerra Civil española, del desastre al cual sucumbió la nación frente a sí misma, ensimismada en una lucha suicida. De este modo, la imagen que ofrece cada novela, aunque pueda ser interpretada como una, es múltiple, en tanto que refleja, como si de un prisma espejado se tratase, desde cada ángulo en que incide la luz, temas que rebasan el de la guerra aunque este esté como paño de fondo. A saber, cada obra ofrece diversas perspectivas de una realidad siempre ambigua y arbitraria.

Luego, cada novela que compone el libro nos ofrece una trama que se apoya en contenidos racionales, es decir, tipos de conocimientos desmitificadores de toda clase de ideales, dejando a entrever apenas una dura realidad, divertida a veces, triste en otras ocasiones y conflictiva en su aparente inmovilidad y sosiego.

Como síntesis general *La cabeza del cordero* (2001), se compone por un volumen de cinco novelas cortas, en que cada una representa un retazo, aliñado cada uno, desde diferentes perspectivas, ángulos y puntos de vista, sobre la realidad de la guerra civil y el exilio, los cuales en su conjunto conforman un mosaico que nos permite tener una idea de las barbaridades que sucedieron en la guerra, de las crueldades que entre hijos de una misma patria se llegaron a perpetrar para desgracia de todos y fortuna de unos pocos.

Es decir, Ayala en estas ficciones logra sintetizar la complejidad del momento histórico en que la guerra estalló, la cual, según Krauel, fueron muchas guerras a la vez, a saber:

(...) Un enfrentamiento ideológico entre fascistas y comunistas; un conflicto cultural entre élites progresistas y un catolicismo tradicional; una encarnizada lucha de clases en la que un sector del proletariado anarquista llevó a cabo una revolución social; un combate entre un estado centralizador y unas nacionalidades –como la catalana o la vasca– que demandaban mayores derechos y libertades; una pugna entre un mundo rural tradicional y un mundo urbano que se venía modernizando aceleradamente desde los comienzos del siglo XX; un conflicto con una fuerte dimensión internacional, en la cual destacó la intervención de dos potencias extranjeras, Alemania e Italia; y en fin, una guerra de exterminio de la ciudadanía. (...) (Krauel, 2022. p. 215).

Todas estas querellas aparecen de un modo u otro en las ficciones de *La cabeza del cordero* sin ser mencionadas, son sugerencias impregnadas en las memorias, angustias, culpas y miedos de los personajes, los cuales, se presentan como pertenecientes, independientemente, a uno u otro bando de los implicados en la guerra, porque Ayala no ha optado en su creación artística por defender una ideología (sino que todo lo contrario, en este contexto, podríamos decir que las tritura), deja de lado, así, su parecer personal de lo que fue la guerra y el exilio, y procura templar sus pasiones y moderarlas y aspira a posicionarse por encima del pathos de la gente y de sus mismos afectos para plasmar en su obra la profunda complejidad de aquel momento histórico y social. Como afirma el propio Ayala, es la guerra civil tema central en este libro y aunque no esté directamente aludida, aparece condensada desde ángulos sesgados, con el objetivo de dejar de lado lo anecdótico e imprimirle a lo particular un sentido general del conflicto (2010; p. 331).

4. JUICIO GENERAL

“Ya hay un español que quiere
vivir y a vivir empieza,
entre una España que muere
y otra España que bosteza.”
Antonio Machado, *Campos de Castilla*. 1912¹².

¹² MACHADO, Antonio. Campos de Castilla (1912). Disponible en <<https://guao.org/sites/default/files/biblioteca/Campos%20de%20Castilla.pdf>>. Último acceso el 13 de ago. 2023.

Finalmente, hilvanados los temas que nos hemos propuesto abordar en este trabajo, llegamos a la afirmación de las ideas objetivadas formalmente en las obras estudiadas, tras la tesis de que, en *La cabeza del cordero* (2001), se presenta una España configurada como nación política que fracasa; es decir, las novelas configuran un conjunto de imágenes reflejadas en espejos rotos, de cuya recomposición sobresale la idea del hundimiento de España como nación política con la irrupción de la guerra y posterior dictadura. A saber, se interrumpe el Estado liberal que se había venido construyendo desde el siglo XIX y se instaura un régimen autoritario sin perspectivas a una salida, no olvidemos que ambas obras datan de 1949 (es decir, mucho antes de la transición a una vía democrática, en 1978).

Y desde esta perspectiva, destacamos que Ayala se retrotrae a esta idea de nación histórica, justamente para salvaguardar a la España que en el siglo XX sucumbe ante sus ojos:

(...) Si no se apela al Estado moderno –es decir a una estructura de poder político creada históricamente al servicio de unas concretas exigencias técnicas y configurada según los accidentes de las pugnas históricas– la nación es concepto evanescente que se escurre entre los dedos.” (Ayala, 1956. p. 59).

A saber, Ayala rescata unos cimientos históricos de la nación española que configuran, para bien o para mal, su trayectoria ontológica y entrelíneas nos dice que la última guerra civil es una más entre tantas en la historia de esa tierra que de tantas guerras fratricidas ha sido escenario; a saber, *La cabeza del cordero* presenta un tono grave y resignado, más no por eso menos optimista, su autor nos dice entrelíneas que España sigue ahí, maltrecha, pero de pie y que, tanto su tragedia como su destino, es responsabilidad de los españoles.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Álvarez Junco, J. (2002). La formación de la identidad española. Disponible en: <<http://recursos.march.es/culturales/documentos/conferencias/resumenes-bif/131.pdf>>.

Álvarez Junco, J. (2002). *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid. Santillanas Ediciones Generales.

- Angelelli, L. & O. Ibarra Rivadera (2019) Identidades desgajadas: la experiencia del exilio y la memoria. Un análisis sobre “El regreso” de Francisco Ayala y “Copenhague” de Antonio Muñoz Molina. N° 37 Revista Lengua y Literatura. Disponible en:
<<https://revele.uncoma.edu.ar/index.php/letras/article/view/2511/59215>>.
- Aristóteles (1974). Poética, ed. trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- Ayala, F. (1956) El escritor en la sociedad de masas y breve teoría de la traducción. Obregón S. A. México, D.F.
- Ayala, F. (1963). El problema del liberalismo. San Juan de Puerto Rico. Ediciones La Torre. Editorial Universitaria.
- Ayala, F. (2022). La narrativa del exilio. Disponible en:
<https://www.ffayala.es/wpcontent/uploads/2022/11/La_narrativa_del_exilio_2022.pdf>.
- Ayala, F. (1978). Introducción a las Ciencias Sociales. Madrid. Aguilar. S.A. 8ª ed. 4ª Reimp.
- Ayala, F. (2001). La cabeza del cordero. BIBLIOTEX, S.L.
- Ayala, F. (2009). Los usurpadores. Madrid. Alianza Editorial, S.A.
- Barranquero Texeira, E. (2012). 75 años del infierno. El drama de la carretera Málaga-Almería. 35, 58-63. Andalucía en la historia.
- Borges, J. L. (1944). Francisco Ayala: El hechizado, XIV, 122: 58-9. Revista Sur.
- Borges, J. L. (2005). Elogio de la sombra. Buenos Aires. Emecé editores.
- Bueno, G. (1972). Ensayos materialistas. Madrid. Taurus. Disponible en:
<<http://fgbueno.es/med/dig/gb1972em.pdf>>.
- Bueno, G. (2005). España no es un mito. Claves para una defensa razonada. Barcelona: Temas de hoy.
- Bueno, G. (2024). Ética y Moral. Diccionario filosófico Disponible en:
<<https://www.filosofia.org/filomat/df467.htm>>.
- Bueno, G. (2000). España frente a Europa. Barcelona: Alba Editorial, S.L.
- Bueno, G. (1992). Teoría del Cierre Categorical. Introducción general, siete enfoques en el estudio de la ciencia. Pentalfa. Disponible en:
<https://kupdf.net/download/gustavo-bueno-teoria-del-cierre-categorical-1_5af54dbae2b6f5bb64666e35_pdf>.
- Canal, J. (2017). Historia contemporánea de España (1808-1931). Madrid. Grupo Editorial España.

- Castillo Martínez, R. (2017). Historia, conflicto social y procesos de ficción literaria en Francisco Ayala. Granada. Disponible en: <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/51657/28189784.pdf?sequence=4&isAllowed=y>.
- Cela, C. J. (1973). A vueltas con España. Madrid: Ediciones Castilla, S. A.
- Cela, C. J. (1984). Mazurca para dos muertos. Barcelona. Editorial Seix Barral. S. A.
- Cela, C. J. (1984). Oficio de tinieblas 5. Barcelona. Editorial Seix Barral S.A.
- Cela, C. J. (1969). San Camilo, 1936. Barcelona. Editorial Noguer, S. A.
- Cela, C. J. Café de Artistas. (1969). Barcelona. Editorial Bruguera.
- Cervantes, M. (2004). El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. San Pablo. Talleres gráficos de Prol Gráfica.
- Cervantes, M. (2015). Novelas ejemplares. Madrid. Austral.
- Clausewitz, C. Von. (2914). De la guerra. Traducción del alemán Carlos Fortea. Madrid: La esfera de los libros.
- Chaves Nogales, M. (2011). A sangre y fuego: Héroes, béstias y mártires en España. (1937). Barcelona. Libros del Asteroide S.L.U.
- Díaz-Mas, P. (1994). Huellas judías en la literatura española. Disponible en: <https://www.vallenajerilla.com/berceo/diazmas/huellasjudiasliteraturaespanola.htm>.
- Diccionario de la lengua española. (2001). Diccionario de la Real Academia española. Ed. 22^a. Disponible en: <https://www.rae.es/drae2001/eleg%C3%ADa>.
- Diccionario de la lengua española. (2001). Diccionario de la Real Academia Española. Disponible en: <https://www.rae.es/drae2001/eleg%C3%ADa>.
- Diccionario de la lengua española. (2022). Diccionario de la Real Academia Española. Cainismo. Disponible en: <https://dle.rae.es/cainismo>.
- Diccionario de la lengua española. (2022). Diccionario de la Real Academia Española. Disponible en: <https://dle.rae.es/tajo>.
- Elliott, J. H. (1996). La España Imperial, 1469-1716.
- Encina, J. de la (2023) Triste España sin Ventura. Poemas clásicos dedicados a España. Renacimiento. Disponible en: <https://juanberpor.wordpress.com/2018/07/06/poemas-clasicos-dedicados-a-espana/>.
- Eslava Galán, J. (1995). Historia de España para escépticos. Barcelona. Planeta.

- Eslava Galán, J. (2022). *La Reconquista contada para escépticos*. Barcelona. Planeta.
- Eslava Galán, J. (2006). *Una historia de la guerra que no va a gustar a nadie*. Barcelona. Planeta.
- Espronceda, J. (2023). *A la Patria: Elegía*, disponible en <https://ciudadseva.com/texto/a-la-patria-elegia/>.
- Estébanez Calderón, D. (1999). *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- Figuera Aymerich, A. (1986). *Obras Completas. Seguir*. Madrid. Ediciones Hiperión.
- Fórmica, M. (2023). *El misterio de doña Clara-Eugenia de Austria* https://scholar.google.com.br/scholar?hl=ptPT&as_sdt=0%2C5&q=pas+telereo+de+madrigal+en+la+historia&btnG=>.
- Frolov. (1984). *Diccionario de filosofía*. Traducido del ruso por Razinkov. Editorial Progreso. Moscú. 1984. p. 339. Disponible en: <https://www.filosofia.org/enc/ros/pod.htm>.
- Fuentes Rivas, A. D. (2022). *Guerra Civil en Andalucía, la desbandá*. Disponible en: https://crea.ujaen.es/bitstream/10953.1/19474/1/RIVAS_FUENTES%2c%20ANTONIO%20DANIEL_GEOGRAF%2c%20dAEHISTORIA_TFM.pdf.
- Fundación, Francisco Ayala. (2024). *Trayectoria*. Disponible en: <https://www.ffayala.es/trayectoria/>.
- Fundación, Francisco Ayala. (2024). *Obra*. Disponible en: <https://www.ffayala.es/obras-lista/>.
- Fundación, Francisco Ayala. (2024). *Biblioteca*. Disponible en: <https://www.ffayala.es/biblioteca/>.
- García Lorca, F. (1928). *El romancero Gitano*. Reyerta. Disponible en: <https://www.suneo.mx/literatura/subidas/Federico%20Garcia%20Lorca%20Romancero%20gitano.pdf>.
- Giral, J. (1936). *Alocución radiada*.
- González, F. (2023). *Poema de Fernán González. Estrofas 546 a 555 del Poema de Fernán González; versos 550 a, b*. Disponible en: <https://www.condadodecastilla.es/cultura-sociedad/epica-medieval/el-poema-de-fernán-gonzález/x-15-los-castellanos-en-situación-crítica-oración-del-conde/>.
- Granell, E. F. (2001). *La novela del Indio Tupinamba*. A Crouña. Edición de Paco Tovar. Edición do Castro.
- Hernández, M. (1977). *Obra Completa*. Disponible en: <https://learodriguezblog.files.wordpress.com/2017/03/obra-poetica-completa-miguel-hernandez.pdf>.

- Hernández, M. Poemas Sociales de Guerra y de Muerte. Madre España.
 Disponible en:
 <<https://folkloretradiciones.com.ar/literatura/Poemas%20SocialesDeGuerraYDeMuerte.pdf>>.
- Hernández, M. Poemas Sociales de Guerra y de Muerte. Sentado sobre los muertos. (1977). Disponible en:
 <<https://folkloretradiciones.com.ar/literatura/Poemas%20SocialesDeGuerraYDeMuerte.pdf>>.
- Irizarry, E. (1971). Teoría y creación literaria en Francisco Ayala. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2000. 1ªed. Madrid. Gredos.
 Disponible en: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teora-y-creacin-literaria-en-francisco-ayala-0/html/>>.
- Jover, J. M.^a. (1991). La civilización española a mediados del siglo XIX, Madrid, Espasa-Calpe.
- Krauel, J. (2022). Un intelectual en tiempos sombríos. Francisco Ayala, entre la razón y las emociones (1929-1949). Fundación Francisco Ayala. Universidad de Granada.
- La Parra López E. (1985). El primer liberalismo y la Iglesia. Las Cortes de Cádiz, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert.
- Larraz, F. (2009). El pasado y la memoria como fuentes de moral en La cabeza del cordero, de Francisco Ayala. Península. Revista de Estudios Literarios Ibéricos; nº6. 2009 p. 163-172. Disponible en:
 <<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7659.pdf>>.
- López de Ayala, P. (2023). Rimado de Palacio. Cervantes virtual. Disponible en:
 <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libro-de-palacio—0/html/fee1477c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html>.
- Lucero, J. A. (2022). La madrina de guerra. Barcelona. Penguin Random House Grupo Editorial, S. A.
- Machado, A. Campos de Castilla. (1912). Disponible en
 <<https://guao.org/sites/default/files/biblioteca/Campos%20de%20Castilla.pdf>>.
- Machado, A. Poesías Completas. (2023). Disponible en:
 <<https://www.suneco.mx/literatura/subidas/Antonio%20Machado%20POESIAS%20COMPLETAS.pdf>>.
- Maestro, J. G. (2017). Crítica de la razón literaria: El Materialismo Filosófico como Teoría, Crítica y Dialéctica de la Literatura. Editorial Academia del Hispanismo.

- Maestro, J. G. (2017-2022). *Crítica de la razón literaria: Una Teoría de la Literatura científica, crítica y dialéctica. Tratado de investigación científica, crítica y dialéctica sobre los fundamentos, desarrollos y posibilidades del conocimiento racionalista de la literatura.* Editorial Academia del Hispanismo. 10ª edición digital definitiva.
<https://criticadelarazonliteraria.blogspot.com/>
- Millán Arana, G. (2022). *Culpa y alienación en El Tajo de Francisco Ayala.* Biblioteca de Babel. Vol 3, pp. 97-123. *Revista de filología hispánica.* Disponible en:
<https://revistas.uam.es/bibliotecababel/article/view/14767/14734>.
- Mermall, Th. (1983). *El texto icónico: la alegoría de la realidad del otro en los relatos de Francisco Ayala.* Vol. 51. Nº1. pp. 43-61. *Hispanic Review.* Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/472309>.
- Morón Espinosa, A. C. (2008). *De la oquedad como eje constitutivo. "El mensaje", de Francisco Ayala.* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/de-la-oquedad-como-eje-constitutivo-el-mensaje-de-francisco-ayala-0/>.
- Mosé, V. (2012). *O homem que sabe: do homo sapiens a crise da razão.* 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Nadal, A. (1988). *Guerra civil en Málaga.* Málaga. Ed. Argúval.
- Navarro, D. (2014). *Fiestas religiosas andalúsies: interculturalidad e hibridismo confesional en el Diwān de Ibn Quzmān.* eHumanista. Vol 27. *Journal of Iberian Studies.* Disponible en:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5645213>.
- Nietzsche, F. W. (2010). *Así hablaba Zaratustra.* 1ª ed. 4ª reimp. Buenos Aires: Longseller.
- Orringer, N. R. (1974). *Responsabilidad y evasión en la Cabeza del cordero de Francisco Ayala.* Nº 52. pp. 51-60. *Hispanofilia.* Disponible en:
https://www.jstor.org/stable/43807574?read-now=1&seq=3#page_scan_tab_contents.
- Platón. (2023). *Las leyes. Obras completas, edición de Patricio de Azcárate, tomo IX.* Madrid. Disponible en:
<http://www.filosofia.org/cla/pla/img/azf09057.pdf>.
- Platón. (2023). *El Sofista. Obras completas, edición de Patricio de Azcárate, tomo IV.* Madrid. Disponible en:
<http://www.filosofia.org/cla/pla/img/azf04009.pdf>.
- Pradera Cortázar, J. (2014). *La transición española y la democracia.* Alcalá de Guadaíra. Editorial: Fondo de Cultura de España, S. L.

- Real Academia Española. (2022). Diccionario de la Lengua Española. Disponible en: <<https://dle.rae.es/tajo>>.
- Reina-Valera. (1960). Sociedades bíblicas unidas; 12: 22-23. Éxodo.
- Reina-Valera. (1960). Sociedades bíblicas unidas; 4: 2-16. Génesis.
- Rivas Fuentes, A. D. (2022). Guerra Civil en Andalucía: la desbandá. Disponible en:https://crea.ujaen.es/bitstream/10953.1/19474/1/RIVAS_FUENTES%20c%20ANTONIO%20DANIEL_GEOGRAF%20c3%8dAEHISTORIA_TF_M.pdf>.
- Rosental. (1959). Diccionario filosófico abreviado. Ediciones Pueblos Unidos. p. 286-288. Montevideo. Disponible en: <<http://www.filosofia.org/enc/ros/ley.htm>>.
- Rosental. (1959). Diccionario filosófico marxista. Ediciones Pueblos Unidos. Montevideo. 1946. p. 176-177. Disponible en: <<http://www.filosofia.org/enc/ros/ley.htm>>.
- Sánchez Albornoz, C. (1960). La España musulmana. Madrid. Espasa-Calpe.
- Sartre, J. P. (2008). ¿Qué es la literatura?. Buenos Aires: Losada, 2008.
- Sartre, J. P. (2007). El existencialismo es un humanismo. Buenos Aires: Edhasa.
- Sartre, J. P. (1989). El ser y la nada. Madrid: Alianza editorial.
- Suanzes-Carpegna, J.V. (2023). La Constitución de Cádiz y el Liberalismo español del Siglo XIX. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-constitucin-de-cdiz-y-el-liberalismo-espaol-del-siglo-xix-0/html/0062d5a2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html>.
- Unamuno, M. (2020). Poesías. Ediciones Cátedra, Grupo Anaya S.A. 6º ed. Madrid.
- Unamuno, M. (2024). Tres novelas ejemplares y un prólogo. Madrid. Calpe. 1920. Disponible en: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/tres-novelas-ejemplares-y-un-prologo-780069/>>.
- Vélez, I. (2022). Sobre el término y la idea de reconquista. El Catoblepas.Revista Nº 201. Oct-dic. p. 7. Crítica del presente. Disponible en: <<https://www.nodulo.org/ec/2022/n201p07.htm>>.
- Vilar, P. (1987). Historia de España. Barcelona: Editorial Crítica.
- Zilberman, R. Teoria da literatura I. Curitiba, IESDE Brasil. S.A. 2ª Ed. 2012. Disponible en: <https://www.academia.edu/31310360/Teoria_da_literatura_I_Regina_Zilberman_Completo>.

EL KAFKA DE FOUCAULT Y LAS HABITACIONES DEL SÍ MISMO. TEJIDOS BIOSEMIÓTICOS

CARLOTA GÓMEZ HERRERA
Universitat de València

1. INTRODUCCIÓN

Del cuerpo no hay posible escapatoria, ni en la vida, ni en lengua, ni en la literatura. Puedo no solo moverme y removerme, sino que puedo moverlo a él, removerlo, cambiarlo de lugar, pero no puedo desplazarme sin él; no puedo dejarlo allí donde está para irme yo a otra parte (Foucault, 2010, p. 7). La presente investigación examina una posible relación entre Foucault y Kafka mediante una puesta en diálogo del tratamiento del cuerpo en la obra de Foucault *Utopías y heterotopías* (1966) y en algunas obras de Kafka, como *La metamorfosis* (1915), *El proceso* (1925) o *El castillo* (1926). Esto nos llevará, en primer lugar, a la cuestión de habitar un cuerpo; en segundo lugar, a las diferentes habitaciones del sí mismo; y en tercer lugar, a las máscaras como modos vitales de subjetivación.

Sobre la base de la hipótesis de Umberto Eco, quien postula que la semiótica no solo puede sino que debe abordar la cultura (1968), con el presente ensayo se propone un análisis semiótico-estructural de los cuerpos habitados y las habitaciones de la subjetividad en las obras de Foucault y Kafka. Dicho análisis posibilita la realización de un estudio que revitaliza el interés en la condición del cuerpo humano en la cotidianidad, dentro de dos contextos discursivos y culturales distintos: el ético-político y el literario.

Al examinar las complejas conexiones entre ambos ámbitos, se transita desde la concepción del cuerpo como proceso de descomposición a su

consideración como espacio de representación moral, política y económica, en aras de desentrañar las oquedades de la condición humana a través de las lentes filosóficas y literarias de Foucault y Kafka. Ello no solo implica una redefinición del lenguaje desde el secreto y el silencio, sino que también pone al descubierto la encrucijada que supone la compleja relación entre vivencia, cuerpo, subjetividad y literatura.

2. OBJETIVOS

Antes de tratar con especificidad los cuatro aspectos en los que se centra el presente trabajo, vivencia, cuerpo, subjetividad y literatura, puede resultar pertinente realizar algunas precisiones sobre las afinidades que subsisten entre literatura, concretamente la novela y estudios autobiográficos, como el género de la confesión o el diario, y la filosofía, con el fin de detectar ciertos aires de familia. Aunque ambas disciplinas se comprenden en términos de registros diversos, las afinidades electivas entre ellas resultan manifiestas. Hay una afinidad común, que a pesar de no venir necesariamente ofrecida por influencias directas, podemos hallar; el análisis y la expresión de la condición de extrañamiento, lo referente a fenómenos de anomia, desarraigo o extranjería de sí mismo.

Desde esta intersección, emprendemos el gesto de la lectura de ambos autores con una mirada nueva que desentrañará experiencias literarias tales como la pluralidad de identidades del hablante, la falta de conexión directa entre lo enunciado y la intención comunicativa, la necesidad de perder el rostro, la encrucijada de habitar un cuerpo, las máscaras como modos vitales de subjetivación literaria... en resumidas cuentas, queda expresada así la necesidad de escapar de una lectura lineal y abrimos a una espacialidad literaria en la que los márgenes del yo, en realidad, es la intimidad del “autor”, el conjunto de las habitaciones que dejan entrever los textos narrativos.

3. HABITAR UN CUERPO: VIVENCIA Y ESCRITURA

Los seres humanos habitamos un cuerpo. Parece una obviedad, pero cabe tenerlo presente para pensar el quehacer literario. En *El artista como sufridor ejemplar*, Susan Sontag se preguntaba, con respecto a *El*

oficio de vivir, de Cesare Pavese, por qué atraen tanto los diarios de un escritor a los lectores. Hay tantas respuestas a esta pregunta como diarios escritos, ya que cada uno posee su propia especificidad, pero para pensar una posible respuesta resulta pertinente introducir la diferencia entre las estructuras de la experiencia y las estructuras de la vivencia. Parece ser que todas las respuestas desvelan que, al aproximarnos a una obra de este calibre, nos adentramos en la esfera íntima del Otro. De manera más o menos consciente, la capacidad de reconocer en los demás aquello que conocemos de nosotros mismos nos guía hacia la desmitificación del Otro, mediante un proceso de identificación. ¿Pero, en qué consiste dicha intimidad?

Utilizando como marco conceptual la antropología de Zubiri, estos dos conceptos, vivencia y experiencia, fundamentales en la filosofía y antropología del siglo XX, suelen carecer de una distinción clara. Por un lado, la experiencia, denominada experiencia inmediata, se caracteriza por ser un trato directo e inmediato con la realidad. Es actualizada y modificada sensorialmente por la inteligencia humana. Esta experiencia se vincula directamente con lo vivido “en sí”, sin establecer distinciones nítidas entre objeto y sujeto psíquico.

Por otro lado, la vivencia, considerada el momento en que la vida se manifiesta de manera explícita, revela al viviente como un sujeto psíquico afectado por el sentido de lo que ahora se presenta como un objeto con posibilidades para la realización de la vida del sujeto. En este sentido, cuando se habla de vivencia se hace referencia al repliegue ético (al pliegue pensado del viviente) que constituye el ámbito de lo ético y la principal dimensión simbólica informacional de un sujeto: aquello que ofrece contenido al sistema afectivo desde el cual se organizan y jerarquizan los modos de ver (Berger, 2016) y comprender (Esquirol, 2009) aquello que tiene lugar en la vida ordinaria.

El encuentro del organismo humano, cuerpo y alma, con el lenguaje hace que el ser viviente se “desnaturalice” y lo que podría leerse *a priori* como mundo natural queda supeditado al orden simbólico, al mundo de los valores, de la libertad. De ahí que el poder del ser humano se forje a partir de lo que le pasa (Esquirol, 2021, p. 55), de tal modo, que es el apropiarse

conscientemente de la vivencia de la cotidianidad, de la sencillez de la vida, lo que de alguna forma, nos salva (Esquirol, 2015, p. 55).

La creación de un producto literario, como texto, esto es, trenzado de voces diferentes, de códigos múltiples, entrelazados e inacabados a la vez, considerado desde su dimensión ética, es de alguna manera una exposición de la intimidad. Intimidad imaginativa, intimidad ética, intimidad intelectual, etc. En la obra, podemos leer la historia del dolor, del amor o, simplemente, el modo de ver la vida que el autor tiene. Por un lado, la obra, en términos objetuales, tiene una potencia remarcable, la potencia de producir sentido en el marco donde vaya a difundirse. Por otro, en términos instrumentales, esta también puede causar impacto en el terreno de la semiótica de una determinada episteme, a efectos de transformación ética.

Lo que sucede con las obras de Kafka tiene, principalmente, efectos en este segundo sentido. Pero... “¿cómo entrar en la obra de Kafka? Es un rizoma, una madriguera. Su literatura tiene “múltiples entradas” de las que no se conoce las leyes de uso y distribución (Deleuze y Guattari, 1990). Kafka habita un cuerpo, pero en él, a través de sus obras, encontramos múltiples habitaciones. El cuerpo ya no es un cuerpo animal, instintivo, plano, directo; es el cuerpo de un animal fantástico (Ortega, 1961; Conill, 1991), indirecto (Cioran, 2019, p. 193), simbólico (Casirer, 1974, p. 48). El hotel de *América*, novela que Kafka dejó inconclusa en 1912 y se publicó póstumamente en 1927, es un ejemplo de ello; tiene innumerables puertas, principales y auxiliares, e incluso entradas y salidas sin puertas. El principio de las entradas múltiples a las diferentes *habitaciones*, en el doble sentido: morar éticamente, habitar físicamente, por sí solo impide la introducción del enemigo.

¿Quién es el enemigo? Deleuze lo identificó rápido: el significante único y las tentativas de interpretar una obra que, de hecho, no se ofrece sino a la vivencia. Interpretar aquí, entonces, no equivale determinar un sentido unívoco para un fenómeno de un mundo objetivado, sino a ampliar la comprensión biosemiótica de una realidad histórica, humana y con ella la posibilidad de plasmar los otros mundos presentes en el yo.

Lo que le interesa a Kafka es una pura materia sonora intensa, en relación siempre con su propia abolición, sonido musical desterritorializado, grito que escapa a la significación, a la composición, al canto, al habla, sonoridad en posición de ruptura para desprenderse de una cadena todavía demasiado significante (Deleuze y Guattari, 1990, p. 15).

Intentar hallar arquetipos o patrones lineales que representen el imaginario, la dinámica o el bestiario de Kafka sería filosóficamente imprudente. El arquetipo, modelo original y primario en un arte u objeto, es resultado de la asimilación, de la homogeneización. La generalización, sacrificio de la diferencia en función de la ley, es una reducción violenta. Aquí, en cambio, se trata de describir cómo, en realidad, el modo de proceder foucaultiano resulta fructífero a la hora de pensar la literatura. Por esa razón, solo hallamos regla cuando se introduce una línea interpretativa, aunque breve, heterogénea que rompe con la homogeneidad.

Tampoco sería prudente, filosóficamente hablando, procurar establecer asociaciones “libres”, pues es ampliamente conocido el fatal destino que resulta de estas. O bien acaba conduciendo al “feliz” recuerdo de la infancia, a la idea de un supuesto paraíso perdido (Cioran, 2023), o peor aún, al fantasma (Derrida, 2012). No es porque estas asociaciones fallen, sino que su desenlace problemático está intrínseco en ellas, ya que siguen el principio mismo de una ley oculta.

La pregunta medular sobre la obra kafkiana se cifra, más bien, en cuestionarse hacia dónde o hacia qué fluye el sistema, cómo deviene, y cuál es el elemento que va a desempeñar el papel de heterogeneidad, cuerpo saturador que hace huir al conjunto y que quiebra la estructura simbólica, así como quiebra la interpretación hermenéutica, la asociación laica de ideas y el propio arquetipo imaginario (Deleuze y Guattari, 1990, pp. 16-17). Deleuze y Guattari sostienen que ellos creen en una política de Kafka, que no es ni imaginaria ni simbólica; en una máquina o máquinas de Kafka, que no son ni estructura ni fantasma. Creen, en última instancia, que Kafka y su obra deben ser asimilados en términos de vivencia ética y decisión política en la medida en que el propio Kafka así lo hizo cuando tomó la decisión de dedicar su vida a la literatura. Fue así que la literatura orientó y dio forma a su subjetividad, delineando las múltiples habitaciones del sí mismo que cultivó al otro lado

del mundo, al abandonar una vida social de renombre y reconocimiento social en la forma de escritura.

La problemática corporal, que subyace en las obras de ambos pensadores, encuentra su sentido precisamente en su *comprensión política* del arte literario. Esta articula una condición por la cual el cuerpo se convierte en un prisma a través del que se revelan ciertas cosmovisiones de la sociedad y del mundo circundante. La escenificación cotidiana del cuerpo como habitación y su transformación en escritura se erigen como actos constituyentes en la formación de la subjetividad. Palabra, cuerpo y vivencia consolidan el fruto anómalo de aquello que implica escribir sobre el arte de interpretar la vida e interpretarse a uno mismo en ella.

Puede afirmarse que lleva la marca del absurdo el acto de escribir a quien no ha de leer lo que se le escribe. Pero, por ejemplo, Albert Camus, una clara autoridad en esta materia del absurdo, inició una larga novela, interrumpida por la muerte, como dedicatoria personal a su madre, que era analfabeta y apenas consiguió aprender a firmar. Escribía, también, con la conciencia penosa y lúcida de no ser jamás leído por quien le importaba. Con este gesto, quizás intentó enfatizar su idea, expresada en *El mito de Sísifo*, del ejercicio del escritor como hombre absurdo. El que pretende cambiar la realidad no escribe; actúa. Sin embargo, Camus reconoce que el secreto de la literatura de Kafka mora justamente en su capacidad de expresar la ambigüedad, la paradoja y el perpetuo vaivén entre lo natural y lo extraordinario, lo trágico y absurdo frente a lo cotidiano y lógico (Zárate, 1996, p. 523). Inmediatamente, lo relaciona con el drama antiguo: “La tragedia griega ofrece enseñanzas a este respecto. En una obra trágica, el destino siempre se manifiesta mejor bajo los rostros de la lógica y lo natural” (Camus, 1985, pp. 166-167).

Kafka no habla de manera explícita de política en *El proceso*, salvo algunas referencias puntuales durante interrogatorios o menciones a la administración de justicia. Tampoco lo hace en *El castillo*, excepto por breves alusiones a su empleo como funcionario. Tampoco en *La metamorfosis* se centra específicamente en estos asuntos, y aun así cabe señalar que Kafka es un autor político. ¿Por qué? Kafka no narra la historia de sus personajes, a pesar de contar algo desde su perspectiva, principalmente desde el punto de vista del peculiar personaje llamado

K, que es y no es él mismo, y que nunca es el mismo K, ni siquiera dentro de cada una de las novelas o relatos. En la mayoría de las obras de Kafka, el individuo es en gran medida ajeno a sí mismo, extraño, producto de la compleja relación entre el estado, la burocracia y el entramado social.

En un contexto donde la trascendentalidad se disuelve, es la relación diferencial la que da origen al sujeto, a la "identidad", aunque de manera fragmentada. El ser no existe por sí mismo, sino que se vuelve extraño. Por consiguiente, es la diferencia la que genera una identidad que no logra reconocerse a sí misma. Tanto en *El castillo* como en *El proceso*, la historia de K no sería posible sin todo el entramado organizativo, burocrático, político que se da en ellas, sin todos los elementos que pese a parecer que son el medio o el contexto, son el objeto mismo de crítica de la narración.

4. HABITACIONES DEL SÍ MISMO: SUBJETIVIDAD Y ESPACIALIDAD

Retomemos la cuestión de la elección vital de Kafka. La subjetividad de Kafka es plenamente literaria, desprovista de fondo, trascendencia, esperanza o salvación. Es una entrega íntegra al vacío del espacio literario. Él opta por entregarse a la literatura como el único espacio posible que agota el lugar para cualquier otra dimensión existencial. Su postura literaria es una postura política; la literatura es su vocación. La soledad de Kafka no era el espacio para situarse ante Dios y escuchar su designio. Estaba incluso más acá de esa soledad: no era simplemente la soledad en la que se adopta un sistema de referencias como justificación de la existencia, sino la soledad vacía en la cual ese sistema se construye, y en el caso de Kafka, toma forma en la literatura. Era una soledad frente a sí mismo, o más exactamente, una soledad frente a la nada.

Se establece así una dinámica dual entre la subjetividad y la espacialidad, entre el cuerpo como la espacialidad de la subjetividad invisible y la habitación como la espacialidad del escenario visible. Ambos son los lugares donde tiene lugar su transformación. Es decir, el espacio físico, la habitación, es un lugar en el que conviven dos mundos en uno solo: el no

lugar de la subjetividad y el lugar del cuerpo, siendo este último su principal habitante, visible y legítimo por filiación. En su interior, se encuentra ese otro habitante que, en realidad, se declina en plural, esos otros habitantes, invisibles, de los que nada se sabe, de los que nada se nos dice. Su única presencia legible se percibe, por un lado, en el espacio físico, mediante los sonidos de una puerta que se cierra, señal de que la habitación se abre y se cierra; y, por otro, en el espacio literario, donde tiene lugar lo que Foucault llama la heterotopía de la crisis, lugar otro, mundo dentro de otros mundos que reflejan y alteran lo que está fuera.

Concretamente la heterotopía de la crisis tiene ese nombre porque, según Foucault, está reservada a los individuos que se encuentran, en relación con la sociedad y el entorno humano en el que viven, en un estado de crisis (2010). Foucault señala que esta tipología de heterotopías están desapareciendo de la sociedad y siendo reemplazadas por las heterotopías de desviación, instituciones donde ubicamos a individuos cuyo comportamiento está fuera de la norma (hospitales, asilos, prisiones, casas de reposo, etc.).

La metamorfosis es un proceso que afecta tanto a la habitación como a la subjetividad de su ocupante, convirtiéndose progresivamente, de un espacio normalizado, cotidianamente animal, en una suerte de “caverna del monstruo” o *locus terribilis*, al modo de la gruta del Polifemo en los relatos clásicos. La habitación-subjetividad acabará siendo el territorio de reclusión de Gregor, por algún tiempo, quien solo en su animalización podrá marcar ese espacio como dominio; fuera de sus límites no estará a salvo y, por ello, pocas veces se arriesga a salir de su círculo de seguridad.

Sin embargo, una vez intenta salir mediante la escritura de ese estado animal y ante un posible salto a la humanización (el posible reconocimiento de su hermana), vuelve a tomar conciencia de la imposibilidad. La hermana no está cerca: ella es contigua, contigua y lejana al mismo tiempo. O el burócrata, el “otro” burócrata, siempre es contiguo, contiguo y lejano (Deleuze y Guattari, 1990, p. 112). La habitación se convierte en el lecho mortuario de su ocupante, como la subjetividad con respecto a los yoes que la habitan; pero solo temporalmente, pues, finalmente Gregor, es arrojado al vertedero, al vacío, tal como la subjetividad del sujeto es abocada a su regeneración.

Ambos, especialidad y subjetividad son espacios inclausurables, abocados al discurso abierto, performativo. De tal modo, la imagen de la subjetividad en la escritura es un artefacto de potencia poética (productora de subjetivaciones) y política, y su expresión por excelencia tiene lugar en el campo del ejercicio literario. Las diferentes operaciones teóricas que atraviesan el ejercicio literario, a través de la reivindicación de las apariencias y el elogio de las superficies, de las máscaras, enuncian la tragedia de la inmanencia.

5. LAS MÁSCARAS: MODOS VITALES DE SUBJETIVACIÓN

En Kafka, la apuesta radical por la literatura puede comprenderse a partir de una afirmación que marcará toda su obra: Tú no puedes amarme por mucho que quieras; tú amas desdichadamente tu amor por mí, pero tu amor por mí no te ama a ti (Kafka, 2006). La literatura de Kafka es una apuesta por el pliegue de la subjetividad —de todas las subjetividades— por la escritura, porque la enajenación o extrañamiento determina su itinerario histórico, filosófico y biográfico. Kafka no se experimenta a sí mismo como un objeto entre objetos, una entidad más entre otras muchas entidades, sino que, por el contrario, da un paso atrás y permanece como un extranjero que extrañando ese sí mismo que anida, huye perennemente de su propio sentido deshumanizando cualquier vínculo con lo real.

Reubicar el proceso de escritura como uno de los ejes centrales de representación del yo, que imprime la relación entre sujeto, tiempo y espacio, abre la posibilidad de trazar un recorrido sincrónico desde las reflexiones de Foucault hasta las narrativas literarias de Kafka. Este enfoque no solo enriquece nuestra comprensión de la intersección entre filosofía y literatura, sino que también arroja luz sobre la continuidad y evolución de las ideas en el tiempo.

Hoy en día, dice Barthes, sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. [...] el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras (Barthes, 1987).

Parece que las palabras, como las máscaras ocultan siempre algo. Parece que todo desemboca en algo imposible. En una imposibilidad. Pero eso imposible habita lo imposible y por eso una cosa está dentro de otra como ocurre en la distorsión: la contradicción de dos mundos alojados en uno solo. Solo la ficción, el espacio literario, nos permite dibujar el modo de ser de una subjetividad cuyo ser consiste en dejar de ser nada y devenir algo, cuya posibilidad consiste en dejar de ser imposible (la no-máscara), pero también y sobre todo en convertir el hoy en una posibilidad (las máscaras).

Porque, no obstante, hay que vivir. La realidad humana simbólica, laberíntica, sea lo que ella sea, nos exige vivir. Como bien le recriminó Camus, Kafka introduce en ese universo la apertura a la esperanza, un anhelo que presenta ciertas similitudes con la filosofía de Kierkegaard. Hay un impacto trágico y angustiante al enfrentarse al caos descrito, que aparece intensificado por la sencilla escritura que lo relata que nos presenta el desorden de manera espantosa, como si esa fuera su naturaleza habitual. La reacción, aunque insatisfecha, no es desesperada, sino que parece expresar una sabiduría interior casi anticipada, como si hubiera una comprensión previa de la naturaleza caótica e incomprensible de la existencia. Así, Camus califica la obra kafkiana como universal:

En la medida en que en ella se simboliza el rostro conmovedor del hombre que huye de la humanidad, que saca de sus contradicciones razones para creer, razones para esperar en sus desesperaciones fecundas, y que llama vida a su aterrador aprendizaje de la muerte. Es universal porque tiene una inspiración religiosa.

6. LA *POLIS* INTERIOR: LA CIRCUNSCRIPCIÓN DEL YO Y EL GOBIERNO DE SÍ

La sustancia física del cuerpo está intrínsecamente ligada a las reglas que gobiernan su materialización y los significados que este proceso genera. Cuando el poder logra su cometido, establece límites al cuerpo, y solo así le proporciona comprensión y sentido. Debido a ello, es tarea vital circunscribir el yo. Aunque pueda parecer ingenuo volver la mirada al pasado, la modernidad del pensamiento aún puede brindarnos valiosas lecciones. Marco Aurelio, en diversas ocasiones, señala la

importancia de que el yo y la parte directriz del alma se delimiten, es decir, destaca la necesidad de circunscribir el sí mismo.

Las reflexiones sobre el cuerpo adquieren en la sociedad contemporánea un lugar central porque, en realidad, lo que sucede es que la materialidad del cuerpo absorbe la normatividad del discurso. Dicho con otras palabras, la cuestión reside en que la relación entre la materia corporal, las normas que la rigen y los significados asociados se manifiesta en la manera en que el poder moldea y delimita el cuerpo para hacerlo inteligible. Quizá, hallemos, ahí una clave para seguir avanzando.

La materia del cuerpo es inseparable de las normas que regulan el proceso de materialización y de los significados que el proceso hace circular. Cuando el trabajo del poder logra éxito, entonces delimita su objeto otorgándole inteligibilidad. Forma parte de este proceso el que los resultados materiales de la labor del poder se consideren como datos materiales primarios, como un campo ontológico de realidades en sí que funciona de modo independiente al poder y al discurso. Este momento, el momento en el que la materia se considera punto de partida para posteriores elaboraciones teóricas y políticas, es, afirma Butler, la ocasión propicia para que el poder oculte sus mecanismos de producción velando el conocimiento de que aquel llamado lugar epistemológicamente fundante es resultado de complejas relaciones de poder y discurso (Burgos, 2008, p. 227).

El ejercicio, la técnica de sí, destinado a definir los límites del yo comienza con el análisis de los elementos constitutivos del ser humano: el cuerpo, el soplo o la fuerza vital, el alma que anima el cuerpo, y el intelecto, la facultad de juicio y de asentimiento, el poder de reflexión (*dianoia*) o principio director (*hégemonikon*).

El principio que guía el ejercicio de delimitación del yo es el que Epicteto formuló y que Arriano reprodujo al comienzo de su *Equiridion, o manual de Epicteto*: la diferencia entre las cosas que dependen de nosotros y las que no dependen de nosotros, o, dicho de otro modo, entre la causalidad interior (nuestra facultad de elección, nuestra libertad moral) y la causalidad exterior (el Destino y el curso universal de la Naturaleza).

La fase inicial en la delimitación del yo consiste en reconocer que, en el ser que soy, ni el cuerpo ni la fuerza vital que lo anima me pertenecen en un sentido propio. Debo ser precavido, tener cuidado, ya que esto se enmarca dentro de la doctrina de los “deberes”, de las “acciones

apropiadas” a la naturaleza. Podría decirse que en el imaginario filosófico de entonces era natural, y acorde al instinto de conservación, cuidar el cuerpo y el pneuma que lo hace vivir. Aunque ya se señala que la decisión tomada con respecto a estas cosas que son mías pertenece a un principio de elección que es propiamente mío. El cuerpo y el pneuma vital no son completamente míos, porque me los impone el Destino independientemente de mi voluntad. Puede argumentarse que el *hegemonikón* también viene dado; sin embargo, viene dado como una fuente de iniciativa, como un “yo” que, en última instancia, decide (Hadot, 2013, p. 206). Marco Aurelio también alude a la noción de *daimon* interior, pues este es, para él, idéntico al yo, al principio director, a la facultad de reflexión.

Marco Aurelio describirá los diferentes círculos que envuelven al yo y el ejercicio que consiste en rechazarlos sucesivamente como extraños a mí. Cabe resaltar que Hadot, en este punto, diferencia entre “moi” y “je” con el objetivo de indicar que dicho “yo” que necesita ser delimitado es tanto un aspecto del alma como una partícula lingüística. Por un lado, “je” es el pronombre personal y cumple con la función de sujeto. Por otro, “moi” en su función pronominal, puede cumplir tanto la función de “yo” como de “me” o “a mí”.

No pierdas la parte de vida que te queda por vivir en representaciones (*phantasiai*) que conciernen a los demás hombres, a menos que pongas esto en relación con algo que sirva al bien común. Porque te privas de realizar otra tarea, si te representas lo que uno u otro hace, por qué lo hace y lo que dice, lo que piensa, lo que maquina y todas aquellas otras cuestiones que te hacen arremolinarte interiormente desviándote de la atención que debes dirigir a tu propio principio director (*hegemonikón*).

Entonces, una vez el yo se ha aislado del ruido derivado de la interacción con los otros, y ha regresado a sí mismo,

Este modo de entender al “yo” es, en cierta manera, análoga al *Sphairos* en la filosofía de Empédocles, quien lo empleaba para denotar el estado de unidad del universo cuando este está bajo el dominio del Amor, en contraste con el estado de fragmentación que prevalece cuando lo domina el Odio. El *Sphairos* empedocliano se convirtió en el símbolo del sabio, imagen que corresponde al ideal de la ciudadela interior como un espacio inquebrantable e impenetrable, que simboliza el yo que se ha delimitado a sí mismo (Hadot, 2013, p. 213).

La delimitación del yo descrita, práctica por excelencia del estoicismo, implica una transformación de nuestra consciencia de nosotros mismos, de nuestra relación con nuestro cuerpo y con los bienes exteriores, de nuestra actitud con respecto al pasado y al futuro. Asimismo, exige una focalización en el momento presente, una práctica ascética de desapego, cuyo proceso, difícil pero liberador en algún sentido, supone no solo reconocer la existencia de la causalidad universal del Destino, sino también de saberse inserto en ella y asumir que la capacidad de juzgar implica la elección del valor.

Este movimiento de delimitación del yo establece una distinción entre lo que percibimos como nuestro verdadero yo (el cuerpo y el alma, como principio vital, con las emociones que experimenta) y nuestra posibilidad de elección, enmarcada por la “libertad”. Lo que identificamos como nuestro verdadero ser, el yo, ha sido determinado por el Destino, sin embargo, nuestro auténtico yo, trasciende esta imposición. Esta constitución dual del yo, Marco Aurelio la señala abiertamente: por un lado, contiene un aspecto, si se quiere innato, que forma parte irrevocable de su carácter y constitución física, pero lo que depende del yo, en el fondo, es la libertad que tiene de actuar moralmente, esto es, actuar de uno u otro modo. Este es, justamente, donde cobra sentido en el campo de lo humano el trabajo de la filosofía, de la crítica.

La tarea de la crítica es infinita porque la “desujeción” nunca puede ser completa ni llevarse a cabo de manera total. Esto implica que la crítica debe estar siempre presente y en constante actividad. Aquí es donde entra en juego el papel principal de la hermenéutica: abrimos camino a través de la interpretación de los signos y reglas que conforman el contenido material. Este trabajo es fundamental para la transformación, orientación y acción del individuo en la realidad (Gómez, 2023, p. 156).

7. CONCLUSIONES

Con el reconocimiento de que el cuerpo es objeto central del poder de las sociedades contemporáneas, donde las ansiedades y las alienaciones reinantes en una cultura se concretizan, la perspectiva de Foucault manifiesta que el cuerpo ya no es meramente una entidad física, sino también una entidad discursiva sujeta a prácticas y a narrativas. Así pues, la mutua dependencia entre cuerpo y palabra remite lo poético a un doble gesto:

abrir y cerrar la boca, abrir y cerrar la puerta, abrir y cerrar la pluma. Investigar estas cuestiones facilita la identificación de la contribución de los escritos y exámenes de Foucault al campo lingüístico y a las teorías de la literatura. Asimismo, posibilita la revitalización y politización de los debates sobre el cuerpo y el contexto sógnico, que surgieron a raíz de la reflexión sobre la percepción como origen del significado.

La relación entre los cuerpos habitados y las habitaciones en las obras de Foucault y Kafka se manifiesta como un punto de encuentro donde convergen temas de hondo calado filosófico. Tanto en las obras de Foucault como en las de Kafka, el cuerpo no es simplemente una entidad biológica, sino un espacio donde se ejerce y manifiesta el poder. En Foucault, el cuerpo es objeto central de las dinámicas de poder en las sociedades contemporáneas, mientras que en Kafka, el cuerpo a menudo es un sitio de transformaciones y metamorfosis. En Kafka, la representación del cuerpo como subyugado por fuerzas externas y procesos burocráticos surrealistas refleja una experiencia de vulnerabilidad y alienación. La presencia de instituciones opresivas y la ejecución de procedimientos absurdos contribuyen a la sensación de impotencia del individuo frente a sistemas deshumanizadores.

Las habitaciones pueden interpretarse como metáforas de la identidad. En Kafka, las habitaciones a menudo representan espacios claustrofóbicos o laberínticos que reflejan la alienación y la búsqueda de significado. En Foucault, las diversas "habitaciones" del yo pueden relacionarse con las múltiples identidades que se construyen y se imponen a través de prácticas discursivas y sociales. Ambos autores utilizan la escenificación del cuerpo en el espacio para explorar dimensiones filosóficas y existenciales. La idea de que la escenificación cotidiana del cuerpo y su transformación en escritura son actos constituyentes en la formación del yo sugiere que tanto Foucault como Kafka tratan la construcción y representación de la identidad a través de la interacción entre el cuerpo y la palabra. Tanto en las obras de Foucault como en las de Kafka, la relación entre el lenguaje y el cuerpo es compleja y se manifiesta de maneras diversas, desde la escritura y la expresión hasta la opresión y la resistencia.

Así pues, el Kafka de Foucault tiene indicios para afirmar que la concepción de la escritura que mantiene el principal baluarte del expresionismo literario en alemán supone un cambio en el modelo propiamente literario, en el discurso que es la literatura. Este ya no es el espacio de la expresión convencional. La obra deja de ser el mensaje que un autor emite con la intención de comunicar algo a un lector. El texto ya no sirve como medio para descifrar la intención y pensamiento del autor, que se sitúa en un plano distinto y ejerce una autoridad interpretativa sobre él. La medida de la obra ya no se basa en el "¿qué dijo el autor?" o "¿qué quería decir?". En primer lugar, esto colocaría la literatura en el terreno de lo comunicable y transmisible, cuando la existencia del autor trasciende ese ámbito: la obra no se comunica a través de un decir directo, sino que nos ofrece una suerte de expresión indirecta, una comunicación oblicua. Nos presenta una existencia, nos revela una búsqueda.

Si el escritor ha consagrado su vida a la escritura, si su existencia se ha entregado a la actividad de escribir hasta el punto de convertirse en un ser muerto en vida, el cuerpo literario no puede ser otra cosa que la donación y la expresión misma del autor. Las palabras no actúan como mediadoras entre dos realidades, sino que son la ofrenda del autor en sí mismas; el autor reside en ellas, su vida se manifiesta en ellas: son las huellas y rastros que su existencia ha dejado. Kafka se encuentra en sus obras, no más allá. Su literatura es el testimonio de una vida, el cuerpo de una existencia.

8. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Esta publicación es resultado del Proyecto de Investigación Científica y Desarrollo "Ética cordial y democracia inclusiva en una sociedad tecnologizada" (ETICORDIAL), con referencia PID2022-139000OB-C21, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y la Agencia Estatal de Innovación.

9. REFERENCIAS

Berger, J. (2016). Modos de ver. Editorial GG

- Burgos, E. (2008). *Qué cuenta como una vida*. A Machado
- Camus, A. (1985). *El mito de Sísifo*. Alianza
- Cassirer, E. (1974). *Antropología filosófica*. Fondo de Cultura Económica
- Cioran, E. (2019). *En las cimas de la desesperación*. Tusquets
- Cioran, E. (2023). *La caída en el tiempo*. Tusquets
- Conill, J. (1991). *El enigma del animal fantástico*. Tecnos
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1990). *Kafka: Por una literatura menor*. Ediciones Era
- Derrida, J. (2012). *Espectros de Marx*. Trotta
- Eco, U. (1968). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Lumen
- Esquirol, J. (2009). *El respirar de los días*. Paidós
- Esquirol, J. (2015). *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*. Acantilado
- Esquirol, J. (2021). *Humano, más humano. Una antropología de la herida infinita*. Acantilado
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Nueva Visión
- Gómez, C. (2023). Los límites del poder: la crítica y el cuidado de sí en el pensamiento de Foucault, en Scio. *Revista de Filosofía*, (25), 145-169
- Hadot, P. (2013). *La ciudadela interior*. Alpha Decay
- Kafka, F. (2006). *América*. Alianza
- Kafka, F. (2006). *Diarios*. Debolsillo
- Kafka, F. (2013). *El proceso*. Alianza
- Kafka, F. (2014). *El castillo*. Alianza
- Kafka, F. (2020). *La metamorfosis*. Alianza
- Ortega y Gasset, J. (1961). *Obras completas, tomo VIII. (1958-1959)*. Revista de Occidente
- Pavese, C. (2022). *El oficio de vivir*. Seix Barral
- Sontag, S. (1984). *El artista como sufridor ejemplar*. Seix Barral
- Zárate, M. (1996). Carta a Franz Kafka, artista del hambre, en *Anales del seminario de historia de la filosofía*, (1), 523-533.

LAS FUNCIONES NARRATIVAS EN EL CUENTO “EL RAQUERO” DE JOSÉ MARÍA DE PEREDA

RAMÓN MORENO RODRÍGUEZ
Universidad de Guadalajara (México)

1. INTRODUCCIÓN

La presente investigación explica la mecánica que utilizo para impartir el curso Metodología del Análisis Textual. Éste se imparte en la Universidad de Guadalajara (México) a los estudiantes de la licenciatura en Letras Hispánicas (Filología Hispánica) que cursan el cuarto semestre de un total de diez.

Durante el semestre (16 semanas de clases) enseñé a los alumnos los rudimentos básicos de un método de análisis literario que les permita construir un corpus analítico y un método riguroso para acercarse a los estudios literarios, a los que previsiblemente dedicarán su carrera profesional. Se trata de una primera aproximación a las teorías literarias. Por eso, como paso previo a la distribución de la carga de trabajo, se miden las fuerzas y capacidades de los estudiantes.

Tomo como modelo el análisis semiológico que Bobes Naves (1985) propone y que aplicó a la novela *La Regenta* de Leopoldo Alas. Primeramente, llevo a cabo una exposición teórica de los diversos subtemas expuestos por la autora ovetense para afrontar el análisis de esta novela. De igual modo (y de manera simultánea) aplico el método al cuento “El Raquero”, de José María de Pereda. Por razones organizativas, y de acuerdo con el tiempo disponible, me centro en clase en los apartados “Las Funciones” (análisis sintáctico) y “Lo que dice el narrador” (análisis semántico).

Al final de la exposición, cuando los estudiantes han comprendido los aspectos teóricos a partir de escuchar el análisis de *La Regenta*, tal y

como la explica Bobes Naves, y tras la realización conjunta de comentarios prácticos sobre “El Raquero”, de Pereda, se les solicita efectuar, como trabajo fin de semestre, un análisis del texto breve “¡Adiós, Cordera!”, de Clarín.

En este trabajo, en definitiva, se evalúa una experiencia docente que demuestra la utilidad de la semiología como aproximación metodológica para el análisis de textos. Es también mi objetivo explorar la viabilidad de ofrecer un curso curricular que, en una etapa posterior, pueda convertirse en un curso extracurricular. Este curso abordaría los siete temas desarrollados por la autora que estudiamos, y culminaría con la escritura de un ensayo bajo la orientación del profesor. Este ensayo aplicaría el análisis semiológico propuesto por la profesora española y serviría como base, o incluso como totalidad, para la tesis o tesina que el estudiante deberá defender ante un tribunal académico. Si este trabajo es aprobado, el estudiante finalmente obtendría el título que ha postergado durante tanto tiempo.

A continuación, se presenta una parte de la investigación realizada sobre el cuento de Pereda, que equivale a un 20% del trabajo. Es imposible presentar ahora una investigación tan amplia como la que he hecho sobre este cuento de Pereda. En otros lugares he publicado¹³ estos resultados y otros elementos más que aquí no es posible incluir. Ya digo, esto es una mínima parte y está desarrollada en función de las técnicas didácticas que utilizo en mis clases. Lo que se expone es lo correspondiente a “Las funciones narrativas”, elemento fundamental del análisis sintáctico en la semiología. En primer lugar, realizo una breve distinción entre el concepto actual de “cuento” y lo que en tiempos de Pereda se entendía como “cuadro de costumbres”. Posteriormente, presento un recuento de la acción narrativa, a partir del cual propongo tres esquemas actanciales para concretar las funciones narrativas. Finalmente, expongo cuáles considero que son estas funciones en el cuento en cuestión.

¹³ En la revista *Interpretextos* se ha publicado parte de esta investigación, si bien privilegiando el análisis marxista (Lucien Goldmann) y no insistiendo tanto en los aspectos estructurales, que aquí se desarrollan más. Por otra parte, en el presente capítulo se enfoca el asunto desde la perspectiva del análisis semiótico como técnica didáctica. Cf. Moreno Rodríguez (2023).

2. RECUENTO DE LA ACCIÓN NARRATIVA

Una vez hecha esta aclaración, acometemos el análisis de las funciones de este relato. Como la tradición del análisis semiológico establece, un texto literario puede abordarse desde las tres áreas que conforman los análisis semiológicos. Podríamos, por tanto, efectuar un análisis pragmático, sintáctico y semántico de nuestro cuento (Bobes Naves, 1985, p. 48). No obstante, y siguiendo los pasos y las razones de Bobes Naves al analizar *La Regenta*, nosotros nos limitaremos a efectuar un análisis que sólo incluya la parte de la sintaxis que ya hemos especificado¹⁴.

Respecto del análisis sintáctico haremos un repaso de la acción narrativa para una vez establecido este esquema, podamos realizar el análisis del modelo actancial de la historia narrada y en consecuencia, derivar de éste las funciones que de la historia podemos colegir. Así pues, empezamos por la revisión del breve argumento que Pereda nos propone en su cuento.

La historia está dividida en tres partes señaladas con números romanos y separadas unas de las otras por unos saltos de línea, es decir, sin iniciar en página aparte el nuevo elemento, razón por la cual no los llamaremos “capítulos”¹⁵ sino “secciones”¹⁶. La primera parte la podemos dividir en cuatro segmentos.

En primer término, nos encontramos con una exhortación al lector previniéndolo de que la narración que a continuación se hará, ocurrió mucho tiempo atrás. En los cuentos infantiles equivale a ‘Había una vez, en

¹⁴ Hay muchas maneras de efectuar el análisis semiológico de un texto literario, tantas como autores han incursionado sobre esta técnica analítica. Nosotros, por las causas explicadas más atrás, seguiremos puntualmente el modelo propuesto por Bobes Naves (1985). Puede verse un enfoque más actual en Maestro (2017-2022: III, 4.4.1).

¹⁵ Podemos definir, un tanto arbitrariamente, que los capítulos son segmentos de las novelas y no de los cuentos. Que un capítulo es una unidad autónoma de sentido y determinado por los acontecimientos narrados, que en una novela puede haber tantos cuanto el autor desee; en este caso, como se verá, estas llamadas por mí ‘secciones’, corresponden cada una (de manera muy puntual y clara) a una de las tres partes en que se puede dividir la acción de una historia narrada: presentación, desarrollo, clímax y desenlace. Cf. Bourneuf y Oullet (1989, pp.25 y ss).

¹⁶ En el análisis semiológico es costumbre (Aguinaga M., 1996, p. 233) llamar estos apartados ‘secuencias’, pero como nosotros –siguiendo a Bobes Naves– utilizaremos este término (secuencia) para referirnos a ciertos aspectos de las funciones, preferimos llamarles ‘secciones’.

un lejano país'. Se enlistan seis oraciones yuxtapuestas para indicar lo que ahora pasa y antes no sucedía en ese 'apartado reino' del que se hablaba como si fuera una distante isla o una lengua de tierra en los remotísimos confines australes. Se refiere al Muelle de las Naos, en la periferia de Santander ¹⁷; es decir, el puerto y barrio serán escenarios de la historia que en breve dará inicio su acaecer. En el segundo fragmento se describe el lugar donde la acción se desarrollará: el ya referido Muelle de las Naos. "Muchos de mis lectores se acordarán, como yo me acuerdo de su negro y desigual pavimento, de sus edificios que se reducían a cuatro o cinco fraguas mezquinas y algunas desvencijadas barracas que servían de depósitos de alquitrán y brea" (Pereda, 1864, p. 18). El tercer trozo cuenta lo que sucedía en el Muelle de las Naos, en particular, habla de la gente que lo habitaba y dentro de ésta, destacadísimamente, los raqueros. En cuarto lugar, se explica lo que es un raquero, empezando por una definición etimológica en broma. En síntesis, podemos decir que esta primera sección funciona como presentación de la historia; respondería a las preguntas qué, dónde y quién. El desarrollo vendrá en la siguiente sección que responde a la pregunta cómo.

La segunda sección, a su vez, la hemos dividido en cinco segmentos. El primero nos habla del protagonista; cuáles son sus orígenes, cuál es su familia, qué nombre tiene, cómo es su aspecto, qué tipo de vestimenta usa y cuál es el barrio donde nació. Es una descripción jocosa que nos hace recordar el inicio de las novelas picarescas y se constituye como señas de identidad del estilo realista ¹⁸. La segunda fracción nos refiere cómo nuestro protagonista, a los siete años, abandona su casa de la Calle Alta por la violencia que contra él ejercen sus padres y migra al barrio del Muelle de las Naos, decidido a tomar el 'oficio' de raquero. En el tercer elemento se nos cuenta la primera aventura raqueril de Cafetera

¹⁷ En efecto, el Muelle de las Naos existió y en efecto desapareció a mediados del siglo XIX, muchas crónicas así lo atestiguan; incluso, se conservan ilustraciones del mismo. Hoy, dicho espacio, tampoco está ocupado por unos patios de ferrocarril, es una zona ajardinada.

¹⁸ Ya se ha dicho que el costumbrismo es un movimiento a caballo entre el romanticismo y el realismo (Zavala, 1982, pp. 403-415), aunque don Marcelino Menéndez y Pelayo dice, no sin razón, que en Pereda existe un naturalismo muy propio y mucho anterior a Zola, además de que el polígrafo no deja de reconocer también el influjo de la literatura picaresca en su paisano. (*Discurso leído ante el monumento...*, 1911, p.10 y ss.)

(léase, borrachera), del que nadie sabe su nombre primigenio. En este primer hurto —en eso consiste el oficio de raquero— se apropia de un puñado de estopa para calafatear y un escoplo que se usa para lo mismo. A continuación nos enteramos de la primera contrariedad que padece y de las que iba huyendo: los abusos y despojos; es decir, una banda de raqueros lo aborda y le quita lo robado. En compañía de los muchachos que lo despojaron va en busca de un local donde vender lo adquirido, establecimiento que encuentran a un costado de la catedral¹⁹. Finalmente, en una especie de ritual de iniciación (Bettelheim, 1974, pp. 17 y ss.), se consume el dinero obtenido por el hurto de Cafetera en anís y café para todos. De esta manera el prófugo de sus padres queda integrado al oficio o cofradía de los raqueros. Este segundo apartado hace el papel de desarrollo de la historia cuyo punto central es el rito de iniciación a que es sometido el protagonista por una banda de raqueros.

El tercer y último apartado de este texto lo hemos fragmentado a su vez para analizar la acción en cinco elementos. Primero se dicen nuevas circunstancias de contextualización de las actividades de Cafetera, como por ejemplo, en qué otras cosas invertía su tiempo en el muelle, aparte de intentar raquear lo que descuidaban los marineros. No progresa la acción. El segundo segmento nos cuenta cómo ejerce otros oficios, sin dejar el de raquero. Por ejemplo, ayuda a los lancharos del lugar, trabaja de mozo de pesca, su madre quiere hacerlo cofrade de unos pescadores, él se dedica a rentar embarcaciones... Terminan estos párrafos cuando Cafetera concluye que nunca pasará de ser un pobre gañán por más que se esfuerce. La tercera división habla de cómo Cafetera decide dar un giro a su vida, como consecuencia y conclusión de su desaliento: dedicarse a robar cosas de más valor.

El cuarto segmento se nos presenta como el clímax de la historia: Cafetera ha robado un reloj de marinería y decide venderlo pero no puede, no se atreve; el instrumento es carísimo, no obstante, fácilmente identificable porque tiene labrado el nombre de la embarcación. Después de varios intentos, y en un momento de distracción, cuenta a un desconocido de su maravilloso objeto y se lo ofrece en venta. Éste acepta

¹⁹ Que los mozalbetes lleguen corriendo en un santiamén poco a poco le evidencia al lector lo que terminará por ser una realidad incontestable: el barrio del Muelle de las Naos en realidad no estaba lejos del centro de Santander, aunque la memoria infantil de quien lo recuerda y nos lo cuenta así lo perciba.

comprarlo y le pide que lo acompañe para hacerle la paga. Al parecer es un policía o simplemente un delator. El quinto y último elemento de esta sección es el desenlace: Cafetera permanece preso tres años y es liberado una vez transcurridos los mismos. Al regresar a su viejo barrio del Muelle de las Naos lo encuentra transformado: han construido una escollera que ha hecho desaparecer el viejo muelle, han construido en ese terraplén la estación de ferrocarril, hay un nuevo empedrado y, sobre todo, llega cotidianamente el tren que es un monstruo aterrador. El mundo de Cafetera está tan transformado que ya no hay un espacio para él y para su oficio pues se ha llenado de calles, paseantes, viajeros, comerciantes, vendedores. Imposible volver a ser un raquero.

En síntesis, del análisis de la acción podemos concluir que “El Raquero” posee una historia construida canónicamente con tres elementos: presentación, desarrollo y desenlace. El tiempo de la misma está ordenado cronológicamente y sucede en un lapso de entre cinco y ocho años. Se remonta a los orígenes del protagonista, se cuentan detalladamente los acontecimientos a partir de los siete años de edad de Cafetera, transcurren unos imprecisos cinco o poco más de años y se le agregan en el desenlace tres más; es decir, nos imaginamos a Cafetera, al final del cuento, como un adolescente de unos quince años y esa edad la debió cumplir hacia 1857, año en que se inaugura el Ferrocarril de Santander-Palencia.

Tiempos (1852-1857) en que se construyó la dársena que hizo desaparecer el muelle y en cuyos terrenos se instalaron los patios de la estación del tren, amplio terraplén que se transformó de ser un remoto barrio que sólo los pícaros visitaban, hasta convertirse en un espacio repleto de gentes y calles; tres fundamentales años que nuestro protagonista se los pasó en prisión.

Para terminar esta revisión del argumento de “El Raquero” y pasar al siguiente asunto, diremos que ultimadamente ni el remoto barrio del Muelle de las Naos estaba lejísimo, sino a un costado de la catedral, ni el tiempo previo a la transformación son remotísimas edades pretéritas, sino apenas unos pocos años; no obstante, esas son las convicciones del narrador y está persuadido de que el lector (que conocía el escenario y los personajes antes y después de la conversión) las comparte con él ²⁰.

²⁰ Como ya se dijo, las consecuencias de esa dilatación psicológica del tiempo y del espacio serán explicadas más adelante.

2.1. VISIÓN ESQUEMÁTICA DE LA ACCIÓN

TABLA 1.

Sección 1	Sección 2	Sección 3
1. Exhortación al lector 2. Descripción del lugar 3. Lo que sucede en el muelle 4. Qué es un raquero	1. Quién es el protagonista 2. Cafetera deja su casa 3. 1er hurto de Cafetera 4. 1ª contrariedad de Cafetera 5. Consumo de las pesetas (ritual de iniciación)	1. Otras actividades de Cafetera 2. Ejercicio de otros oficios 3. Cafetera cambia de estrategia 4. Roba un reloj (clímax) 5. Tras 3 años de prisión, fin de su vida raqueril
Presentación	Desarrollo	Desenlace
Tiempo de la acción: Entre 5 y 8 años (1856-1864) ²¹		
Tiempo remoto (previo a la acción): 17 años aproximadamente (1833-1850) ²²		

Fuente: elaboración propia

También hay que agregar que la liberación de Cafetera y el que éste mire su barrio transformado lo podemos considerar un desenlace; no obstante no hay que dejar de apuntar que la historia no queda cerrada, pues se interrumpe la acción y no sabemos qué es lo que el protagonista decidirá y hará una vez vistos los hechos consumados.

²¹ Aunque parezca haber contradicción con lo explicado más atrás sobre los tres años del tiempo presente, es necesario ampliar un poco más ese lapso. Si consideramos las marcas evidentes de tiempo dejadas por el narrador, tendríamos que aceptar que en el relato sólo transcurren tres años, pues en el mismo primer año que huye de su casa roba el reloj y es metido a la cárcel, en la que permanece esos tres años. No obstante, el tiempo psicológico le indica al lector que puede y debe ser un tiempo más dilatado, pues entre escapar de su casa, hacerse raquero, unirse a la banda de Pipa, conseguirse varios oficios, reencontrarlo su madre, intentar ésta hacerlo pescador en alta mar, robarse el reloj y ser denunciado a las autoridades no pudo suceder todo esto en cuestión de unos pocos días, sino que, calculamos, acaso cinco años. Dicho de otra manera, si Cafetera huye con siete años de edad de su casa y es puesto en libertad tres años después del hurto del reloj, inevitablemente tendría 10; nos es imposible pensarlo como un niño de tan corta edad saliendo de las prisiones, es más factible imaginarlo como un mozalbete de 15 o más años. Consúltese en Bourneuf y Oullet el sentido del tiempo en el discurso literario (Bourneuf y Oullet, 1989, pp. 147-170)

²² Consideramos que hay un tiempo remoto (alrededor de 17 años) que no se alude directamente en la acción; de hecho, que no transcurre a lo largo de la historia, pero que el narrador tiene muy presente y da por descontado que el lector también tiene esa hiperconciencia. En fin, que nos parece este lapso determinante para el punto de vista y la intención última y moralizante del autor y que más adelante explicaremos. Quiero decir que el narrador conoció tiempo antes del presente narrativo el lugar donde suceden los hechos y que ese tiempo, que pudo transcurrir entre la fecha de nacimiento del autor (1833) y el año de la primera publicación del texto en una revista (1850) son determinantes para que el narrador tenga conciencia de la importancia y la valía de una figura folclórica santanderina que ha desaparecido o está a punto de desaparecer: la de los raqueros. Me explicaré más detenidamente en las conclusiones.

3. TRES NÚCLEOS Y TRES ESQUEMAS ACTANCIALES

El análisis que acabamos de hacer del argumento nos permite establecer, a partir de la propuesta analítica de Bobes Naves (1985, pp. 28-37), tres núcleos narrativos a partir de las acciones e interacciones que los personajes establecen entre ellos. El primero de estos núcleos sería el que Cafetera, harto de la violencia de sus padres decide abandonar la casa en busca de la libertad que le ofrece el barrio del Muelle de las Naos:

Cafetera, que no era lerdo, comprendió al punto hasta dónde alcanzaba su privanza y lo que podía esperar de sus dioses lares; y como, por otra parte, sus libérrimos instintos se le habían revelado diferentes veces hablando con sus compañeros sobre la vida raqueril, se decidió por el arte en el cual hizo su estreno pocos meses después del último mendrugo que le aplastó la nariz. (Pereda, 1864, p. 20)

El segundo se concretiza en el momento en que Cafetera descubre que a pesar del mucho trabajo que hace, su situación de miseria absoluta no tiene progreso alguno y se centra, como en el anterior núcleo, en una decisión trascendente que toma el protagonista para el desarrollo de los hechos (dedicarse a robar cosas de mayor calado):

Entonces comenzó a mirar con desaliento la mezquindad de la Dársena y la penuria de su explotación legal [...] En fuerza de meditar sobre su situación concluyó por tirar su cesto a la mar, y sin otras armas que su ligereza de manos y de pies, se lanzó a lo sublime del arte [...] De todo había en su nueva esfera de acción, especialmente de zozobras e inquietudes. (Pereda, 1864, p 28).

El tercer núcleo tiene como parte medular el descubrimiento que Cafetera tiene de la transformación de su barrio una vez que fue liberado. En este caso, el lector no puede saber si nuestro protagonista toma alguna decisión como en las otras dos situaciones, pero sin duda tiene muchas consecuencias ese hecho, aunque el lector deberá inferirlas porque el narrador no las dice, sino que cierra su discurso con una reflexión de tipo moralizante. Citemos lo que siente Cafetera cuando ve la transformación de su barrio:

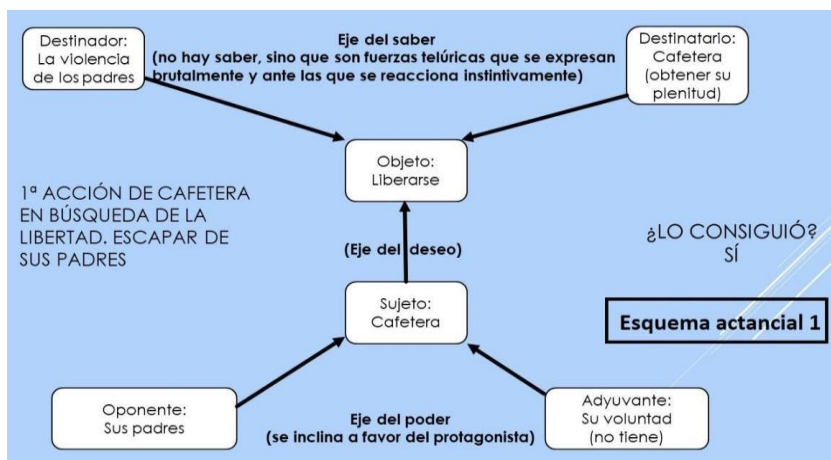
Después acá, aunque con la llegada de los trenes, a medida que la han visto repetirse, van familiarizándose bastante los raqueros, no ha sido hasta el punto de que éstos permanezcan tranquilos en el Muelle de las Naos. Por el contrario, empujados y oprimidos por el potente movimiento que la población ha tomado allí en los últimos años, van abandonando el territorio: ya tiene el raquero cien Argos que le contemplan, y no puede pasearse erguido como antes, señor de aquella insula remota. (Pereda, 1864, pp. 31-32).

Creemos que a partir del establecimiento de estos tres focos narrativos podemos realizarnos algunas preguntas que, al contestarlas, apoyados en la intuición y el esquema actancial²³, permitirán desgranar con total transparencia cuáles son las funciones que la sintaxis literaria de este argumento nos propone (Greimas, 1987, pp. 196-205).

Lo primero que nos preguntaríamos es: ¿cuál era la intención del narrador al contarnos esta historia? También, ¿por qué la hizo de manera lineal cronológica en dos tiempos, uno supuestamente muy remoto y otro en presente? O, ¿por qué no cerró la acción contándonos el resto de las cosas que le sucedieron a Cafetera una vez puesto en libertad? Así mismo podemos interrogarnos ¿por qué la historia se contó en función de dos espacios físicos? Y, finalmente, ¿qué significado tiene para el personaje y la historia contada la transformación del Muelle de las Naos?

Por lo tanto, hemos decidido proponernos analizar con el esquema actancial estos tres núcleos o focos narrativos y opinamos que el objeto que mueve a Cafetera a lo largo de la historia es la búsqueda de la libertad. Cada uno de los esquemas quedaría así (figs. 1-3).

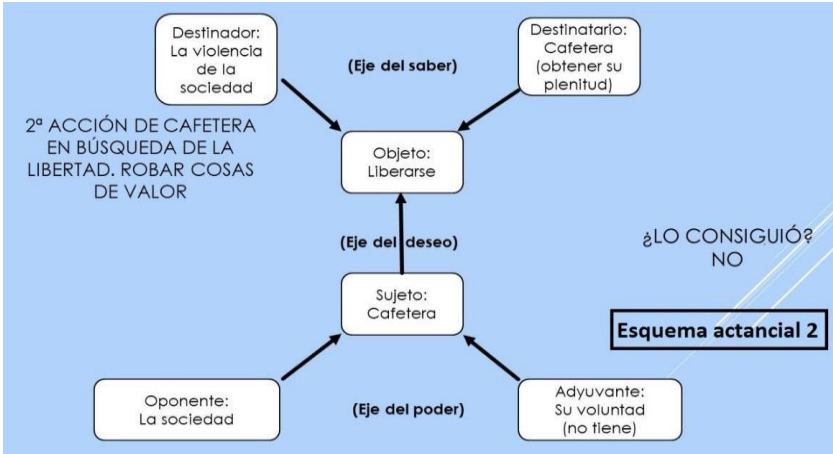
FIGURA 1. Esquema actancial 1



Fuente: elaboración propia

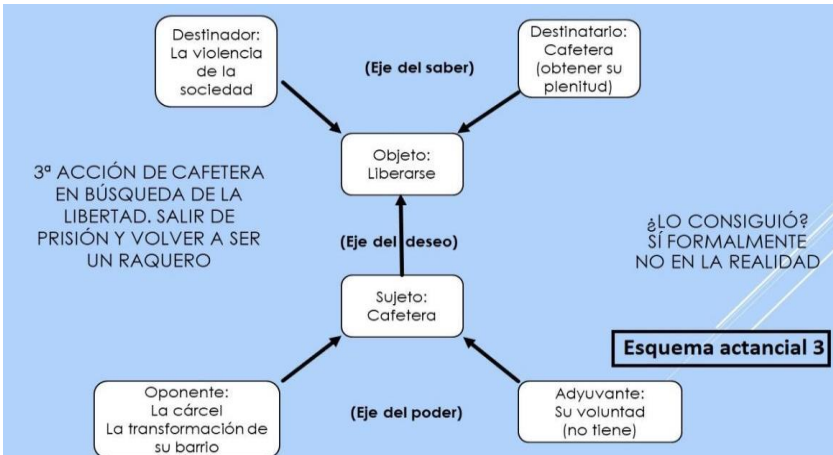
²³ La bibliografía para establecer qué es y cómo funciona el esquema actancial es ingente. En las referencias se incluyen tan solo algunos nombres fundamentales.

FIGURA 2. Esquema actancial 2



Fuente: elaboración propia

FIGURA 3. Esquema actancial 3



Fuente: Elaboración propia

Haremos a continuación la explicación de estos tres esquemas. El primero tiene como motor que detona los acontecimientos la decisión de Cafetera, cuando todavía es un niño de siete años, de escapar pues ya no soporta más los malos tratos, la violencia y el hambre que lo acosa todo el tiempo en su casa. Por lo tanto, el Sujeto es Cafetera y el Objeto es la búsqueda de la libertad. El segundo eje lo constituye el Destinador

que no es otro que la intuición que le hace ver al protagonista que es necesario escapar para sobrevivir si no mejor, por lo menos un poco menos mal; el Destinatario es el propio protagonista que se podrá beneficiar con la obtención de un poco de armonía y de paz si alcanza su objeto. El tercer eje, el del poder, se da cuando identificamos al Oponente, que son sus padres y a los que logra vencer fácilmente pues aprovecha la ausencia de éstos para huir y el Adyuvante tendríamos que decir que no lo tiene o acaso podamos establecerlo como la ‘voluntad’ o la ‘intuición’ del protagonista. En consecuencia, el sujeto puede alcanzar su objeto y por lo tanto la acción narrativa podrá progresar y continuar la historia que se nos está contando.

El segundo esquema tiene como foco la búsqueda de Cafetera, nuevamente, de la libertad. Ha descubierto que escapar de sus padres no ha sido suficiente para dejar atrás ese mundo de opresión. Como dice el narrador: “expuso su individual independencia a mil y un riesgos apuradillos [...] No se pegaba de trompadas con los suyos más de tres veces al día; su madre no lograba echarle la vista encima arriba de una por semana” (Pereda, 1864: 26). En consecuencia, la adquisición de la libertad que para él sería definitiva pasaba por robar cosas de mayor valor que la misma estopa que no daba sino para ir espantando el hambre, pero tan sujeto estaba a las prisiones de la pobreza y de la marginación como confines tenía su barrio, por lo tanto decide el cambio de estrategia. Sujeto: Cafetera; Objeto: libertad. Destinador: la violencia social, la marginación; Destinatario: el propio Cafetera. Oponente: el policía, la cárcel, la sociedad toda; Adyuvante: no lo tiene, acaso la voluntad o la intuición, como en el esquema anterior. Por lo tanto, tenemos que concluir que en esta segunda ocasión no logró su objeto, y aunque en el primer caso dijimos que sí, este logro fue relativo pues con el tiempo descubrió que no le sirvió de mucho.

El tercer esquema repite el mismo foco o motor de la acción, el deseo de Cafetera de ser libre en oposición a su encarcelamiento. Sujeto: Cafetera; Objeto: libertad. Destinador: la cárcel; Destinatario, el propio protagonista. Oponente: la sociedad representada por la cárcel y por la transformación del barrio; Adyuvante, de nuevo, no lo tiene, podría ser la voluntad pero eso ya no se sabe, por lo tanto, tenemos que decir que formalmente sí alcanza el objeto, pero en el fondo, en cuanto que ya no podrá ejercer su

oficio, tendríamos que decir que no lo logra. Por lo tanto, en este tercer segmento tenemos que sostener lo mismo que dijimos respecto del primero, que sí alcanza el objeto en lo formal pero no en lo fundamental.

Como se puede inferir de este triple análisis, tenemos que decir que la historia que nos cuenta el narrador de Pereda es la historia de un muchachito que nace marcado por la fatalidad de la marginación, la pobreza y el hambre, y aunque él luche por sacudirse esos tres yugos en realidad nunca puede alcanzar la plenitud deseada. Por otro lado, se crea un fuerte contraste entre la miseria estática del personaje que lucha y una sociedad que se transforma a gran velocidad con la opulencia moderna que el ferrocarril implica. Para esta innovación enriquecida, el marginado es un estorbo y un obstáculo que lo mejor es dejarlo atrás o hacerlo desaparecer.

4. LAS FUNCIONES NARRATIVAS A PARTIR DEL ANÁLISIS DE LA SINTAXIS LITERARIA

Creo que ahora ya estamos en posibilidad de ensayar una primera propuesta de las “funciones narrativas de la sintaxis” que nos relata esta historia y que nuestra autora ovetense también llama “análisis del discurso”. Entendemos por Funciones las causas o motores que aparecen detrás de las acciones de los personajes o los actantes (Bobes Naves, 1985, pp. 37-60). Son las Funciones las causas últimas por las cuales los personajes o actantes hacen o dejan de hacer lo que el argumento de una obra literaria cuenta; por lo tanto, podemos decir que las Funciones que la historia de lo que le sucede a Cafetera se pueden resumir en la idea de que la rica y poderosa modernidad representada por el ferrocarril se enfrenta al atraso y a las costumbres (representadas en la figura folclórica del raquero) como unos obstáculos que son fácilmente doblegados y extinguidos.

Como explica Bobes Naves,

El análisis funcional no es la aplicación de un modelo sintáctico a una historia para señalar las variantes, más bien es la inducción del modelo aplicado y de su significación teniendo en cuenta que cada una de las unidades de que consta y cada una de las relaciones que se han establecido entre ellas son el resultado de la libre elección por parte del autor para expresar un contenido determinado. (1985, p. 60).

En consecuencia, concluimos que Pereda nos propone una secuencia de tres elementos o Funciones para alcanzar la libertad y que el personaje en los tres intentos es derrotado por el grupo social predominante y que es encarnado en tres figuras diferentes: los padres, el policía-la cárcel y el moderno ferrocarril. En consecuencia, y siguiendo a Zalba, tendríamos que decir que las tres funciones del presente cuento se configuran en torno de una actividad (huida, robo, salida).

- Primera función: Huida de Cafetera por la situación inicial de violencia, marginación y hambre que padece en su casa.
- Segunda función: Robos sustanciosos de Cafetera para que con los ingresos que pensaba obtener, alcance la libertad que no tenía.
- Tercera función: Salida de la cárcel de Cafetera, con el deseo de reincorporarse a su viejo oficio; descubrimiento que hace de que no podrá ser de nuevo raquero; por lo tanto, nunca alcanzará la tan deseada libertad.

5. CONCLUSIONES

Como hemos visto, el cuento “El Raquero” se nos presenta como una historia sucedida en un tiempo muy remoto y en un lugar que podría ser conocido como el confín del mundo, no obstante, a medida que se van desarrollando los acontecimientos, el lector descubre que no es así, que en realidad los hechos ocurrieron hace muy poco tiempo (la acción concluye en 1857 y el texto se publicó en 1864, en el libro *Escenas montañesas*, y acaso se escribiera antes, porque como ya dijimos, afirma Menéndez y Pelayo que se publicó en una revista en 1850) pues termina el tiempo de la historia entre dos y seis años antes de su escritura, además de que ese remoto confín del mundo en realidad está a un costado de la catedral de Santander, es decir, que en verdad es y era un lugar muy cercano a donde ocurrían las principales actividades sociales de la ciudad cantábrica.

Como sabemos, en el texto literario “[e]l mensaje estético se estructura de manera ambigua y se presenta como autorreflexivo, es decir, se propone atraer la atención del destinatario sobre la propia forma” (Ramírez Caro, 2002, p. 8). ¿Por qué esa actitud del narrador? Sin duda, tiene que

ver con dos aspectos: Pereda quiere referir su relato como si fuera una típica historia que alude al brumoso mundo de los cuentos infantiles que inician con la consabida expresión: ‘Había una vez, en un lejano país...’ Y este proceder le da un sentido fantasioso y mítico que crea un fuerte contraste con una historia de clara raigambre realista. Es decir, Pereda gusta de crear fuertes contrastes narrativos para atraer la atención del lector, procedimiento que se habrá de repetir de otras maneras. Por ejemplo, crea una oposición también en el lenguaje alto y bajo en cómo se narra la vida de Cafetera, que es un pobre mozo de cordel, pero en ella se utilizan términos propios de una alta ejecutoria real, o las constantes ironías que expresan las más terribles violencias pero que se redactan con el lenguaje formal del mundo de las academias. En fin, Pereda disfruta mucho de construir sus historias con antítesis. Pero ese presentar lo cercano por lo lejano y lo reciente por lo remoto tiene también una segunda intención, como ya dijimos, y es ideológica: se le pide al lector que reflexione y que vea que eso que parece que sucede en un mundo lejano y distante y que por lo tanto podría serle indiferente al lector santanderino, en realidad es algo que está ahí, muy presente, que no se ha reparado en él por verlo como algo cotidiano y que quizá encierra una pequeña tragedia (la desaparición de las figuras folclóricas de los raqueros) y que nadie se da cuenta o no les importa o fingen que no se dan cuenta, cuando es algo tan vital y tan importante para la sociedad y la cultura de su momento.

Esta especie de llamada de atención es uno de los rasgos fundamentales, quizá el más importante, del costumbrismo. Esta corriente narrativa española fundó su temática, su estilo y su interés en reflejar un mundo que se alejaba poco a poco y que irremediamente se estaba perdiendo o ya se había perdido del todo, y ven los narradores en este hecho una imposición de la modernidad que estaba transformando España. Es decir que la tradición y la modernidad se le presentó a España como una antítesis insuperable desde inicios del siglo XVIII y no se habrá de resolver tal dicotomía hasta la segunda o tercera década del siglo XX. Para algunos escritores como los ilustrados, y tenemos en Cadalso el más claro ejemplo, la tradición era un problema y lo mejor era permitir la entrada de las modernas ideas políticas y económicas, y clama el

coronel y literato por deslindarse del absolutismo tradicional que es un duro lastre que su país va cargando; por lo contrario, y ya lo vemos aquí en Pereda, el fenómeno es al revés, la tradición es un tesoro que no se sabe aquilatar porque la sociedad está encandilada con la modernidad que se simboliza ahora en el ferrocarril.

Como hemos visto en el análisis de la acción que hemos realizado a partir de la sintaxis literaria de este cuento, la historia narrada mantiene una estructura que con el paso de las décadas se convertirá en canónica de: presentación, desarrollo y desenlace; no obstante, esto que nos puede parecer hoy un esquema consabido y ya muy gastado, casi convencional, era de una gran innovación en ese momento en España; el cuento hispano no había tenido una notoria evolución y el siglo XVIII y el romanticismo de este país no llevaron a sus últimas consecuencias dichas formas cuentísticas. Los relatos cortos previos al costumbrismo en España deambulaban entre la fábula moralizante, el relato misterioso, el cuadro de costumbres o las microfisiologías. Pereda parte del cuadro de costumbres para construir su texto, pero no se limita a reproducir la moda que Mesonero Romanos había consagrado veinte años antes, sino que lo retoma, lo modifica y hace su propia propuesta. Sin duda, permanecen algunos elementos convencionales, como el final moralizante, pero, aun así, la moraleja final de Pereda es una cuestión muy especiosa que bien merece un estudio aparte.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Aguinaga Alfonso, M. (1996). *El costumbrismo de Pereda: innovaciones y técnicas narrativas*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Aguinaga Alfonso, M. (1995). “Los títulos en los artículos de costumbres y en los relatos breves de Pereda” en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 71 (enero-diciembre 1995), 169-177.
- Aguinaga Alfonso, M. (2004). La intertextualidad cervantina en los artículos periodísticos y primeros libros costumbristas de Pereda. En *Actas del XIV Congreso de Hispanistas*, Ann Arbor: Michigan University State, Vol. 3. 236-279
- Bahamonde, Á. (1996). *España en democracia. El sexenio, 1868–1874*. Madrid: Historia 16.

- Barrios, M. (1994). *Los amantes de Isabel II*. Madrid: Temas de hoy.
- Bettelheim, B. (1974). *Heridas simbólicas*. Buenos Aires: Barral Editores.
- Blanco, C., Rodríguez, J. y Zavala I. (1974). *Historia social de la literatura española*. Vol. I. Madrid: Castalia.
- Bobes Naves, M. del C. (1985). *Teoría general de la novela*. Semiología de La Regenta. Madrid: Gredos.
- Bourneuf, R. y Ouellet R. (1989). *La novela*. Barcelona: Ariel.
- Feliciano Cruz, K. (2004). *El motivo del niño en tres novelistas españoles del siglo XIX: José María Pereda, Emilia Pardo Bazán y Leopoldo Alas*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- García Castañeda, S. (2001). *Las reminiscencias de Pereda*. *Anales de Literatura Española*, 14, 85-96.
- García Fernández, J. L. (2001). *Personajes a través de la comunicación no verbal: La Regenta de Clarín*. *El rastro de la historia*, (9).
http://www.rumbos.net/rastroria/rastroria09/Clarín_.html
- Goldmann, L. (1975). *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ayuso.
- Greimas, A. J. y Courtes, J. (1982). *Semiótica*. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid: Gredos.
- Greimas, A. J. (1987). *Semántica estructural*. Investigación metodológica. Madrid: Gredos.
- Maestro, J. G. (2017-2022). *Crítica de la razón literaria: Una Teoría de la Literatura científica, crítica y dialéctica*. Tratado de investigación científica, crítica y dialéctica sobre los fundamentos, desarrollos y posibilidades del conocimiento racionalista de la literatura. Editorial Academia del Hispanismo. 10ª edición digital definitiva.
<https://criticadelarazonliteraria.blogspot.com/>
- Menéndez y Pelayo, M. (1942). *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Madrid: CISIC, Vol. 6.
- Menéndez y Pelayo, M. (1911). *Discurso leído ante el monumento a don José María de Pereda durante su inauguración en los Jardines de Pereda*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- Montesinos, J. F. (1965). *Costumbrismo y novela: ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Madrid: Castalia.
- Moreno Rodríguez, R. (2023). *La acción narrativa en El raquero de José María de Pereda*. *Interpretextos*, 30. Año 16, 79-104.
- Pardo Bazán, E. (1893). *Lecciones de literatura*. Madrid: Editorial Iberoamericana.

- Paz, O. (1991). *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz.
- Peñas Ruiz, A. (2014). *El artículo de costumbres en España (1830-1850)*. Madrid: Academia del Hispanismo.
- Pereda, J. M. (Ed. de Trueba y Quintana, A). (1864). *Escenas montañosas*. Madrid: Jubera.
- Pereda, J. M. (Ed. Menéndez y Pelayo, M.). (1891). *Escenas montañosas*. En *Obras completas*, vol. 5. Madrid: Imprenta y Fundición de Tello.
- Propp, V. (1993). *Morfología del cuento*. México: Colofón.
- Ramírez Caro, J. (2002) Tres propuestas analíticas e interpretativas del texto literario: estructuralismo, semiótica y sociocrítica. *Revista comunicación*, 12(2). 76–95. <https://doi.org/10.18845/rc.v12i2.1201>.
- Venayre, S. (2019). La vuelta por el siglo XIX. Una historia del mundo a través de los objetos. *Secuencia*, 104. México: Instituto José María Luis Mora. 1-21. <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i104.1709>
- Zalba, E. M. (2008). *Semiótica discursivo-narrativa: la ‘narratología’ estructuralista*. Semiótica. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Zavala, I. M. (1982). *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y realismo*. Madrid: Crítica.

ESTUDIO DEL GÉNERO LITERARIO SHINKANKAKU-HA: LO BELLO EN JAPÓN

DIEGO LÓPEZ GARCÍA

Universidad de Sevilla y Universidad de Huelva

DIEGO LÓPEZ LUQUE

Universidad de Jiaotong de Lanzhou y Universidad de Huelva

1. INTRODUCCIÓN

El *Shinkankaku-ha* (新感覚派) fue un movimiento literario de vanguardia que tuvo lugar en Japón a principios del siglo XX. El nombre del movimiento se traduce como “nueva sensación” o “nueva percepción” (Keene, 2007: 58). Se caracterizó por su enfoque experimental, su uso de técnicas literarias innovadoras y su compromiso con la representación de la subjetividad y la psicología humana. Los escritores de este movimiento buscaban romper con las formas literarias tradicionales y crear obras que reflejaran la complejidad de la experiencia humana. Un ejemplo de ello lo podemos ver en *El elogio de la sombra* de Tanizaki:

Los viejos de hace cien años lamentaban los tiempos de hace dos siglos, y los viejos de hace doscientos años suspiraban por los que hace tres siglos: nada nos autoriza a creer que algún viejo haya manifestado estar contento con el estado de cosas de su época... (Tanizaki 1994, pp. 88-89)

Los escritores más destacados del *Shinkankaku-ha* incluyen a Yasunari Kawabata, Yokomitsu Riichi, Ayukawa Nobuo y Takami Jun, entre otros. Aunque los escritores del movimiento compartían una preocupación por la subjetividad y la psicología humana, cada uno tenía su propio estilo y enfoque.

Por ejemplo, Kawabata se centró en la exploración de la soledad y la alienación, a menudo utilizando el paisaje y la naturaleza para reflejar el estado emocional de sus personajes. Yokomitsu Riichi, por otro lado,

se centró en el uso de técnicas literarias innovadoras, como el montaje cinematográfico, para crear obras que reflejaran la complejidad de la experiencia humana (Keene, 2007, p. 204).

2. OBJETIVOS

En cuanto a los objetivos, el primero es el análisis de las características principales del movimiento literario *Shinkankaku-ha* a través del estudio de su origen, su desarrollo como género y su lugar en la historia de la literatura japonesa. El segundo es el análisis de las obras literarias más representativas del *Shinkankaku-ha* y cómo se reflejan sus características estilísticas y temáticas. El tercero es el estudio de los autores y obras que conforman este movimiento literario, centrándonos en Yasunari Kawabata. El cuarto es el análisis de la difusión de este movimiento y cómo ha sido percibido por la crítica literaria japonesa y occidental. El quinto y último es la consideración del legado de este género en la literatura japonesa y cómo ha influido en generaciones posteriores de escritores.

3. METODOLOGÍA

En lo que atañe a las líneas de trabajo, la primera supone analizar la influencia de la literatura occidental en el *Shinkankaku-ha* a través de un estudio de sus características y su lenguaje literario. La segunda es el uso del surrealismo en esta corriente, que influyó de forma notable en ella. La tercera es el papel de la psicología en el *Shinkankaku-ha* presente en la escritura y en las representaciones contenidas en sus obras literarias. La cuarta es la recepción crítica del movimiento a través de un análisis sobre su acogida y evolución en occidente. La quinta y última es la relación entre el *Shinkankaku-ha* y la cultura popular, con énfasis en su influencia en la cultura japonesa y diferentes formas artísticas.

Proponemos, en suma, un trabajo de investigación centrado en aspectos estilísticos, temáticos, culturales e históricos del *Shinkankaku-ha*, así como en su impacto y legado en la literatura y la cultura japonesa en general. Las líneas de investigación que planteamos son tan solo algunas de las numerosas vías por explorar en relación con este género.

4. ANÁLISIS LITERARIO DEL *SHINKANKAKU-HA*

4.1. CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DEL *SHINKANKAKU-HA*

El surgimiento del *Shinkankaku-ha* estuvo influenciado por las corrientes literarias occidentales, como el existencialismo y el surrealismo, y se produjo en un momento de cambio social y cultural en Japón (Hane, 2011: 275). Los autores de este género literario estaban interesados en explorar la subjetividad humana y los aspectos psicológicos y emocionales de la vida, y utilizaron técnicas innovadoras para reflejar esto en sus escritos. En este fragmento de la obra *Kokoro* de Soseki se puede ver el interés por la cultura japonesa tradicional:

 Mi padre era un hombre honrado que administraba sus bienes con gran diligencia y cuyo objetivo fundamental era conservar el patrimonio de sus antepasados. Le gustaba el *ikebana*, los arreglos florales, la ceremonia del té y leer poesía. También las antigüedades (Soseki 2014, p. 173).

Los escritores se centraron en la experiencia subjetiva de los personajes, con el objetivo de explorar la complejidad y la contradicción de la psicología humana. Este subjetivismo se asocia con el uso innovador del lenguaje y el simbolismo, con un lenguaje transformador y poético y gran cantidad de símbolos y metáforas para transmitir emociones complejas y profundas (Rubio, 2019: 542). Con ello, los autores buscan constantemente nuevas formas de expresión literaria. Utilizan técnicas innovadoras como la fragmentación narrativa, el monólogo interior y el uso de imágenes poéticas para crear efectos literarios sorprendentes y desafiar las expectativas del lector. Un claro ejemplo se observa en poema *Luna ofendida* de Baudelaire en *Las flores el mal*:

 ¡Oh, Luna que adoraban discretamente nuestros padres, // De lo alto de países azules donde, radiante serrallo, // Los astros van a seguirte en rozagante atavío, // Mi vieja Cintia, lámpara de nuestros refugios, // ¿Ves, acaso, los amantes sobre sus jergones prósperos, // De sus bodas, durmiendo, mostrar el fresco esmalte? // ¿El poeta obstinar la frente sobre su trabajo? // ¿O bajo los céspedes secos acoplarse las víboras? (Baudelaire 2011, p. 289)

Podemos relacionar este enfoque con el compromiso social y político. Los escritos reflejan una preocupación por la condición humana y su

relación con el mundo que les rodea, y a menudo se critican las estructuras de poder y las normas sociales establecidas.

4.2. LENGUAJE LITERARIO EN EL *SHINKANKAKU-HA*

El lenguaje utilizado en el *Shinkankaku-ha* es muy poético e innovador, a menudo jugando con el significado y la sonoridad de las palabras para crear efectos literarios asombrosos. Por ejemplo, en la novela de Kawabata *Lo bello y lo triste* (1965) puede verse un lenguaje poético de este estilo:

La noche envuelve el mundo en un manto de oscuridad, como una tela sin fin que se extiende por todas partes. En medio de esta oscuridad, los pensamientos del protagonista se agolpan como un enjambre de abejas furiosas, zumbando y zumbando sin cesar, incapaces de encontrar su camino de regreso a la colmena. Las palabras, como gotas de rocío, caen una tras otra, empapando su alma y su espíritu con una sensación de vacío y soledad (Kawabata 2011, p. 37).

Este ejemplo utiliza imágenes poéticas para transmitir las emociones y pensamientos del protagonista, y un lenguaje muy sensorial para crear una atmósfera densa y opresiva. También maneja metáforas y símiles para crear un efecto de simbolismo y alegoría en el texto.

Otro ejemplo de *Shinkankaku-ha* puede verse en la novela *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas* (1985) de Haruki Murakami:

Por todas partes, la ciudad estaba llena de sonidos y olores. Sonidos estridentes, olores pesados. Los neones brillaban como estrellas artificiales. El humo de los cigarrillos y los motores flotaba en el aire. La gente iba y venía, sus rostros distorsionados por las sombras y las luces intermitentes. Todo parecía irreal, como si estuviera flotando en una pesadilla. Era como si el mundo entero fuera una gran fábrica de sueños, y yo fuera el único despierto (Murakami 2009, p. 321).

Este fragmento de la novela ejemplifica la sensibilidad y estilo de este género con su descripción detallada y evocadora del ambiente y los sentimientos del protagonista. La prosa poética, el uso de imágenes y metáforas, y el enfoque en la subjetividad humana se pueden ver claramente en este fragmento. Murakami es uno de los autores más destacados de este género, conocido por sus novelas y cuentos con una fuerte exploración psicológica y simbolismo.

Para finalizar con este apartado se va a analizar un fragmento de *La casa de las bellas durmientes* (1961) de Kawabata que ejemplifica las características del *Shinkankaku-ha*:

En la habitación había un silencio absoluto. Los cuerpos de las jóvenes estaban inmóviles, como muñecas de porcelana. La luz del sol de la tarde entraba suavemente por la ventana y acariciaba sus rostros. Los ojos del protagonista vagaban por los cuerpos, buscando un signo de vida, una pizca de emoción. Pero no había nada, solo la quietud y la belleza de los cuerpos dormidos (Kawabata 2012, p. 52).

Este fragmento muestra la capacidad de Kawabata para crear una atmósfera onírica y misteriosa, donde los objetos y las personas parecen tener una existencia etérea y sobrenatural. La descripción detallada de los cuerpos de las jóvenes y el énfasis en su inmovilidad y belleza contribuyen a esta atmósfera. Además, el lenguaje poético y evocador, la exploración de la subjetividad humana y la sensibilidad estética se pueden ver claramente en este texto.

5. KAWABATA Y EL MOVIMIENTO LITERARIO *SHINKANKAKU-HA*

5.1. CONTEXTO SOCIOCULTURAL DE KAWABATA

Yasunari Kawabata fue un escritor y novelista japonés nacido en 1899 y fallecido en 1972. Fue el primer japonés en recibir el Premio Nobel de Literatura en 1968 por su obra literaria, que se caracterizó por su sensibilidad y profundidad en la exploración de la naturaleza humana y las relaciones interpersonales.

Las obras de Kawabata reflejan el contexto sociocultural de Japón durante su época de producción literaria, que abarcó gran parte del siglo XX. En ese entonces, Japón experimentaba una serie de cambios políticos, sociales y culturales significativos que tuvieron un impacto en la literatura y en la sociedad en general. La restauración Meiji de 1868, que marcó el inicio de la modernización de Japón, trajo consigo un cambio en la estructura social y en la jerarquía de poder, lo que afectó a la vida de las personas en todos los niveles. Además, Japón vivió un período de rápido crecimiento económico y una intensificación de la industrialización, lo que también tuvo un impacto en la sociedad (Hane, 2011: 326).

En este contexto, las obras de Kawabata exploran temas como la soledad, la alienación, la pérdida, la muerte, la belleza y la naturaleza, que reflejan la ansiedad y la incertidumbre que muchas personas experimentaron durante esta época de cambio.

Sus escritos también tratan temas como la sexualidad, la identidad de género y el papel de la mujer en la sociedad, lo que hace que sus obras sean relevantes en el contexto actual de la lucha por la igualdad de género.

Además de su valor literario, la obra de Kawabata también ha contribuido a la promoción de la cultura japonesa en el mundo y ha ayudado a establecer la literatura japonesa como un importante componente de la literatura mundial.

En primavera, flores de cerezo; en verano, el cuclillo. En otoño, la luna, y en invierno, la nieve fría y transparente. Luna de invierno, que vienes de las nubes a hacerme compañía: el viento es penetrante, la nieve, fría. Elijo ese primer poema, cuando me piden ejemplos de mi escritura autógrafa, por su notable calidez y comunicación. Luna de invierno, que sales y entras de las nubes, haciendo brillantes mis pasos al ir y venir del Pabellón para meditar... (Ersilias, 2024)

5.2. OBRAS MÁS IMPORTANTES DE KAWABATA PARA EL DESARROLLO DEL *SHINKANKAKU-HA*

El estilo literario de Kawabata se caracteriza por una prosa poética y una atención detallada a los aspectos sensoriales y emocionales de sus personajes. En sus obras, a menudo explora temas como el amor, la soledad, la muerte y la belleza efímera. Entre sus obras más conocidas se encuentran *País de nieve* (1937), *Mil grullas* (1959), *La casa de las bellas durmientes* (1961) y *El sonido de la montaña* (1970). Sus obras han sido traducidas a muchos idiomas y han sido objeto de estudios y análisis críticos en todo el mundo.

Por un lado, una de las obras que hay que destacar es *El sonido de la montaña*, novela que explora temas como el amor, la familia, la soledad y la muerte en el contexto de la sociedad japonesa de posguerra. La novela cuenta la historia de Shingo, un anciano que reflexiona sobre su vida, su matrimonio y su relación con su hijo, quien se encuentra en una

situación difícil. A través de las experiencias y recuerdos de Shingo, se exploran temas profundos como la identidad, la relación con el pasado y la búsqueda de la felicidad.

Soy un hombre mayor y todavía no he escalado el Monte Fuji. Shingo estaba en la oficina. Eran palabras dichas sin pensar, pero que le parecieron significativas. Las musitó una y otra vez. La noche anterior había soñado con la Bahía de Matsushima y sus islas. Tal vez eso explicara la frase (Kawabata 2006, p. 84).

Los personajes de Kawabata experimentan la identidad personal y cómo esta se ve influenciada por la cultura y la sociedad japonesa. En Japón es una norma no escrita el escalar el Monte Fuji por tradición por lo menos una vez en la vida. El sonido de la montaña es una obra que ha sido objeto de diversos análisis y reflexiones desde diferentes enfoques y disciplinas, lo que demuestra la riqueza y complejidad de su contenido.

Para finalizar con este apartado se va a analizar un fragmento de *La casa de las bellas durmientes* (1961) de Kawabata que ejemplifica las características del *Shinkankaku-ha*:

Dinero para consolar a una²⁴, ¿verdad? Hasta esto hemos llegado... Hasta recibir dinero... ¿Tendré, también, que extenderle un recibo? Shingo tomó un taxi, perdido en sus pensamientos sobre si hubiera sido mejor intentar reconciliar a los amantes para obtener de las mujeres que abortase, en vez de haber roto las relaciones de esta manera (Kawabata 2006, p. 196).

5.3. EL PENSAMIENTO JAPONÉS EN LA OBRA DE KAWABATA

La influencia del budismo zen en la obra de Kawabata es un tema ampliamente debatido y analizado por los estudiosos de su obra. Se cree que el budismo zen, una corriente del budismo que enfatiza la meditación y la atención plena, tuvo una gran influencia en la filosofía y visión del mundo del autor. En este fragmento de la obra de Dogen se habla de la sencillez de la vida para el desarrollo espiritual:

²⁴ Dinero para consolar a una...: El dinero de consolación, es una fórmula japonesa para expresar una compensación económica en ciertas circunstancias. Se suele usar, sobre todo, para poner fin a unas relaciones amorosas de carácter ilícito.

Entre las “hábilés prácticas” (*Upaya*), que los maestros han utilizado desde la antigüedad hasta hoy en el encuentro de uno mismo “como ego o como iluminación”, están, el canto de los sutras (cortas y sabias comunicaciones de la experiencia de Budas y Patriarcas), quemar incienso, hacer postraciones (*Sampai*), inclinaciones (*Gassho*), uso del manto (*Kesa*) y muchas otras, ...que no pasan de pintorescas y a veces de espectaculares cuando la mente es la de un espectador, pero cuando se trata de un aprendiz o un avanzado practicante, su mente es la justa y entonces estas Prácticas son realización (Dogen 2015, pp. 24-25).

En su novela *País de nieve*, por ejemplo, se puede apreciar la influencia del zen en la forma en que Kawabata describe la naturaleza y la belleza del paisaje. La atención al detalle y la sensibilidad hacia la naturaleza y el mundo que lo rodea es una característica común en la filosofía zen, y se puede ver reflejada en la obra de Kawabata. Este pensamiento de vida sencilla se puede comparar con este fragmento de *Lo bello y lo triste* al hablar de la máquina de la vida (la iluminación) y el engranaje como algo sencillo, sin complicaciones.

Llegamos a la conclusión de que, cuando nos presentamos a Enma²⁵, el juez de los infiernos, le diremos que en nosotros no hay pecado. Porque somos engranajes en esta máquina de la vida. ¿Y no es cruel que un simple engranaje, mientras se mueve, sea ya castigado por la vida...? (Kawabata 2011, p. 193)

En su obra *El sonido de la montaña*, también se puede apreciar la influencia del budismo zen en la forma en que Kawabata explora temas como la muerte, la pérdida y la impermanencia (Kawabata, 2006, p. 72). El budismo zen enfatiza la importancia de vivir en el momento presente y aceptar la naturaleza impermanente de todas las cosas, lo que se refleja en la obra de Kawabata a través de la exploración de temas similares (Dogen, 2010, p. 95).

La naturaleza impermanente de todas las cosas según Kawabata, se centró en la filosofía budista en su obra literaria. Una de las enseñanzas fundamentales del budismo que Kawabata transmitió a través de su escritura es la naturaleza impermanente de todas las cosas. Su estilo de escritura a menudo se caracteriza por una descripción detallada y poética de la naturaleza y las emociones humanas. Él creía que la belleza

²⁵ Llamado también Yama, el dios de los infiernos o Plutón en la mitología budista.

se encontraba en la transitoriedad y la brevedad de la vida. Esta comprensión de la realidad lleva a la aceptación y al desapego, lo que a su vez puede llevar a una vida más plena y satisfactoria.

Kawabata a menudo usaba la imagen del cerezo en flor o la mariposa para simbolizar la naturaleza impermanente de la vida, con una preocupación por la muerte y la transitoriedad de la vida. El cerezo en flor muy valorado en la cultura japonesa que solo florece durante unas pocas semanas al año. Este simbolismo de la brevedad de la vida se ha vuelto muy influyente en la cultura japonesa y ha sido adoptado por otros escritores y artistas (Keene, 2007, p. 104).

En su obra *La casa de las bellas durmientes*, por ejemplo, explora la belleza de la juventud y la naturaleza transitoria de la vida, mediante la descripción detallada de las bellas durmientes en la casa, que son mujeres jóvenes que han sido drogadas para dormir y son visitadas por hombres mayores que solo las observan mientras duermen (Kawabata, 2013, p. 36).

En resumen, Kawabata expresó en su obra una visión profundamente poética y contemplativa de la vida, en la que la belleza y la transitoriedad son aspectos fundamentales de la naturaleza humana y del mundo que nos rodea.

5.4. SITUACIÓN DE LA MUJER EN JAPÓN A PARTIR DE LA LITERATURA DE KAWABATA

La literatura de Kawabata presenta una visión compleja y ambigua de la situación de la mujer en Japón. Por un lado, sus obras reflejan la opresión y la marginación que sufren las mujeres en una sociedad patriarcal y conservadora, en la que se espera que sean sumisas y obedientes a los hombres. En sus novelas, las mujeres suelen ser víctimas de la violencia, la explotación y el abuso sexual, y se les niega la posibilidad de realizarse personal y profesionalmente (Rubio, 2021, p. 437). Un buen ejemplo de esta imagen de la mujer se ve en la obra *La casa de las bellas durmientes*. Por otro lado, Kawabata también retrata a las mujeres como seres de gran belleza y delicadeza, capaces de inspirar en los hombres una profunda admiración y fascinación. En sus obras, la

figura de la mujer es a menudo asociada con la naturaleza y con la transitoriedad de la vida, lo que confiere a su existencia una dimensión poética y trascendental (Kawabata, 2013, p. 5).

En cualquier caso, es importante tener en cuenta que la obra de Kawabata no puede ser considerada como un reflejo fiel y objetivo de la situación de la mujer en Japón, ya que se trata de una visión personal y subjetiva del autor, que refleja su propia sensibilidad y sus propias obsesiones estéticas.

5.5. INFLUENCIA DE KAWABATA EN LA LITERATURA OCCIDENTAL

La obra de Kawabata ha tenido una gran influencia en la literatura y cultura occidental. Sus temas universales y sutiles, su estilo lírico y su habilidad para evocar paisajes y emociones han sido ampliamente reconocidos y admirados. Kawabata recibió el Premio Nobel de Literatura en 1968, lo que aumentó su visibilidad y la atención hacia su obra en Occidente. Su novela *País de nieve* ha sido ampliamente traducida y es considerada como una de las obras más importantes de la literatura japonesa moderna (Kawabata, 2004, p. 12).

Como homenaje al premio Nobel de Kawabata, Gabriel García Márquez escribió *Memoria de mis putas tristes* (2004). Esta obra se puede relacionar con *La casa de las bellas durmientes* ya que son novelas que exploran temas como la vejez, la soledad, la muerte y la sexualidad.

En *Memoria de mis putas tristes*, el protagonista, un anciano periodista, contrata los servicios de una joven prostituta para celebrar su cumpleaños número 90. A lo largo de la novela, el narrador reflexiona sobre su propia vida y sus relaciones pasadas, y se enfrenta a su propia mortalidad (García Márquez, 2009, p. 36).

Aunque las novelas tienen algunas similitudes temáticas, la forma en que se abordan estos temas es muy diferente. *La casa de las bellas durmientes* es más surrealista y simbólica, mientras que *Memoria de mis putas tristes* es más realista y sentimental.

La temática de la soledad, la tristeza, la belleza efímera y la transitoriedad de la vida que se encuentran en las obras de Kawabata han sido comparadas con el existencialismo y la filosofía europea. Su enfoque estético también ha sido relacionado con la corriente literaria del modernismo (Suzuki, 1997, p. 238).

Autores occidentales como Paul Auster, John Updike y J. M. Coetzee han reconocido la influencia de Kawabata en su obra, y su estilo ha sido comparado con autores como Franz Kafka y Samuel Beckett (Suzuki, 1997, p. 146). Un ejemplo de estos temas de Kawabata se pueden ver en este fragmento de la obra de Kafka *La metamorfosis*:

Una mañana, al despertar Gregorio Samsa de un sueño agitado, se encontró sobre su cama convertido en un horrible insecto. La mirada de Gregorio se dirigió después hacia la ventana. El tiempo lluvioso, se oían caer gotas de lluvia sobre la chapa del alféizar de la ventana, lo ponían muy melancólico. ¿Qué pasaría, pensó, si continuó durmiendo un poco más y me olvido de todo este disparate? (Kafka 2011, p. 11)

6. DIFUSIÓN DEL MOVIMIENTO LITERARIO *SHINKANKAKU-HA* EN OCCIDENTE

6.1. EL *SHINKANKAKU-HA* EN LA CULTURA OCCIDENTAL

El conocimiento del *Shinkankaku-ha* fue limitado en Occidente en comparación con otros movimientos literarios japoneses como el *Haiku* o el *Soseki*. Sin embargo, algunas de las obras más representativas de este movimiento es la novela *La llave* de Junichiro Tanizaki que ha sido traducida a varios idiomas y ha tenido cierto impacto en la literatura occidental (Tanizaki, 2007, p.6).

Además, algunos escritores y críticos literarios occidentales han mostrado interés por el *Shinkankaku-ha* y lo han estudiado en profundidad. Por ejemplo, el escritor y crítico literario británico David Mitchell ha hablado en varias ocasiones sobre su admiración por el autor Yasunari Kawabata, uno de los principales representantes de este movimiento. También hay estudiosos de la literatura japonesa en Occidente que han dedicado obras y ensayos a analizar el *Shinkankaku-ha* y su importancia en la literatura japonesa del siglo XX (Keene, 2007, p. 387).

El conocimiento del *Shinkankaku-ha* fue limitado en Occidente en comparación con otros movimientos literarios japoneses como el *haiku*²⁶ o el *Soseki*²⁷. Sin embargo, algunas de las obras más representativas de este movimiento es la novela *La llave* de Junichiro Tanizaki que ha sido traducida a varios idiomas y ha tenido cierto impacto en la literatura occidental (Tanizaki, 2007, p. 6).

6.2. REACCIÓN DE JAPÓN ANTE LA INFLUENCIA DE OCCIDENTE

Posteriormente, debido a la creciente influencia de la literatura occidental en la sociedad japonesa se desarrolló el movimiento literario “Bello Japón” (en japonés, 美しい日本文学運動, *Utsukushii Nihon Bungaku Undō*) en la década de 1930. Los escritores de “Bello Japón” buscaban preservar las tradiciones literarias japonesas y fomentar un sentido de identidad nacional a través de su escritura. Este movimiento se centró en temas como la naturaleza, la vida rural, la historia y la cultura japonesa, y se caracterizó por un estilo literario más simple y directo que el de los escritores occidentales (Rubio, 2019, p. 679).

Los autores más destacados de este movimiento literario fueron Yasunari Kawabata, Riichi Yokomitsu, Junichiro Tanizaki y Saneatsu Mushanokoji (Suzuki, 1997, p. 15). Sus obras abarcan una variedad de géneros, desde la novela y el cuento hasta la poesía y el ensayo. Aunque el movimiento literario se desarrolló en un momento de creciente nacionalismo en Japón, también ha sido criticado por algunos como una forma de escapismo y nostalgia por una época pasada. Sin embargo, su legado sigue siendo importante en la literatura japonesa y en la preservación de la cultura y la identidad nacionales. En el fragmento de la novela *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas* de Kawabata se puede ver esa identidad nacional al comparar a la madre japonesa con la extranjera:

La madre de Otoko había muerto de cáncer pulmonar, sin revelarles que su marido había tenido una hija con otra mujer y que, por tanto, Otoko tenía una hermanastra menor que ella. Otoko siempre lo había ignorado. Su padre se había dedicado a la importación y exportación de productos

²⁶ El *haiku* es una forma tradicional de poesía.

²⁷ El estilo literario *Soseki* recibe su nombre por su autor Natsume Soseki.

textiles. Fueron muy numerosas las personas que asistieron a sus funerales y que practicaron las habituales reverencias y ofrendas de incienso; pero la madre de Otoko advirtió la presencia de una mujer bastante extraña que parecía tener rasgos caucásicos. La madre de Otoko sintió una punzada de dolor (Kawabata 2009, p. 70).

A Kawabata se le considera a menudo como uno de los representantes del movimiento literario “Bello Japón” o *Shibui*. Sus obras se caracterizan por su elegancia y simplicidad, así como por su enfoque en la belleza y la estética japonesas tradicionales (Kawabata, 2004, p. 6). En particular, su obra *País de nieve* se considera a menudo como un ejemplo destacado del movimiento, con su representación evocadora de la cultura y las tradiciones japonesas.

Algunos de los quimonos de Shimamura eran de tela tejida por aquellas manos femeninas, probablemente hacia mediados del siglo pasado, y él había conservado la costumbre de enviarlos a blanquear con nieve (Kawabata 2004, p. 145).

Aunque Kawabata no se adhirió formalmente al movimiento, su obra y su enfoque estético se han asociado a menudo con él y se considera que ha influido en la continuación y desarrollo del movimiento en las décadas posteriores.

Pero no solo Kawabata destacó por manejar este estilo, sino que también otros autores fueron importantes para el desarrollo del movimiento “Bello Japón”. Estas obras destacan por su estilo descriptivo y su atención a los detalles de la vida cotidiana, así como por su exploración de temas como la identidad, la soledad y la naturaleza humana. Además, muchos de estos autores son considerados como figuras clave en el desarrollo de la literatura moderna japonesa. Entre estos autores y obras podemos nombrar los siguientes: Natsume Soseki con las obras *Botchan* (1906), *Sanshiro* (1908), *Sorekara* (1909) y *Kokoro* (1914); Ryunosuke Akutagawa con *Rashomon* (1915), *In a Grove* (1922) y *Kappa* (1927); Futabatei Shimei con *Ukigumo* (1887); y Ogai Mori con las novelas *The Dancing Girl* (1890) y *The Wild Geese* (1913). De estos autores y obras, el más importante, aparte de Kawabata es Natsume Soseki con las obras *Botchan* y *Kokoro*; y Ryunosuke Akutagawa con *Rashomon* (Keene, 2007, p. 29).

Botchan es una novela escrita por Soseki, uno de los escritores japoneses más importantes de la era Meiji²⁸. La novela fue publicada por primera vez en 1906 y se ha convertido en una de las obras más populares de la literatura japonesa.

La historia sigue al personaje principal, un joven llamado Botchan, que creció en una aldea rural y luego se traslada a Tokio para estudiar en la universidad. Después de graduarse, Botchan se convierte en maestro en una escuela secundaria en la isla de Shikoku²⁹. Allí, Botchan se encuentra con una serie de personajes extravagantes, incluyendo a sus colegas maestros, el director de la escuela y los estudiantes. A medida que se adapta a su nueva vida en Shikoku, Botchan se enfrenta a una serie de desafíos y obstáculos, desde peleas con otros maestros hasta problemas con los estudiantes (Soseki, 2008, p. 49).

La novela examina temas como la identidad personal, la lucha contra la autoridad y la corrupción, y la importancia de mantener la integridad moral en un mundo que a menudo parece deshonesto y superficial.

Botchan es una obra muy conocida en Japón y se ha convertido en un clásico de la literatura japonesa, así como en un símbolo de la juventud rebelde y la lucha contra la corrupción.

Kokoro es una novela escrita por Soseki y publicada por primera vez en 1914. La historia se desarrolla en el período Meiji de Japón y sigue la vida de un joven estudiante llamado Yo y su amistad con un hombre mayor llamado Sensei³⁰. La novela está dividida en tres partes, la primera de las cuales describe la relación entre Yo y Sensei mientras se conocen y se convierten en amigos cercanos. La segunda parte se desarrolla unos años después, cuando Yo ha dejado la universidad y Sensei se ha retirado de la vida pública. En esta sección, se revelan secretos

²⁸ La Era Meiji fue un período significativo en la historia de Japón que abarcó desde 1868 hasta 1912.

²⁹ Shikoku es la menor de las cuatro principales islas de Japón y está ubicada al sur de la isla principal de Honshu.

³⁰ La palabra *sensei* (先生) es un término japonés que se utiliza para referirse a una persona respetada y experta en un campo específico, como un maestro, profesor o instructor. En el contexto de la literatura japonesa, el término *sensei* puede tener varios significados y matices.

oscuros del pasado de Sensei, que hacen que Yo comience a cuestionar la naturaleza de su amistad. La tercera y última parte de la novela se desarrolla después de la muerte de Sensei, y Yo reflexiona sobre su propia vida y su amistad con Sensei (Soseki, 2014, p. 93).

La novela explora temas como la soledad, el aislamiento, la alienación, el sacrificio y la muerte, y ofrece una reflexión sobre la naturaleza de la amistad y el amor en un mundo cada vez más complejo y cambiante.

Kokoro es considerada una de las obras más importantes de la literatura japonesa y es muy apreciada tanto por su estilo literario como por su profundo contenido emocional. La novela ha sido elogiada por su sensibilidad psicológica y su capacidad para capturar la complejidad de la experiencia humana.

Rashomon es una obra escrita por Ryunosuke Akutagawa. Este cuento corto es una de las obras más conocidas de Akutagawa y se centra en los temas de la verdad y la perspectiva a través de cuatro versiones diferentes de un asesinato y un juicio (Akutagawa, 2018, p. 19).

7. EL CANON LITERARIO EN JAPÓN

El canon literario en Japón es un conjunto de obras literarias que se consideran como los clásicos más importantes de la literatura japonesa. Estas obras han sido estudiadas y analizadas en escuelas y universidades, y son consideradas como una parte fundamental de la cultura japonesa.

Algunas de las obras más importantes del canon literario japonés incluyen *El libro de la almohada* (794) de Shonagon Sei, *Genji Monogatari* (1010) de Shikibu Murasaki, *Hojo Ki* (1212) de Kamo no Chomei y *Tsurezuregusa* (1330) de Kenko Yoshida. Estas obras pertenecen a los períodos Heian y Kamakura (1185 - 1333) de la historia japonesa, que abarcan desde el siglo IX hasta el siglo XII (Rubio, 2019, p. 25).

Otras obras importantes del canon literario japonés incluyen *Cuentos de la lluvia y la luna* (1776) de Ueda Akinari, *Kokoro* y *Botchan* de Soseki, *La casa de las bellas durmientes* y *País de nieve* de Kawabata. Estas obras pertenecen a la era moderna de la literatura japonesa, que abarca desde el siglo XIX hasta la actualidad (Suzuki, 1997, p. 39).

El canon literario japonés es importante porque representa una parte fundamental de la cultura y la historia de Japón, y ofrece una perspectiva única sobre la forma en que los japoneses han visto el mundo a lo largo del tiempo. Además, estas obras han influido en la literatura y la cultura en todo el mundo, y han sido traducidas a muchos idiomas para ser apreciadas por un público global.

El *Shinkankaku-ha* dejó un importante legado en la literatura japonesa y su influencia se ha extendido a nivel mundial. Esto se puede ver en muchos autores contemporáneos, tanto japoneses como extranjeros, que han adoptado su estilo y sensibilidad estética. Algunos de los escritores más destacados influenciados por el género son Banana Yoshimoto, Yoko Ogawa, Haruki Murakami y David Mitchell. Estos autores han llevado el género a nuevas alturas, incorporando elementos de la cultura pop o la ciencia ficción a sus obras (Keene, 2007, p. 68).

Además, el *Shinkankaku-ha* también ha influido en otros géneros literarios, como la literatura de ciencia ficción y el realismo mágico, así como en otros medios de arte, como el cine y la música. La capacidad del *Shinkankaku-ha* para crear atmósferas oníricas y explorar la subjetividad humana ha inspirado a muchos artistas y creadores de todo el mundo.

8. CONCLUSIONES

Como conclusiones a este trabajo podemos establecer que se han cumplido los objetivos. En primer lugar, el estudio de las características del *Shinkankaku-ha* a través del análisis de varios autores y obras literarias y centrándonos en Kawabata como un gran difusor del género. En segundo lugar, la difusión del género *Shinkankaku-ha* y su comparación con el “Bello Japón” como movimientos complementarios al objeto de estudio. En tercer lugar, la influencia del *Shinkankaku-ha* en Japón y occidente a través de un análisis de recepción e interpretación literarias. En cuarto y último lugar, cómo este género ha influido e influye en la cultura japonesa, principalmente en el pensamiento y la filosofía japonesas.

En definitiva, el *Shinkankaku-ha* es un género literario que se caracteriza por su enfoque en la subjetividad humana, su uso innovador del lenguaje, su compromiso social y político y su búsqueda constante de

nuevas formas de expresión literaria. Estas características hacen que este género sea una corriente literaria fascinante y única dentro del panorama literario japonés.

9. REFERENCIAS

- Akinari, U. (2010). *Cuentos de lluvia y de luna*. Madrid: Trotta.
- Akutagawa, R. (2010). *Kappa*. Barcelona: Ático de los libros.
- Akutagawa, R. (2017). *In a Grove*. Washington: Createspace Independent Publishing Platform.
- Akutagawa, R. (2018). *Rashomon y otros cuentos*. Madrid: Miraguano.
- Baudelaire, C. (2011). *Las flores del mal*. Barcelona: Austral.
- Chomei, K. n. (2018). *Hojoki*, pensamientos desde mi cabaña. Madrid: Errata Naturae.
- Dogen, E. (2010). *Dogen's Extensive Record*. Massachusetts: Wisdom Publications.
- Dogen, E. (2015). *Shôbôgenzô: La preciosa visión del Dharma verdadero*. Madrid: Kairós.
- Ersilias. (1 de 1 de 2024). *Discurso de Yasunari Kawabata al recoger el premio Nobel de 1968*. Obtenido de <https://www.ersilias.com/discurso-de-yasunari-kawabata-al-recoger-el-premio-nobel>
- García Márquez, G. (2009). *Memoria de mis putas tristes*. Madrid: Debolsillo.
- Hane, M. (2011). *Breve historia de Japón*. Madrid: Alianza Editorial.
- Junichiro, T. (2017). *Siete cuentos japoneses*. Girona: Atalanta.
- Kafka, F. (2012). *La metamorfosis*. Washington: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Kawabata, Y. (1959). *Mil grullas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Kawabata, Y. (1976). *Diario de un muchacho*. Barcelona: Plaza & Janes, S.A.
- Kawabata, Y. (2004). *País de nieve*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- Kawabata, Y. (2006). *El sonido de la montaña*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- Kawabata, Y. (2011). *Lo bello y lo triste*. Barcelona: Austral.
- Kawabata, Y. (2013). *La casa de las bellas durmientes*. Buenos Aires: Emecé Editores.

- Keene, D. (2007). *Modern Japanese Literature: From 1868 to the Present Day*. Nueva York: Grove Press.
- Murakami, H. (2009). *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Ogai, M. (2022). *The dancing girl*. Tokio: Mori Soto.
- Rubio, C. (2019). *Claves y textos de la literatura japonesa: Una introducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Rubio, C. (2021). *Mil años de literatura femenina en Japón*. Asturias: Satori Ediciones.
- Shikibu, M. (2004). *Genji Monogatari*. Palma de Mallorca: Jose J. de Olañeta.
- Shimei, F. (1967). *Ukigumo*. Columbia: Columbia University Press.
- Shonagon, S. (2009). *El libro de la almohada*. Madrid: Adriana Hidalgo Editorial.
- Soseki, N. (1992). *Sorekara*. Tokio: Iwanami Shoten.
- Soseki, N. (2008). *Botchan*. Madrid: Impedimenta.
- Soseki, N. (2009). *Sanshiro*. Madrid: Impedimenta.
- Soseki, N. (2014). *Kokoro*. Madrid: Impedimenta.
- Suzuki, T. (1997). *Narrating the Self: Fictions of Japanese Modernity*. Stanford: Stanford University Press.
- Tanizaki, J. (1994). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.
- Tanizaki, J. (2007). *La llave*. Barcelona: El Aleph.
- Yoshida, K. (1986). *Tsurezuregusa, ocurrencias de un ocioso*. Madrid: Hiperión.

ACERCAMIENTO AL MISTERIO *THANATIANO*:
FENOMENOLOGÍA DE LO SAGRADO EN *SONETOS*
DE LA MUERTE DE GABRIELA MISTRAL

ANA PIEDRAESCRITA CARO TRENADO
Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN

Suele ser frecuente que el primer acercamiento que se produzca a la poética de Gabriela Mistral sea producto de un interés social o incluso identitario: “su poesía puede entenderse, en una de sus dimensiones semánticas, como la presentación de distintas identidades socioculturales particulares” (Carrasco, 2011, p. 25). La chilenidad es una de las piedras angulares—aunque no la única— para entender la escritura de Lucila Godoy, que era el verdadero nombre de la primera mujer hispanoamericana en recibir el premio Nobel de literatura en 1945. Pablo Neruda, laureado y consagrado como uno de los mejores de las letras hispánicas, afirmarí­a lo siguiente con respecto a la identidad inmersa en uno de los sonetos más famosos de la poeta:

Estos poemas son una afirmación de la vida. Imprecación, llamamiento, amor, venganza y alegría son las llamas que iluminan los sonetos. Quien los escribió conocía la tierra y sacó de la tierra su fuerte fecundidad. Amasó la greda magnética del norte chileno y esa tierra lunar se le quedó en los dedos (1954, p. 2)

Hablamos, por supuesto, de *Los sonetos de la muerte*, una de las obras más conocidas de Mistral donde demostraría sus conocimientos de la métrica clásica.

Por lo tanto, mientras que la raíz identitaria de su obra resulta bastante evidente, no resulta tan obvio hablar de Mistral desde la mística o lo sagrado. Si bien no podemos calificar de mística ni a su obra ni a ella misma, es indudable que gran parte de su poética y filosofía de vida

están muy cerca de esta vertiente. Es decir, podemos observar un importante filón en su creación que se acerca a planos más espirituales. En esto parece estar de acuerdo Candelier (2010, p.54) cuando afirma que “la grandiosa veta creadora de la lírica de Gabriela Mistral fue el amor a Dios que destilan sus versos entrañables”. Además, la Biblia como texto referencial se encuentra en multitud de ejemplos en diversas obras de Gabriela Mistral, entre las que destacan *Mis libros*, *Desolación*, *Motivos de San Francisco* o *Mi experiencia con la biblia*. En este último, será la propia autora la que nos relate la fuerte raigambre bíblica que encontramos en todas sus composiciones y el origen de esta:

La Biblia había pasado por mí y su gran aliento recorría visible o invisiblemente mis huesos, atajada en el punto tal por la torpeza, estorbada más allá por la falta de medio concordante con ella; pero no se había ido de mí, como sale y se pierde nuestro halite; precisamente a causa de que su naturaleza es la de no irse, cuando se la absorbió en la infancia y su virtud es la de calar en el hombre y no cubrir solo de cierto yeso su periferia (Mistral, 1938, pp.6-7).

Por lo tanto, ¿podemos observar una importante impronta sagrada en estos sonetos al igual que podemos tenerla en otras composiciones mistralianas? ¿Son suficientes estos rasgos para considerarlos parte relevante dentro de sus creaciones? Con este trabajo de investigación se pretende responder a estas cuestiones, así como llevar a cabo un análisis de *Los sonetos de la muerte*, composición que consideramos una de las más cercanas a esta corriente espiritual. Mostrando esta profunda vertiente sagrada, nos acercaremos a una visión de la poeta más desconocida, pero no por ello menos interesante.

2. LO SAGRADO EN LA OBRA MISTRALIANA

Uno de los aspectos más destacados que podemos encontrar en la poesía de Gabriela Mistral es la representación de temas amorosos, ya sea desde lo maternofilial, lo espiritual o lo amoroso romántico. El amor espiritual es un tema recurrente en la poesía de Gabriela Mistral. Para Mistral, el amor espiritual trasciende los vínculos terrenales y se conecta con lo divino y lo trascendental. Blume afirma al respecto que la presencia de Dios:

No sólo como objeto de fe, sino sobre todo como objeto de amor, es eje fundamental en la poesía de la autora. Cada vez que el amor humano la hiere, el dolor que experimenta la remite, casi instintivamente, a Dios (2001, p. 103).

El dolor, será también, una puerta en la que la artista se acerca por medio de sus sonetos a la materialidad divina. Tal es la dimensión que alcanza lo espiritual en todas sus composiciones, que, en *Tala*, otra de sus obras primordiales que nada parece tener de divino también podemos extraer una relación directa con lo sagrado, pues, aunque lo que encontramos es la chilenidad en su máxima expresión, lo divino también aparecerá: lo telúrico, natural, indígena es una representación misma de la obra de Dios en la tierra.

Por lo tanto, tenemos diferentes vías por las que la poética de Mistral se sitúa en el terreno de lo sagrado, siendo las más destacadas las siguientes: lo sacro-maternal, la naturaleza como esbozo divino y la rendición mediante lo *thanatico*.

2.1. LA MATERNIDAD COMO INSTRUMENTO DE ACERCAMIENTO TERRENAL AL AMOR DIVINO

En *Ternura*, una de sus obras más destacadas, la exploración de la maternidad o de lo que es llamado en su obra “la otredad femenina primordial” (Blume, 2001, p.102) aúnan este sentimiento maternal no materializado con el acercamiento a lo místico. La armonía espiritual que se esconde en la relación materno filial resulta paralela al amor hacia lo sagrado en su poética. Lo femenino aparece representado en numerosas obras de la poeta, sin embargo, el modo de aproximarse a ello no se encuentra inmerso en una tradición ubicua—así se había manifestado tradicionalmente en autores hispanoamericanos como Pablo de Rokha, Vicente Huidobro o Pablo Neruda—.

Es importante tener en cuenta que dentro de esta maternidad alternativa Mistral también explora la dualidad de lo femenino, desafiando las nociones convencionales de género y roles sociales. Además, esta misma feminidad se manifiesta de manera intrínseca, reconociéndolo desde la pluralidad, así como desde el conflicto que surge de su propia complejidad manifiesta. En relación con la postura mistraliana de abandonar la

posición mayoritaria al momento de expresar lo femenino, Richard resulta tajante al definir la posición de la literatura exocanónica:

Cualquier literatura que se practique como disidencia de identidad respecto al formato reglamentario de la cultura masculino-paterna... cualquier escritura en posición de descontrolar la pauta de la discursividad masculina/hegemónica compartiría el devenir minoritario de un femenino que opera como paradigma de desterritorialización de los regímenes de poder y captura de la identidad normada y centrada por la cultura oficial (1994, p.17).

La dualidad que hemos comentado se encuentra en continua elaboración, puesto que para la poeta lo femenino también está signado por lo maternal, siendo la relación materna/filial una de las más considerables dentro de la lírica de Mistral. Esta configuración conviviría con la propia representación de la maternidad y de la expresión con la maternidad externa, es decir, dos subjetividades alternas. Así, Mendoza (2021, p.50) expresa que lo complejo de esta escritura es también que “de este modo, la femineidad de su discurso no solo queda relegada a los significantes o significados poéticos, sino que se amplía el horizonte a la propia reflexión y ejercicio escritural”.

Resulta también muy interesante observar la forma en la que Mistral examina la dualidad de lo femenino a través de la tensión entre la sensualidad y la espiritualidad. Como hemos comentado, esta dualidad se refleja en la naturaleza misma del amor humano, que puede ser tanto físico como espiritual, terrenal como divino. Esto revela su profunda comprensión de la complejidad de la experiencia humana, especialmente en el contexto maternal/amoroso.

2.2. LA MARAVILLA DE LA CONTEMPLACIÓN DE LA NATURALEZA COMO CREACIÓN SUPERIOR

La obra de Mistral también nos ofrece una visión profundamente espiritual de la naturaleza como una creación superior que trasciende los límites de la comprensión humana. Es común que el yo lírico se muestre extasiado ante la belleza y la grandeza del mundo natural, reconociendo en su inmensidad y complejidad la presencia de lo divino. La naturaleza para la poeta no sería simplemente un entorno físico o un conjunto de elementos biológicos, sino que es un reflejo de lo divino, una

manifestación—quizás la más notoria, y por ello, menos evidente—de lo sagrado en el mundo. La armonía y el orden inherente presente en la naturaleza refleja una inteligencia superior y un diseño divino para la autora, puesto que la complejidad y la perfección de los ciclos naturales son vistos como manifestaciones de un orden cósmico trascendental. Blume destaca en relación con lo natural y lo maternal en Mistral lo siguiente:

El mundo creado está regido por una ley divina inamovible y por fuerzas míticas cambiantes y sorprendidas. Naturaleza y paisaje configuran la Patria, que se justifica en la medida en que se feminiza (Matria) y se convierte en agente de salvación de sí misma (sublimación de la naturaleza) y del hombre que la habita (2001, p.110)

La naturaleza, para Mistral, también es un lugar donde el ser humano puede experimentar una profunda conexión con algo más grande que uno mismo. Resulta imprescindible la interconexión entre todas las formas de vida y la unidad subyacente que une a la humanidad con el resto del cosmos, lo que sugiere una dimensión espiritual compartida por todos los seres vivos. Quizás uno de los trabajos más destacados que demuestran esta profunda relación que la poeta tenía con lo natural es *Elogio de las cosas de la tierra*³¹. En el conjunto de poemas que conforman el libro se celebra la capacidad regenerativa de la naturaleza para sanar y renovar el espíritu humano, enfatizando la importancia de preservar y proteger el medio ambiente como una manifestación tangible de lo sagrado. También destaca la interdependencia entre la humanidad y el entorno natural en sus poemas, reconociendo que la salud espiritual del ser humano está intrínsecamente ligada al bienestar del mundo natural que lo rodea. Por ello, Mistral ha sido señalada por muchos expertos como una de las primeras escritoras con conciencia ecocrítica³².

Aunque es difícil afirmar con certeza si Mistral tuvo una conciencia ecocrítica en el sentido actual, su poesía refleja sin duda un profundo respeto y admiración por la naturaleza, lo que la sitúa, sin lugar a duda, en sintonía con muchas de las preocupaciones y valores asociados con el movimiento ecologista contemporáneo.

³¹ Se trata de un recopilatorio indispensable de poemas sobre la naturaleza en Mistral de Roque Esteban Scarpa.

³² Resulta muy útil el trabajo de Andrea Casals al respecto: <https://bit.ly/4bQTswM>

2.3. LA EXALTACIÓN DEL SUFRIMIENTO CARNAL ANTE LA IMPOSIBILIDAD DE DOMINACIÓN HUMANA DEL *THANATOS*

El concepto de *thanatos*, entendido como la fuerza de muerte y destrucción en la psique humana, ha sido objeto de estudio en diversas disciplinas, incluyendo la psicología, la filosofía y la literatura. Desde la perspectiva psicoanalítica propuesta por Sigmund Freud, el concepto de *thanatos* representa la pulsión de muerte que se opone al instinto de vida o eros. Es común que, en la mística, la búsqueda de placer a través del sufrimiento se convierta en una estrategia de resistencia ante la finitud y la vulnerabilidad humana. La exaltación del sufrimiento carnal ante la imposibilidad de dominación humana del *thanatos* representa una forma de resistencia y búsqueda de significado en la experiencia humana. Tanto en el ámbito literario como en el psicológico, esta exaltación se manifiesta como una respuesta compleja y multifacética a la confrontación con la muerte. En el caso de Gabriela Mistral, este encuentro con el *thanatos* se muestra de igual forma desde una perspectiva amorosadivina. Sobre este tema, Contreras (2020, p.77) explica que “la visión de Mistral sobre el problema humano de la muerte puede resumirse en la dicotomía de naturalidad y novedad” recalcando también Contreras:

En cuanto a la visión mistraliana en torno a la propia muerte, se debe considerar la veta mística de la poeta, cuyo discurso, dentro y fuera de su obra, refleja una visión contemplativa y espiritual del mundo que la rodea y la habita. Para ella, el cultivo de las letras y su materialización en la palabra era el medio que conecta desde el Creador, la creación y sus propias intuiciones que debe ordenar para nombrar al mundo (2020, p.78).

Otro de los elementos principales relacionado con lo thanatico es la angustia. Para Mistral, la angustia no es simplemente un estado emocional, sino que representa una profunda preocupación por el sufrimiento humano, la injusticia social y la fragilidad de la vida. La muerte, en ningún caso “significa el final de las pasiones: la hablante sigue amando a su hombre, el cual, en ocasiones, sigue influyendo en la vida de la mujer” (Pérez, 2012, p.126).

3. LOS SONETOS DE LA MUERTE

El número real de los sonetos ha dado a pie a muchas interpretaciones, tal y como indica Massone (p.77, 1981) aunque son tres los sonetos

reconocidos, podrían ser casi trece en total. Dada la particularidad de nuestra investigación, tomaremos en consideración los sonetos I, II, III, IV, V y VI. Los tres primeros son los comúnmente conocidos que comienzan de tal forma: “Del nicho helado en que los hombres te pusieron” (Mistral, 1981, p.82); Este largo cansancio se hará mayor un día” (Mistral, 1981, p.82); y “Malas manos tomaron tu vida desde el día” (Mistral, 1981, p.83). Así, los sonetos IV, V y VI corresponderían a los siguientes comienzos: “Los muertos llaman. Los que allí pusimos...” (Mistral, 1981, p.83); “Yo elegí entre los otros soberbios y gloriosos” (Mistral, 1981, p.84); y “¿A dónde fuiste, a dónde, que ni albada ni tarde?” (Mistral, 1981, p.84).

3.1. SONETOS I-III

En el soneto I encontramos el lamento más directo a la muerte del ser amado, donde la poeta se erige como voz más allá de la muerte con versos tan potentes como: “/Te acostaré en la tierra soleada con una / dulcedumbre de madre para el hijo dormido, / y la tierra ha de hacerse suavidades de cuna /al recibir tu cuerpo de niño dolorido” (Mistral, 1981, p.82). Estamos ante un soneto con un claro sentido elegíaco y álgico, en referencia a que va dirigido hacia un ser humano—presumiblemente el amante de Mistral, aunque no está demostrado con total seguridad— por la que se lamenta su muerte y con el poema se intenta, a su vez, tratar de expresar el dolor de la poeta como bálsamo o paliativo ante la pérdida irrecuperable. Se ha hablado mucho sobre el destinatario de los sonetos, aunque quizás la voz más lúcida al respecto sea la de Massone:

Hemos dicho más arriba que el mito del amor único en Gabriela Mistral debe considerarse como desahuciado por las recientes investigaciones. Empero, aquello no puede alcanzar a olvidar ni mucho menos a poner en negativa, la evidéntísima presencia motivadora del suicidio de Romelio Ureta como elemento biográfico unificador de aquel envión pasional, violento, incontenible que se nos muestra en cada uno de estos famosos sonetos (1981, p. 78).

Así, en la primera parte ya se nos muestra la imagen poderosa e imponente del amado en el nicho, que, inevitablemente recuerdan a tantas elegías que han plagado la historia de la lírica. Rojas establece los tres ejes temporales de los sonetos:

La oración inicial con que se inicia el texto fija los tres ejes temporales en que se moverá el discurso: el del tiempo rememorado (los hombres te pusieron [en un nicho], el del tiempo anticipado (te bajaré a la tierra) y, por cierto, el del momento de la enunciación, que no necesita de un tiempo verbal para estar presente, ya que el simple proferirse/escribirse de la oración inicial sirve para instituirlo (1996, p.30).

En esa soledad es en la que se encuentra el fallecido, y la poeta desea y ansía abrazar su cuerpo cálido para arrebatárselo a la gélida soledad del nicho, y que pueda volver a estar en contacto con la tierra directamente. Más adelante, nos encontramos con los siguientes versos: “Luego iré espolvoreando tierra y polvo de rosas, / y en la azulada y leve polvareda de luna, / los despojos livianos irán quedando presos” (Mistral, 1981, p. 82).

Aquí es cuando vemos que la fusión con la naturaleza es total, pues la poeta quiere enterrar el cuerpo en la tierra y lo expresa mediante la metáfora del polvo de rosas, que pretende que vaya envolviéndose como una mortaja alrededor del cuerpo para quedar en perfecta comunión natural. También podemos vislumbrar casi un deseo de resurrección imposible, lo que nos acerca más al terreno de lo sagrado. Sin embargo, con los últimos versos de la primera sección del soneto, la poeta resulta tajante: “Me alejaré cantando mis venganzas hermosas, / ¡porque a ese honor recóndito la mano de ninguna / bajará a disputarme tu puñado de huesos!” (Mistral, 1981, p.82).

Con estos sonetos, Gabriela se proclama vencedora ante la naturaleza, a la que ha logrado arrebatarse su poder último y terrible, la capacidad de quitar la vida. Aquí, la *mater dolorosa* le arrebató el poder a lo divino.

La siguiente tanda de versos abre la segunda parte del soneto, y en él podemos ver como la poeta utiliza las imágenes líricas para mostrar como la muerte también llegará a su lecho un día. Esta es la forma que la voz poética tiene de reencontrarse con el amado perdido, por medio de la eternidad se puede volver a producir el encuentro amoroso sagrado; lo que enaltece la vida más allá de la muerte con la plenitud total del gozo amoroso y místico:

Este largo cansancio se hará mayor un día, / y el alma dirá al cuerpo que no quiere seguir /arrastrando su masa por la rosada vía, /por dónde van los hombres, contentos de vivir... / Sentirás que a tu lado cavan briosamente, /que otra dormida llega a la quieta ciudad. / Esperaré que me hayan cubierto totalmente... / ¡y después hablaremos por una eternidad! (Mistral, 1981, p. 82).

Para finalizar esta segunda parte, la poeta encuentra en la muerte un consuelo y sobre todo un sentido, de ahí que exclame “tuviste que bajar” (Mistral, 1981, p. 83) denotando que se trata de una fatalidad, pero a la vez un devenir imposible de evitar; y quizás aquí encontramos uno de los elementos sagrados más importantes cuando Mistral señala: “Se hará luz en la zona de los sinos, oscura; sabrás que en nuestra alianza signo de astros había” (Mistral, 1981, p. 83). El tema típico de la noche oscura de la mística aparece, por si quedaba alguna duda del componente sagrado. Es el punto álgido del soneto y el que nos da la clave del acceso al laberinto sonetiano, pues con ello muestra que la muerte es consecuencia de haber roto el pacto divino, consecuencia de haber amado más lo terrenal y haber incidido en el error más primigenio. Este pacto también puede aludir al que se rompe con la muerte. Este pacto puede interpretarse como el contrato tácito entre el individuo y la vida, entre el ser humano y el universo. La muerte se presenta como un evento inevitable, una parte esencial de la referencia a los “signos de astros” es también la prueba del destino inevitable en referencia al amor perdido, que perdurará al alzarse la muerte y el comienzo de la vida eterna. La verdad inmutable y definitiva, el amor a Dios, resulta incomparable, y la poeta es consciente de ello a la muerte del amante:

Sólo entonces sabrás el por qué, no madura / para las hondas huesas tu carne todavía, / tuviste que bajar, sin fatiga, a dormir. / Se hará luz en la zona de los sinos, oscura; / sabrás que en nuestra alianza signo de astros había / y, roto el pacto enorme, tenías que morir... (Mistral, 1981, p. 83).

Mistral sugiere con estos versos que la vida humana es efímera y, a menudo, incompleta. La frase “no madura para las hondas huesas tu carne todavía” insinúa que la vida del individuo no ha alcanzado su plenitud, que la existencia terrenal es solo una etapa en un proceso más amplio de desarrollo espiritual. Así, cuando leemos “tuve que bajar, sin fatiga, a dormir” esto nos sugiere una transición serena y sin esfuerzo hacia la muerte. Mistral personifica la muerte como un sueño tranquilo y sin dolor, como un descanso final después de la fatiga de la vida. La poeta sugiere también que después de la muerte, se revelará el significado último de la existencia.

3.2. SONETOS IV-VI

La cuarta columna del soneto abre con la aparición del “Señor” de forma explícita por primera vez, lo que nos hace pensar que estábamos en la senda correcta. Aquí se produce un diálogo directo entre la poeta y Dios, propio de la poesía mística, al que le implora que guíe a su amado hacia la salvación divina:

Malas manos tomaron tu vida desde el día / en que, a una señal de astros, dejara su plantel /nevado de azucenas. / En gozo florecía. / Malas manos entraron trágicamente en él... / Y yo dije al Señor: Por las sendas mortales / le llevan. ¡Sombra amada que no saben guiar! / ¡Arráncalo, Señor, a esas manos fatales / o le hundes en el largo sueño que sabes dar! (Mistral, 1981, p.83).

En él, el desespero de la poeta es total ante la imposibilidad de acercamiento con el amante muerto, que tampoco puede guiar ni ayuda; por eso el soneto termina con una exclamación ante el lamento irrealizable:

No le puedo gritar, ¡no le puedo seguir! / Su barca empuja un negro viento de tempestad. / Retórnalo a mis brazos o le siegas en flor. / Se detuvo la barca rosa de su vivir... / ¿Que no sé del amor, que no tuve piedad? / ¡Tú, que vas a juzgarme, lo comprendes, Señor! (Mistral, 1981, p. 83).

En línea de lo que señala Pérez:

Investigadores importantes de la figura de la poeta sostienen que el sentimiento cardinal de la poesía de Mistral es, en el fondo, anhelo de religioso de eternidad, es decir, que la necesidad de absoluto que agujeronea a nuestra poetisa la arroja a experimentar trágicamente el amor. De esta experiencia, pasa a un sentimiento religioso del mundo y el ser, alcanzando, finalmente, la liberación por la muerte. Mistral, que anhela eternidad, la descubre en individuos mortales, razón por la cual hará de la muerte el destino y, del morir, la condición de su efectiva realización. El amor, será para nuestra autora su vida, su arma feroz ante la muerte, con la cual lucha por hacer una experiencia que sea sagrada. (2012, p.12)

Para finalizar, podemos destacar que esta temática y tratamiento tanatiano se mantiene de una forma lineal en su obra, oscurecido en ocasiones y apareciendo salvajemente en otras, pero sigue siendo un elemento lo suficientemente relevante para prestarle atención desde el punto de vista académico.

4. CONCLUSIONES

Como hemos visto, el acercamiento inicial a la poética de Gabriela Mistral suele estar influenciado por intereses identitarios, espirituales y amorosos. La obra de Mistral también presenta diferentes dimensiones de lo sagrado, incluyendo la maternidad como acercamiento terrenal al amor divino, la contemplación de la naturaleza como creación superior y la exaltación del sufrimiento carnal ante la realidad mortal. El conjunto de sonetos presentados explora la temática de la muerte desde una perspectiva sagrada, recurriendo a diferentes tópicos, estrategias y temas asociados con lo espiritual. Se observa un diálogo directo entre la poeta y lo divino, así como una búsqueda de consuelo y sentido en la confrontación con la finitud humana.

Si tuviéramos que establecer los significados que tienen la muerte para Mistral, podríamos encontrar algunos puntos esenciales:

1. Transición: Mistral ve la muerte como una transición natural y un renacimiento hacia otro estado de existencia. Para ella, la muerte no es el final absoluto, sino más bien una transformación hacia algo desconocido pero quizás espiritualmente significativo.
2. Ciclo de la vida: la muerte, en la concepción de Mistral, es parte integral del ciclo de la vida. Así como hay nacimiento, crecimiento y decadencia, también hay muerte, y cada fase tiene su propia belleza y significado en el gran esquema de la existencia.
3. Dolor y pérdida: aunque Mistral aborda la muerte desde una perspectiva espiritual y de aceptación, también reconoce el dolor y la tristeza que acompaña a la pérdida de seres queridos. En su poesía, expresa el lamento y la nostalgia por aquellos que han partido.
4. Consuelo: a pesar del dolor, Mistral encuentra consuelo y esperanza en la idea de que la muerte puede significar una reunión con los seres queridos en algún lugar más allá de la vida terrenal, esta es la idea principal que encontramos detrás de *Los sonetos de la muerte*. Es lo que proporciona consuelo y fortaleza ante la inevitabilidad de la muerte.
5. Reflexión sobre la existencia: la muerte, para Mistral, también es un acercamiento al misterio de la existencia humana y el propósito de la vida.

Una mirada de conjunto a la poesía de Gabriela Mistral refleja una profunda conexión con lo sagrado y los poemas analizados en *Los sonetos de la muerte* en concreto representan un diálogo directo entre la poeta y lo trascendente, así como una reflexión sobre la naturaleza del amor y la redención espiritual. Mistral nos invita a reflexionar sobre la finitud humana y la promesa de eternidad, recordando la importancia de encontrar consuelo y esperanza en lo sagrado en medio de la oscuridad y la pérdida.

5. REFERENCIAS

- Blume, J. (2001). Gabriela Mistral: temas y lenguajes constitutivos de identidad. *Aisthesis*, (34), 101-117. <https://bit.ly/3levTk4>
- Candelier, R. (2001). Gabriela Mistral en verso y prosa. Antología. Alfaguara.
- Carrasco, I. (2011). Identidades en la poesía canónica de Gabriela Mistral. *Estudios Filológicos*, (48), 23-32. <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132011000200002>
- Contreras, M. (2020). Consideraciones sobre la muerte en la poesía de Gabriela Mistral. *Revista ZUR*, 2(1), 73-85. <https://bit.ly/3wxzKzL>
- Massone, J. (1981). El sostenido dolor de Los Sonetos de la Muerte. *Revista Musical Chilena*, 35(153), 75-81. <https://bit.ly/3PkRVWn>
- Mendoza, F. (2021). Tensiones de lo femenino/masculino en los espacios escriturales de Gabriela Mistral. *Literatura y lingüística*, (43), 37-54. <https://dx.doi.org/10.29344/0717621x.43.2742>
- Mistral, G. (2021). *Desolación*. Valparaíso Ediciones.
- Mistral, G. (2020, 17 de mayo). Mi experiencia con la biblia. *Diario: Chillán*. <https://bit.ly/3UVaGTI>
- Neruda, P. (2005, 29 de julio). Homenaje de Pablo Neruda a Gabriela Mistral: los sonetos de la muerte. *El mercurio*.
- Pérez, D. (2016). ¿Qué no sé de la muerte? Lo tanático en los Sonetos de la muerte de Gabriela Mistral. *Revista Telar*. (10), 113-128. <https://bit.ly/3T8JHCN>
- Richard, N. (1994). ¿Tiene sexo la escritura? *Debate Feminista*, 9. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1994.9.1755>
- Rojas, N. (2016). Eje temporal y estrategia discursiva en "Los sonetos de la muerte". *Revista Chilena De Literatura*, (49). <https://bit.ly/3TejIKq>

LA TOGA PÚRPURA: ESCRITORES OLVIDADOS EN LA “EDAD DE ORO” DE LA CIENCIA FICCIÓN CHILENA

CRISTIAN CISTERNAS CRUZ

Universidad de Concepción

MARCELA ALEXANDRE MOYA

Universidad de Las Américas

PABLO MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

Universidad de Concepción

1. INTRODUCCIÓN

En el presente texto se argumenta, a través de tres objetivos para lograr la propuesta general, la cual consiste en inscribir taxonómicamente cinco cuentos de ciencia ficción³³ publicados a lo largo de ocho concursos nacionales de cuentos, organizados en la década de los sesenta³⁴ por el diario El Sur de Concepción³⁵.

Con el primer objetivo se ilustra, la denominada “Edad de Oro” de la CF chilena (1959-1975), remarcando sus principales autores y temáticas. En el segundo objetivo, se detalla la denominada revuelta cultural penquista³⁶, sus principales hitos, entre ellos los ocho concursos nacionales de cuento, en que se publican los que en este escrito se desmenuzan. El tercer objetivo contempla el análisis de cinco cuentos de CF,

³³ De ahora en adelante CF.

³⁴ En específico desde 1959 y hasta 1969.

³⁵ Diario tradicional de la ciudad de Concepción (Chile), pero de alcance nacional, fundado el 15 de noviembre del año 1882. Ha funcionado, salvo muy pocas excepciones, de continuado desde esa fecha hasta la actualidad.

³⁶ Acontecimiento literario social/social literario (ocurrido preferentemente entre el año 1958 al 1969 en la ciudad de Concepción, que es afín, pero en un sentido ampliado, a la denominada edad de oro de la ciencia ficción chilena.

generados en los concursos nacionales organizados por el diario *El Sur*. En él, se precisa clasificación dentro del género y subgénero literario respectivo³⁷. En las conclusiones se presentan los cuentos clasificados en los subgéneros respectivos.

2. OBJETIVOS

Los objetivos de este trabajo son tres:

- Ilustrar la “edad de oro” de la CF chilena en la que se inscriben los cuentos de ciencia ficción clasificados.
- Detallar la recepción de la “Edad de Oro” de la CF chilena en el contexto de la revuelta cultural penquista en la que se publican dichos cuentos.
- Analizar cinco cuentos de CF generados en los concursos nacionales organizados por el diario *El Sur* precisando su taxonomía en el género literario respectivo.

3. METODOLOGÍA

La metodología de trabajo es necesariamente interpretativa (Hernández y Paulina, 2018), pero respaldada por taxonomías en uso para la clasificación literaria de los objetos producidos en este género (Castro, 2008; Moreno, 2008). La conclusión, a través de los objetivos anteriormente presentados, logra inscribir de modo sistematizado los cuatro cuentos analizados, el cual es el objetivo central de este texto. El análisis de contenido textual fue la herramienta tecnológica presente en los análisis de los cuentos en cuestión.

³⁷ Estos cuentos, salvo una crítica literaria que se realiza sobre Osvaldo Moreno Pérez, autor de “El Sistema”, en la cual dicho cuento es mencionado con relación al primer y único libro publicado por él y del que trata la crítica, no han sido sometidos a análisis ni clasificación en el todavía fluctuante estándar taxonómico del género literario en específico.

4. RESULTADOS

4.1. LA “EDAD DE ORO” DE LA LITERATURA DE CIENCIA-FICCIÓN EN CHILE

La etapa que se reconoce como la “Edad de Oro” de la literatura de CF chilena se desarrolló entre los años 1959 a 1975 del siglo XX. Opera prima de este periodo es la novela *Los altísimos* de Hugo Correa (2010)³⁸, quien es considerado todavía el mayor representante del género en Chile, con un amplio reconocimiento mundial³⁹. Antoine Montaigne, pseudónimo de Antonio Montero (1921- 2013), Elena Aldunate (1925-2005) e Ilda Cádiz (1911-2000) se erigen por los primeros estudiosos del género en el país, como las otras figuras señeras de la era.

Esta periodización, sin embargo, está en movimiento. Lo reconoce así el investigador Omar Vega (s.f.), afirmando que el proceso de sistematización de obras y autores “está lejos de ser completa (...) Se desconoce casi la totalidad del material publicado en diarios y revistas desde los comienzos de la imprenta en Chile y hasta la primera mitad del siglo XX” (p.5).

El término “Edad de Oro” de la CF chilena fue acuñado por el investigador francés Remi-Maure en el año 1984. Respecto de la historia de éste, en su artículo ya clásico y polémico “Science-fiction en Chile”, afirmaba que “Chile, unlike Argentina, does not seem to have had a “Prehistory” in its development of SF. Even fantasy, a genre which had been flourishing for decades in neighboring Argentina, was almost entirely absent” (p.181). En 1998 los investigadores y recopiladores Andrea Bell y Moisés Hasson publican el artículo “Prelude to the Golden Age: Chilean Science Fiction, 1900-1959”⁴⁰ estableciendo un “Preludio” a la “Edad de Oro” que no había sido considerado por Remi-

³⁸ Publicada originalmente en 1959.

³⁹ Remi- Maure afirmaba en 1984 que “Correa (b. 1926) is the only Chilean writer of SF who can boast an international audience: his novellas have not only been published in Spain; they have been translated into German, English, French, Portugese, and Swedish” (p.181).

⁴⁰ Para Bell y Hasson, los autores significativos del “Preludio” son Julio Assman, cuyo pseudónimo fue R.O. Land (?-?), David Perry (1856-1942), Hugo Silva (1892-1979), Manuel Rojas (1896-1973), Ernesto Silva Roman (1898-1976), Michel Doeziis (?-?), y Luis Enrique Délano (1907-1985). Respecto del género cuento, dentro del periodo dorado se reconocen las compilaciones de relatos ¡Uranidas, go home! (1966), de Rene Peri Fagerstrom (1926-1996) y La tierra dormida (1969) de Ilda Cadiz (1911). El cierre de la “Edad de Oro”, según Maure, finaliza con la novela *Mariana hacia el ayer* (1975) de José Bohr.

Maure. Durante esta era previa se reconocen diversas obras fundamentalmente narrativas:

Relatos utópicos de crítica social, aventuras espaciales que siguen el modelo de las revistas populares estadounidenses y narraciones de mundos perdidos basadas en la historia y la mitología nacional, en la que se destacan las que reformulan la leyenda de la Ciudad de los Césares (Areco, 2009, p.39).

En relación con los estudios de CF chilena, Francisco Pizarro Obaid y Mariano Rupertuz Honorat (2020) reconocen una estructuración a partir de los últimos 20 años con los trabajos de Bell y Hasson (1998), Areco (2009), Novoa (2006), Molina-Gavilán y otros (2007), y Haywood (2011), examinando que esta consolidación en los estudios del género.

no estuvo exento de complejidades, ya que los investigadores debieron sortear desafíos teóricos y metodológicos, así como también prejuicios que catalogaban a la ciencia ficción latinoamericana y por tanto a la chilena como un género menor (Fernández 1996: 592) o como la repetición de una fórmula extranjera o inauténtica (Ginway y Brown 2012: 1) (Pizarro y Obaida, 2020, p. 46).

Para el investigador Rodrigo Bastidas Pérez (2021), la CF en Latinoamérica “históricamente ha sido definida desde la negación” (p.12), es decir, desde la concepción errónea de la inexistencia del género en el continente, afirmación que no hace más que desconocer la amplia producción desde inicios del siglo pasado.

Las principales negaciones que se implantan sobre la ciencia ficción latinoamericana están dictadas por la forma en la que se ha entendido la anglosajona y europea; por ello se suele decir que en Latinoamérica NO se ha habla realmente de ciencia, que NO hay ficción sino fantástico, que NO hay una identidad consolidada como en otros lugares, y otras tesis del mismo perfil (Bastidas, 2021, p.12).

4.2. LA REVUELTA CULTURAL PENQUISTA⁴¹

Universidad de Concepción. Un día antes del inicio, Alfredo Lefebvre⁴², en una crónica literaria publicada por el diario El Sur,

⁴¹ Gentilicio de los habitantes de la ciudad de Concepción.

⁴² Alfredo Lefebvre (Valparaíso 1917- Concepción 1971), poeta y ensayista, llega a la Universidad de Concepción en 1952 para hacer clases de literatura española, junto al crítico literario Juan Loveluck y al poeta Gastón von dem Buche, y con la dirección de Gonzalo Rojas, es

afirmaba que el encuentro de escritores permitirá al observador y al público un conocimiento crítico de la realidad artística y humana de nuestras letras “como nunca se había suscitado en Chile” (Lefebvre, 1958, p.5). Se trata de un hecho inédito, revolucionario, que tocaba la fibra íntima del ser mismo de la literatura, encarnada en el acontecimiento literario ciudadano, en sus avenidas, donde la cotidianeidad se hace fenómeno (Lefebvre, 1958).

Las escuelas de verano de la Universidad de Concepción juegan un papel también preponderante en el clima cultural que se genera en la década. En ellas, se debaten temas y problemas considerados de relevancia para el devenir del país, en diversos ámbitos del acontecer nacional. Estas escuelas de verano se realizan desde el año 1955, destacando entre ellas la del año 1958, en la cual se realiza el primer encuentro de escritores chilenos⁴³ antes indicado, la de 1960 y la de 1962, por su repercusión internacional, la que estableció, de ahí en adelante, un canon de calidad del encuentro de científicos y creadores en general en estos eventos de iniciativa universitaria y académica en Chile⁴⁴. Ana Pizarro, antigua alumna de Gonzalo Rojas y catedrática de distintas universidades del mundo cuenta por ejemplo que, en los encuentros pudo ver por primera vez a

una de las figuras fundamentales en el ambiente de creación literaria y revuelta cultural de la ciudad desde mediados de la década de los cincuenta y la década de los sesenta.

⁴³ Dicho encuentro se realizó en el contexto de la escuela de verano de la universidad de Concepción de ese mismo año. Se organizaron, para tal evento, en cuatro tópicos. En estos se distribuyeron los invitados. A saber: 1.- Poesía: Miguel Arteche, Braulio Arenas, Efraín Barquero, Humberto Díaz-Casanueva y Nicanor Parra. 2.- Teatro: Fernando Debesa, Luis Alberto Heiremans y José Ricardo Morales. 3.- Novela y Cuento: Guillermo Atías, Mario Espinoza, Nicomedes Guzmán, Enrique Lafourcade, Carlos León, Herbert Müller, Volodia Teitelboim y José Manuel Vergara. 4.- Ensayo y Crítica: Fernando Alegría, Alfredo Lefebvre, Juan Loveluck, Mario Osses y Luis Oyarzún. Además, hubo observadores invitados: Emilio Carilla (Argentina), Gabriela Vidaurre (Bolivia), Paulo de Carvalho Neto (Brasil), Gerardina Piedra (Ecuador), Elinor Halle (Estados Unidos), Jacques Ravel (Francia), Isabel Ramos de Duque y Graciela Ramos Uriola (Panamá), Esteban Estregó Bieber (Paraguay) y Luzmila Tapia Cano (Perú). Cabe destacar, por último, que dicho encuentro reunió a dos generaciones literarias chilenas; la del 38 y la del 50, lo cual hizo más fructífero y debatido el encuentro.

⁴⁴ Entre las grandes figuras que asistieron a dicha escuela destacan, entre otros: el científico, dos veces premio Nobel de ciencias, Linus Pauling, el sociólogo Robert Merton, la filósofa Carla Cordua, Pablo Neruda, etc.

Alejo Carpentier, Ernesto Sábato, Marta Traba, Ángel Rama, Carlos Fuentes, mucho antes de que fueran intelectuales reconocidos internacionalmente. Concepción era para nosotros el centro del mundo, donde pasaba todo. Era el Concepción de la gran cultura (...). Creo que se desconoce mucho en nuestro universo centralizado de lo que pasa en las regiones. Me parece que hay universos literarios y culturales importantísimos que con prejuicios capitalinos consideramos de un regionalismo parroquial y, de pronto, el reconocimiento del primer mundo nos golpea en la cara (Bradú, 2019, p.186).

Finalmente, un tercer hito literario corresponde a los ocho concursos nacionales de cuento, organizados por el diario El Sur, desde el año 1959 al 1969, los cuales, por su sistematicidad y alcance (recibiendo trabajos de autores de otros países de América del Sur) y su diversidad (ya que recibe y premia cuentos de todo tipo de género a lo largo de los concursos), se constituye en un acontecimiento literario por sí mismo y con respecto al cual se está en la actualidad configurando una antología del cuento chileno para la década respectiva⁴⁵. El registro de la publicación de los cuentos recuperados del diario, a través de los ocho concursos, suma un total 118 cuentos y 91 autores. Estos tres hitos son fundamentales para situar los cuentos de CF en el contexto de la “Edad de Oro” del género en Chile, resaltando el aporte que constituye la experiencia literaria penquista.

4.3. LOS AUTORES, SUS CUENTOS Y LA CLASIFICACIÓN

Conocida es la dificultad, todavía existente, para definir el género, como tal, junto a sus respectivos subgéneros, ya que las definiciones son amplias y no existe el suficiente consenso para establecer un solo criterio. Sin embargo, y como una necesidad para el propio análisis y clasificación de los cuentos, se escogieron algunas definiciones que son necesarias para resolver la clasificación de ellos. Fundamental, para ello, son los trabajos de Luis Vaisman, muy en especial sus estudios en torno a la CF publicado el año 1985; también Sánchez y Gallego (2003);

⁴⁵ Dicho trabajo investigativo recibe el nombre de Antología del cuento chileno, La cohorte penquista de los sesenta. De él, se han escrito tres volúmenes con los cuentos publicados por el diario con los respectivos estudios al respecto. Todos publicados por Alexandre, M.; Cid, J.; Cisternas C.; y Martínez, P., los años 2018, 2020 y 2021 respectivamente.

Moreno (2010), forman parte de estas definiciones pertinentes para el análisis y la clasificación de los cuentos.

En lo que respecta a las definiciones de los subgéneros, la situación es similar, existe una cantidad de ellas que ofrecen taxonomías al respecto, aunque habitualmente se pueden encontrar nuevos trabajos que amplían la clasificación de los subgéneros y generan modificaciones con resignificaciones de los que ya existen. Para este análisis y clasificación, tanto Moreno (2008) como Castro (2008) son las categorizaciones especialmente utilizadas. Cada vez que se use alguna de ellas se definirá, para darle contexto a la propia narración del cuento.

En Chile, además, se debe considerar que, y a partir de la “Edad de Oro” del género, que este recurrió a los tópicos habituales de la ciencia ficción internacional, tales como “anticipación, extraterrestres, universo, viajes estelares, distopías” (Pizarro y Rupertuz, 2020), pero, cuando se revisa la obra de Correa, Aldunate y Montero, se debe considerar que ellos, además.

(...) tematizaron críticamente las transformaciones socioculturales de su época y los procesos modernizadores registrados en Chile y Latinoamérica. De este modo, fueron receptores y agentes activos de la ciencia ficción, adaptando las formas más recurrentes del género a la realidad local y a las preocupaciones de su tiempo (p. 47).

En ese sentido, de Reginaldo Díaz Batchelor⁴⁶ se publican en los concursos nacionales dos cuentos: Archibaldo (1963)⁴⁷ y La Toga Púrpura (1965)⁴⁸. El primero de ellos obedece al subgénero de CF blanda (soft) (Castro, 2008). En él, se destaca su sentido “externalista, se ocupa más de la descripción de las sociedades en las que surgen las tecnologías y las consecuencias de éstas que de la descripción de artefactos” (p. 176), permite mayor libertad en la especulación científica, con elementos de fantasía predominantes. El relato comienza con el protagonista (Felipe)

⁴⁶ Fue un ingeniero con estudios de post grado en cibernética y escritor aficionado chileno. Perteneció a una de las familias más ricas de Chile gracias a la exitosa industria de loza y cerámica.

⁴⁷ Publicado el domingo 22 de diciembre del 1963 en el diario El Sur. Con este cuento obtiene la segunda mención honrosa en el quinto concurso nacional de cuento.

⁴⁸ Publicado el domingo 17 de enero del 1965 en el diario El Sur.

en una sesión de terapia con un psiquiatra, por la afección nerviosa que le provocó el encuentro en su hogar con un habitante del planeta Venus. Todo comenzó, le dice a su médico,

(...) la mañana siguiente de esa fiesta de la oficina. Me levanté agotado. No había dormido bien y tuve que tomar tres píldoras de dormir y cuando entré al baño, como a las once de la mañana, todavía estaba bajo la influencia del sedante. Me lavaba los dientes cuando lo vi por el espejo. Ahí estaba, afirmado en la tina del baño, con una pierna cruzada frente a la otra (Alexandre et al, 2021, 339).

Una vez que Felipe se tranquilizó pudo, dicho ser, tener los minutos necesarios de razonamiento tranquilo para explicar su presencia en el hogar. Para su información, le dice: “(...) vengo de ese planeta que ustedes se permiten llamar Venus. Me han enviado a estudiar esta raza, que tiene el atrevimiento de explotar bombas atómicas en el espacio que no les pertenece” (Alexandre et al, 2021, 341).

El estudio contemplaba el encuentro hogareño entre Felipe y Archibaldo (así se llamaba el extraterrestre). Un día cualquiera, Felipe se despertó y, para su alivio, el venusiano se había ido, no sin antes dejar una carta con algunas conclusiones que obtuvo de su paso y estudio en la tierra. Un extracto de ella dice lo siguiente:

Tolerado Felipe:

Cuando leas esto, habrás descubierto mi ausencia y a manera de despedida te dejo estas líneas.

Como te dije en varias de nuestras conversaciones (algo unilaterales, es cierto), me enviaron a este planeta como agente investigador o algo así.

Mi misión era la de estudiar la raza humana mediante observación directa y la lectura. Nuestros cerebros electrónicos escogieron esta ciudad, porque presentaba las máximas posibilidades de encontrar un hombre promedio. Yo, accidentalmente, te escogí a ti. De ahí el fracaso de mi misión. Tú no eres un hombre promedio, ni mediano, sino mediocre.

Para que no creas que ésta es sólo una opinión subjetiva y sin fundamento evidencial, te presento una serie de pruebas.

a) Los componentes de la raza humana no son geniales, ni mucho menos, pero tienen una justificación: parte del tiempo trabajan juntos para crear algo. ¿Puedes mostrarme algo que tú hayas creado? Y no me contestes que “una situación económica holgada”, porque mentalmente te pateo. ¿Has cooperado desinteresadamente con alguien, alguna vez?

b) Analiza tu estúpida vida emotiva. Por ejemplo:

Tus textos describen el amor; le dan tremenda valía y muchos autores creen que eso es uno de los móviles más importantes.

¿Tú has sentido alguna vez amor? No me refiero al amor hacia ti mismo.
¡Eso no te falta! (Alexandre et al 2021, 343-344).

Una misión fracasada que retrata las dificultades del hombre promedio, de su carencia de ver más allá de lo que a él le concierne, de su falta de interés por los acontecimientos en general, tal vez sea por eso por lo que detona bombas atómicas en medio de una pasividad generalizada.

En el caso de *La Toga Púrpura* (1965), este tiene diferentes clasificaciones posibles, de acuerdo con los subgéneros en uso. Este, se puede considerar como una distopía política, definida como ese “neologismo acuñado por John Stuart Mill para señalar lo contrario a una utopía: una imagen terriblemente pesimista acerca del futuro de la humanidad” (Castro, 2008, p. 176). En ella se exploran sociedades futuras que han caído en un estado de decadencia y/o control autoritario. También tiene elementos de ciberpunk, la que es una “corriente de la ciencia ficción nacida en los años ochenta, en la cual los futuros son cercanos, la estética oscura y las tecnologías de la comunicación centrales” (Castro, 2008, p. 176). Generalmente ambientada en un futuro distópico, con una fusión de tecnología avanzada y un entorno urbano decadente, sus temas incluyen la cibernética, la realidad virtual y la lucha entre corporaciones y hackers.

Se trata de una distopía; los sucesos ocurren en una ciudad del futuro en la cual el Gobierno controla todos los medios de creación desde un omnipresente Estado “y los hace producir según las necesidades psicológicas del momento, cumpliendo, de esta manera, con su deber de garantizar a los ciudadanos la máxima felicidad” (Alexandre et al, 2020, p. 170). Para resolver este problema, programadores de realidad fueron capaces de dar vida a las tridimensionales vivas, realidades generadas por holografía. Estos programadores son denominados Los Hombres de la Toga Púrpura, distintivo que representa para todos los ciudadanos “la capa de un creador, de un verdadero semidios” (Alexandre et al, 2020,

p. 169). Como en ese tiempo el gobierno controla todos los medios de creación (antes conocidos como de comunicación) las tridimensionales complejas son propiedad suya y estos hombres de gran prestigio trabajan todos para él, para el Estado. Entre ellos, se encuentran los dos protagonistas, Alejandro y Rubén, los dos mejores exponentes de creación de tridimensionales, ya que dichos espacios holográficos, programados por ellos, son los más utilizados por la ciudadanía

Por qué, y cómo se puede lograr tal cosa, la máxima felicidad para todos. La respuesta está dada desde que los gobernantes “se dieron cuenta que era más fácil hacer olvidar al pueblo sus problemas existenciales que resolverlos” (Alexandre et al, 2020, p. 175), en las tridimensionales, cada ciudadano podía para habitar en alguna de ellas, pudiendo modificar la realidad a su entera voluntad, sin padecer ninguna consecuencia por sus actos, con lo cual se logra obtener todo lo que desean, olvidando con ello los problemas existenciales.

La Toga Púrpura también forma parte del ciberpunk, debido a que, en este futuro de control autoritario, basado en la tecnología virtual que mantiene a la población viviendo en una realidad virtual decadente, la que sustituye a la realidad social encarnada. Por ello, y a pesar de su éxito en su condición de tridimensionales, Alejandro se encuentra deprimido en esta realidad virtual futura; preocupado reflexiona por lo masivo que se han vuelto las producciones holográficas, por medio de las cuales se está sufriendo una transformación o inversión del concepto de realidad y de moralidad que a él le preocupa por las probables consecuencias en la vida y existencia de las personas. La mayoría de las decadentes tridimensionales las elabora Rubén, el programador rival enconado de Alejandro, y con el cual discute permanentemente el talento de sus programaciones (Alexandre et al, 2020).

Al finalizar el cuento, cuando Alejandro vuelve a su hogar, después de distenderse en el foro de la ciudad y se dirige ya a la entrada de su hogar, se da cuenta que Rubén, su rival, lo está esperando, al verlo, con una voz que proviene de las sombras, le dice:

¡Alejandro!

Me detengo. ¿Deseas algo?; estoy cansado.

Me has hecho esperar tres horas.

No me enterneces.

¿Me vas a escuchar?

Ya lo oíste, estoy cansado.

Lo que me dijiste me ha hecho pensar; quiero hacerte una pregunta.

Te escucho.

¿No es eso lo que quieren? ¿la mugre...?

Le doy la espalda y entro. El ascensor sube vertiginosamente y se detiene en el último piso.

Tal vez Rubén tenga la razón (Alexandre et al 2020, p. 176).

El segundo autor se trata de Osvaldo Moreno Pérez⁴⁹, del cual se analizan los dos cuentos de ciencia ficción que se publican por el diario El Sur en el contexto de los ocho concursos nacionales de cuento. El primero se titula El Sistema (1959)⁵⁰ y el segundo El Astronauta (1961)⁵¹. El Sistema es un cuento que pertenece al subgénero de CF Blanda⁵² definida anteriormente. En este cuento, el protagonista, Bruno, vive en una sociedad dominada por la tecnología, en la cual los seres humanos todavía no se acostumbran plenamente a habitar en ella, por ello, se requería de una adaptación al trabajo industrial cada vez que alguien llegaba a trabajar en él. La narración surge debido a que, el protagonista, había sido contratado en una empresa industrial. Cuando llegó y se presentó en la gerencia, de inmediato lo enviaron a conocer las diferentes secciones que componían la fábrica. Al terminar y por si tenía dudas, le dicen

⁴⁹ Escritor penquista, en 1961 publicó una recopilación de su obra narrativa bajo el nombre de "Aquellos". Sus relatos transitan entre la ciencia ficción y la fantasía. Fue, además, un funcionario administrativo de la empresa siderúrgica en Talcahuano, ciudad contigua a Concepción.

⁵⁰ Publicado el lunes 23 de noviembre de 1959. Con él el autor obtiene el primer lugar en el primer concurso nacional de cuento.

⁵¹ Publicado el domingo 26 de marzo de 1961 en el contexto del tercer concurso nacional de cuento.

⁵² Puede ser llamada también CF filosófica.

que no se preocupe, que le darán a conocer todo lo que necesita cuando pase por el Departamento de Adaptación, para lo cual lo llevaron.

(...) hasta una oficina en cuya puerta se leía el título correspondiente.

Le dejo a usted en manos del señor Peñaloza, Ingeniero en Adaptación; hasta pronto.

Bruno se quedó frente a un hombre de gruesos lentes que le tendió una maciza mano.

Haga usted el favor de tomar asiento -le rogó el señor Peñaloza. -Le agradeceré, luego, se sirva esta píldora; elemental para iniciar el proceso.

Bruno estaba un tanto perplejo, un tanto tímido. Se tragó la gragea y no supo más de él por largo rato.

Cuando despertó, se encontraba tendido a lo largo de una camilla; a su lado, el señor Peñaloza y el gerente, le sonreían.

Muy bien. Ha pasado usted maravillosamente la prueba. Tiene muchas condiciones -le dijo el señor gerente.

¿Me pueden decir qué ha ocurrido...?

Oh, no se preocupe. Es sencillísimo; hemos extraído simplemente algunos sentimientos que, de tenerlos, seguramente estorbarían en su labor (Alexandre et al, 2020, p. 102-103).

Parecía que Bruno había respondido a cabalidad al tratamiento de adaptación y esto demostraba que El Sistema funcionaba a la perfección, con el apoyo que le brinda el Departamento de Adaptación con el señor Peñaloza a la cabeza. Frente a cada error, por desadaptación del personal al trabajo industrial, se recurría al sistema y su tratamiento de píldoras. Sin embargo, cada cierto tiempo aparecía de nuevo en Bruno la duda.

¿Qué es...? ¡Dígame de una vez...! ¿Qué es ese maldito Sistema?

Calma, Bruno... comprendo su intranquilidad por conocerlo; después de todo es lo que solucionará sus problemas. Ya verá usted...

Por favor, señor Peñaloza. Vamos al grano. Necesito saber lo que es. ¿Me lo dirá usted...?

No solo eso, sino que también se lo daré a conocer de inmediato. Sírvase esta píldora.

Bruno la tragó y, ávidamente, bebió el agua del vaso que le alcanzó el Ingeniero de Adaptación.

Se durmió de inmediato (Alexandre et al, 2020, p. 106).

Al despertar, estaba renovado, todos los problemas que parecía haber tenido se habían esfumado. Cuando Bruno se alejó a retomar su puesto de trabajo,

(...) el señor Peñaloza -Ingeniero de Adaptación- se dirigió al canasto situado al lado de la camilla y sacó de allí los sentimientos que, gracias al Sistema, había extraído de Bruno.

Los colocó en una carpeta y ubicó ésta en un archivo especial (Alexandre et al, 2020, p. 107).

El Astronauta es un cuento que corresponde al subgénero de CF blanda, ya definida para el cuento Archibaldo de Reginaldo Díaz Batchelor. Este cuento versa sobre un viajero espacial que parte en una misión desde la tierra a explorar el universo, sin posibilidad de regresar, es un viaje sin retorno, lo cual genera en él toda la reflexión existencial que el viajero realiza sobre la vida, la muerte y el amor, en un diálogo introspectivo que va del comienzo al final del cuento. Dice al comienzo, por ejemplo, que,

Uno puede viajar mil años y nunca se siente demasiado alejado de las cosas que ama, como para olvidarlas. Aun cuando esté seguro de no volver. Y a medida que se aleja, miles de años, miles de kilómetros, va escuchando voces cada vez más cercanas hasta que llegan a formar parte del sonido que uno está acostumbrado a escuchar (Alexandre et al, 2020, p. 227).

Frente a la presencia de la muerte inevitable por venir, parece ineludible que la existencia del astronauta se dirija a una especulación filosófica acerca del sentido de la vida misma, de los extremos que la definen como son la vida y la muerte, además del papel del amor en el viaje existencia de la vida hacia la muerte. En este contexto, el protagonista reflexionado se pregunta,

Existir. No existir. Existir. No existir. Es como un ritmo. Uno. Dos. Uno. Dos. Se es. No se es.

Se quiere o no se quiere. Es cuestión de viajar para saberlo. Partir hacia la muerte. Volver hacia la muerte. Es lo mismo. Se muere aquí o allá. Después de la mitad empieza el final. La pregunta va quedando repartida sin respuesta. No puede uno esperar que le amen siempre si no va a regresar (Alexandre et al, 2020, p. 228-229).

Se corona esta introspección en borbotones de dudas y afirmaciones existenciales que, en un sentido contradictorio, permite constatar el talante de la interrogación vital que El Astronauta expresa.

Amar. Partir. Morir. Amar. Partir. Morir.

Sólo la muerte puede acariciarme los cabellos y coger mi vida para deshojarla lentamente, repitiendo que me muero y no me muero.

Y todo es nada. Nada. Nada arriba ni abajo. Y uno se pregunta a qué ha venido y en realidad no ha venido porque ya no existe. Y entonces qué es esto. Pero si esto no es. Pero, qué es y por qué es. Es real. No es real. Es real. No es real. Es. No es. Es. No es. Soy. No soy. Soy. No soy...

Nada. Nada. Nada... (Alexandre et al, 2020, p. 231).

El último autor es Edgardo Ríos Olivares⁵³, con su cuento El Habitante de la Proteína (1969)⁵⁴. También pertenece al subgénero CF blanda. Es un cuento similar a El Astronauta, recién visto, solo que, esta vez, el viajero espacial es un androide. Transcurre en una ciudad del futuro, en la que dos inventores son convocados a presentar sus inventos frente al gabinete general de la ciudad. El primero en hacerlo fue un doctor en física de apellido Lara, quien explica así lo que ha inventado: “Es una máquina, quizás mejor dicho un vehículo, cuya velocidad sobrepasa en casi infinitas veces la velocidad de la luz” (Alexandre et al, 2020, p. 128). Descubrí, prosigue, “que la velocidad de gravitación existe, y que es casi infinita; por lo cual se puede recorrer el universo en relativo escaso tiempo, suponiendo que el cosmos sea finito” (Alexandre et al, 2020, p. 128). Presenta posteriormente su invento el doctor Verne, un célebre biólogo que ha construido un androide, “para que viaje en la máquina del doctor Lara” (Alexandre et al 2020, p. 129).

Ante tan tamaño avance científico, el gabinete general aprueba el viaje con reparos del representante de la iglesia católica, porque con esto la ciencia deseaba jugar o sustituir a Dios mismo afirmaba. Sin embargo, la decisión de hacer el viaje ya estaba tomada y lo que preocupa al comité ahora es definir los fines que este viaje tendrá para la humanidad.

⁵³ De este autor no se tiene más información que la participación en el octavo y último concurso nacional de cuento, realizado durante el año 1969.

⁵⁴ Publicado por el Diario *El Sur* el domingo 20 de abril de 1969.

Con relación a ello, se fijaron seis fines, tres de los cuales son considerados los prioritarios. Los dos primeros son elaborados por los propios inventores. El primero, formulado por el doctor Verne plantea que, con el viaje, “se trate de descubrir si hay vida inteligente en alguna parte del universo para luego establecer un contacto con ella” (Alexandre et al 2020, p. 130). Por su parte, el doctor en física de apellido Lara propone como segundo fin que, en el viaje, se “comprueben algunas leyes enunciadas, pero no probadas sobre el comportamiento del universo y de sus componentes (Alexandre et al 2020, p. 131). Finalmente, el tercer fin primordial es elaborado por el androide mismo junto a un filósofo y un poeta, en el cual proponen que,

(...) estos inventos sirvan para conocer, en su esencia, a Dios, a la Naturaleza y al Hombre. Conozcamos los límites del universo, si es posible: y quizás una vez estando allí podremos entrar a considerar la existencia de un Ser Supremo. Todo esto servirá para un enriquecimiento del hombre. Es decir, responder a dos preguntas, suponiendo un universo finito: ¿Qué existe después de los últimos confines del cosmos? ¿Es posible encontrar a Dios fuera o dentro de nuestro mundo? Naturalmente esta última pregunta sólo en caso afirmativo de la existencia de Él (Alexandre et al, 2020, p. 131).

Dos semanas después, frente a los inventores y los representantes de las instituciones de la nación “metieron al androide dentro del vehículo del profesor Lara. Lo cerraron, lo llevaron al patio de lanzamiento, lo apuntaron hacia el cenit y lo hicieron funcionar despidiéndose, muchos para siempre, del androide” (Alexandre et al, 2020, p. 132). Luego de un tiempo de realizado el lanzamiento de la vertiginosa máquina con el androide, un día cualquiera que estaba “medio soleado y medio nublado, el androide cayó de cabeza en el océano Pacífico. Muchos se sorprendieron de que la máquina regresara. Incluso, el doctor Verne no pudo ocultar una cara de sorpresa” (Alexandre et al, 2020, p. 131). Una vez que lo recuperaron, y llevado a un lugar seguro, lo interrogaron por el resultado de su viaje, frente a lo cual el androide respondió que,

Una vez que estuve en el interior de la máquina del doctor Lara y la hicieron funcionar, perdí conciencia de mi existencia. Después me recuperé y observé hacia el exterior. Viajaba a una velocidad increíble, varios miles de veces superior a la velocidad de la luz.

En el exterior, las estrellas surgían y desaparecían en un momento instantáneo. Decidí aumentar la velocidad a su máximo. Todo se volvió negro a mí alrededor. Los rayos luminosos de los astros no alcanzaban a herir mis retinas. Sólo cuando, a veces, disminuía la velocidad, las contemplaba pasar como centellas alrededor del vehículo. A veces pasaba medio a medio por el interior de un astro. Apenas lo percibía (Alexandre et al, 2020, p. 133).

En un momento, prosigue, toma un gran impulso y aplica la máxima velocidad que su máquina le permite, dejando escapar toda la energía acumulada de una sola vez. Pronto, relata el androide, “Me encontré en la nada. Disminuí la velocidad hasta casi detenerme. No había nada, sólo espacio negro. Pero no era realmente espacio. Era algo extraño” (Alexandre et al, 2020, p. 135). Repentinamente, alguien habló dentro de su cerebro cibernético y le preguntó, en tono solemne,

(...) en tono solemne, qué era lo que deseaba. Al principio me asusté un poco, más me coloqué a la altura de los acontecimientos y repliqué, en voz digna, la canción que traía aprendida: Deseo, dije, conocer el fin del universo y cuando lo haga, y creo que ya lo he efectuado, quiero descifrar el enigma de Dios y entrar en conversaciones directas con mi Todopoderoso, cosa que, al parecer, también estoy haciendo (Alexandre et al, 2020, p. 135).

Desgraciadamente, tus preguntas, no tienen una respuesta que puedas comprender, le dice la voz en su cerebro. Es como si de una proteína del cuerpo humano surgiera un ser que le preguntara la explicación de su existencia, indudablemente, le señala la voz, ese habitante proteico no podría entender las respuestas que anda buscando.

Esa es la tragedia del habitante de la proteína, esa es tu tragedia y ésta es la mía. No nos atrevemos a vivir solos y en la oscuridad. Queremos delimitar nuestros confines y buscar denodadamente lo superior a nosotros sabiendo que, por eso mismo, jamás lo entenderemos, si es que existe. El Universo es demasiado frío para que nos conformemos con él así, y buscamos un hálito tibio que nos dé esperanzas para aceptar el futuro.

Y eso es todo lo que te voy a decir para que tú, a tu vez, se lo digas a los tuyos. Espero no haberte deprimido demasiado. Hasta nunca.

La Voz se extinguió.

Me quedé solo, pensativo. A mí me importa un bledo que exista o no, un Ser Todopoderoso; pero cavilaba sobre los terrestres. Después de varias tentativas y haciendo uso de mi inteligencia me metí de nuevo a mi universo particular. Empecé el regreso” (Alexandre et al, 2020, p. 136-137).

5. DISCUSIÓN

Este texto refleja lo anunciado por Omar Vega (s.f.), en tanto que la CF chilena es un corpus en formación, existiendo autores y obras aún desconocidas para los investigadores y lectores, que pueden integrarse y enriquecer al género, tanto en la inscripción de nuevos relatos a él, como en los respectivos subgéneros. Como se describió en la introducción, los cuentos de ciencia ficción que aquí se presentaron, corresponden a una revisión de los ocho concursos de cuentos organizados por el diario El Sur y celebrados durante 1959 a 1969. Esta revisión, a la fecha, ha sistematizado y estudiado a ochenta y cuatro cuentos, que se han publicado en tres volúmenes, quedando aún pendientes de clasificación un total de treinta y cuatro, dentro de los cuales podrían encontrarse nuevas obras de CF y autores no registrados ni clasificados formando parte de la literatura de CF en Chile, lo que, y siguiendo a Pizarro y Ruperthuz (2020), no solo permite agrandar lo ya conocido por lectores e investigadores, sino que, a su vez, detallar con más antecedentes, el impacto que los cambios tecnológicos generan en el país.

6. CONCLUSIONES

En este artículo, la labor propuesta era inscribir taxonómicamente cinco cuentos de CF con sus respectivos autores publicados a lo largo de ocho concursos nacionales de cuentos, organizados en la década de los sesenta del siglo XX por el diario El Sur de Concepción. En este sentido, para este trabajo se ha privilegiado contextualizar estos cuentos dentro del periodo denominado “Edad de Oro” de la CF chilena (1959-1975), remarcando sus principales autores y temáticas, para luego describir en detalle la denominada revuelta cultural penquista junto a sus principales hitos y figuras. Finalmente, se realizó el análisis de estos cinco cuentos de CF, generados en los concursos nacionales organizados por el diario El Sur, clasificando estos relatos dentro del género literario respectivo (cuento) y entregando los principales elementos que componen los subgéneros de ciencia ficción en los cuales se circunscriben estos relatos.

7. AGRADECIMIENTOS

Agradecemos el apoyo para esta publicación al Proyecto Postdoctoral Fondecyt N° 3230460 “Los invisibles: la narrativa de ciencia ficción en el Biobío (1926 a 1969).” cuyo Investigador Responsable es el Dr. Cristian Cisternas Cruz quien desarrolla esta investigación en la Universidad de Concepción, Chile.

8. REFERENCIAS

- Alexandre, M., Cid, J., Cisternas, C. y Martínez, P. (2021). Concepción de cuentos. Escaparate.
- Alexandre, M., Cid, J., Cisternas, C. y Martínez, P. (2020).)A(nónimos. Márgenes de la escritura. Escaparate.
- Alexandre, M. Cisternas, C. y Martínez, P. (2018). Pretextos de cuentos penquistas d(E)l Sur. Escaparate.
- Areco, M. (2009). Visión del porvenir, espejo del presente: Panorama de la ciencia ficción chilena. *Hispanamérica*, 38, (112), 37–48.
<http://www.jstor.org/stable/27809434>
- Bastidas, R. (2021). El tercer mundo después del sol. Antología de ciencia ficción latinoamericana. Editorial Planeta.
- Bell, A. y Hasson, M. (1998). Prelude to the Golden Age: Chilean Science Fiction, 1900-1959”. *Science Fiction Studies*, 25, (2), 285-299.
- Bradú, F. (2019). Cambiemos la aldea. Los encuentros de Concepción. 1958, 1960 y 1962. Fondo de Cultura Económica.
- Castro, N. (2008). "Ciencia, Tecnología y Sociedad" en la literatura de ciencia ficción. *Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad - CTS*, 4(11), 165-177.
- Correa, H. (2010). Los Altísimos. Editorial Loqueleo.
- Hernández, R. y Paulina, M. (2018). Metodología de la Investigación. Macgraw-Hill.
- Lefebvre, A. (05 de diciembre de 1958). Crónica Literaria. *Diario El Sur*, 5.
- Moreno, F. (2010). Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción, Poética y Retórica de lo Prospectivo. Portal Editions, S.L.
- Moreno, F. (2008, 31 de diciembre). La ficción prospectiva: propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción [ponencia]. I Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción. Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid. <https://bit.ly/49DvSSf>

- Pizarro, F. y Ruperthuz, M. (2020). Presencia y función de los saberes psi en la “Edad de oro” de la literatura de Ciencia Ficción chilena (1959- 1973). *Estudios filológicos*, 65, 45-63. <https://bit.ly/3I4nXBG>
- Remi-Maure, Lynette Stokes, Laird Stevens, y R. M. P. (1984). Science Fiction in Chile La Science-Fiction au Chili. *Science Fiction Studies*, 11(2), 181–189. <http://www.jstor.org/stable/4239617>
- Sánchez, G y Gallego, E. (2003). ¿Qué es la ciencia ficción? [En línea]. Disponible en <https://bit.ly/3ONqrrZ>
- Vaisman, L. (1985). Estudios en torno a la ciencia-ficción: Propuesta para la descripción de un género histórico. *Revista Chilena de Literatura*, 25, 5-27. <https://bit.ly/3I4nQpK>
- Vega, O. (s.f). En la luna: Un bosquejo de la ciencia ficción chilena. Disponible en <https://bit.ly/3whQ9OV>

SEIS RELATOS, UNA IDENTIDAD PERSONAL, EN LAS CRÓNICAS DE LA EMIGRACIÓN ECUATORIANA

YOVANY SALAZAR ESTRADA
Universidad Nacional de Loja

EDUARDO FABIO HENRÍQUEZ MENDOZA
Universidad Nacional de Loja

1. INTRODUCCIÓN

Las complejas y multidimensionales problemáticas vinculadas o derivadas del proceso migratorio, interno e internacional, en el Ecuador y de quienes lo protagonizan, de manera directa o indirecta, se han constituido en objeto de representación, la cual es definida como la “imagen o idea que sustituye a la realidad” (Real Academia Española de la Lengua, 2022) o asumida como la “imitación o copia de la realidad, teniendo como requisito fundamental, la verosimilitud” (Estébanez, 1999) y han sido recreadas en diversas manifestaciones artísticas como la música, pintura, teatro, cine y literatura, en los géneros de la novela, el cuento, el testimonio, la poesía, la crónica y el ensayo.

Por supuesto que, antes de abordar la temática de las obras adscritas al género narrativo de la crónica, que tienen como temática de fondo la emigración internacional de ecuatorianos, es necesario puntualizar que el término crónica proviene del latín *cronica*, que a su vez se deriva del griego *cronos* (tiempo) y constituye un género literario, que consiste en la recopilación de hechos narrados en el orden temporal o cronológico en el que ocurrieron, a menudo por testigos presenciales o contemporáneos, ya sea en primera o en tercera persona. La crónica, según el Diccionario de Lengua Española, se refiere a la “narración histórica en que se sigue el orden consecutivo de los acontecimientos”. La “crónica, en la práctica, sería un reportaje con ínfulas literarias, conseguidas o no” (Bastenier, 2016).

Desde la perspectiva periodística, la “crónica es una de las prácticas comunicativas más eficaces del periodismo porque, basada en la investigación en archivos y en la interpretación de experiencias vividas, abre el mundo en su compleja dinámica” (Balseca, 2016). En otros términos, se podría decir que la crónica es un texto de periodismo literario que nos cuenta acontecimientos de la vida real que parecen ficción. Por estas razones en la crónica se utiliza un lenguaje sencillo, directo, muy personal y admite un lenguaje literario con énfasis en las descripciones. Además, utiliza verbos de acción y presenta referencias de espacio y tiempo.

En este género narrativo, en nuestra literatura nacional, se pueden enumerar algunas obras que aluden a la emigración internacional originada en el Ecuador y que son las siguientes: *Me fui a volver: narrativas, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas* (2014) editado por Diego Falconí Trávez y que cuenta con la colaboración de una serie de autores, los cuales oscilando entre el ensayo, la crónica, el testimonio y las memorias dan cuenta de sus respectivas experiencias migratorias en diferentes países; *Lo que aprendí en la peluquería* (2011) de María Fernanda Ampuero (1976), quien en su calidad de emigrante en Madrid desde el 2005, corresponsal de medios ecuatorianos y latinos y “cronista de la migración ecuatoriana en España”, narra una serie de experiencias de los ecuatorianos en la nación Ibérica: “desde sus conflictos sentimentales y el movimiento social en Guayaquil, hasta su acercamiento a la cultura ecuatoriana en España” (El Universo de Guayaquil, 2011) *Permiso de residencia* (2013) de autoría de la misma María Fernanda Ampuero, que constituye “una recopilación de sus crónicas periodísticas sobre la migración ecuatoriana a España”; *El color de los sueños: historias de migrantes* (2016) de Rocío Annabell Chimbo Barros, a través de doce textos que fluctúan entre el testimonio de los propios emigrantes y la crónica periodística, presenta un análisis sobre la emigración proveniente del Ecuador: “causas y efectos de este fenómeno dentro de las provincias de Cañar y Azuay sobre coterráneos que encontraron sus destinos en España y Estados Unidos”; *Anotaciones en la otra esquina del mundo* (2020) de Freddy Ayala Plazarte, un libro de crónicas que a criterio del propio autor lo escribió “mientras vivía en Europa y recogí lugares que visité y traduje a pensamientos, resultado

de la migración. A eso se le ha denominado una especie de cronismo filosófico (...). El libro, efectivamente, habla de un pensamiento nomadista sobre lugares del mundo”; y, *Cuaderno de la lluvia* (2021) de Miguel Molina Díaz, un libro de crónicas de viajes, en las que el autor nos comparte sus visiones del mundo por donde ha transitado, como emigrante económico, becario o viajero, por el lapso de siete años, con varios parajes, con diversas posibilidades.

De la enumeración de los cronistas sobre la emigración internacional de ecuatorianos y sus obras más representativas se evidencia que existe un corpus significativo de creaciones que se han construido teniendo como referente real y temática de fondo el fenómeno sociológico antes aludido; sin embargo, todavía no existen estudios que justiprecien el valor y la aportación de estas obras, tanto a la literatura de nuestro país como a la comprensión de las temáticas y problemáticas vinculadas con este movimiento de personas originarias del Ecuador. En razón de lo antes expresado se consideró conveniente realizar un estudio que analice los rasgos de identidad personal más destacados de los protagonistas del desplazamiento físico. Y para su desarrollo, luego de la lectura analítica, comprensiva y crítica de las crónicas seleccionadas, en una segunda fase se procedió a la lectura de las fuentes bibliográficas y documentales que permitan caracterizar los rasgos de identidad personal más destacados de los protagonistas del desplazamiento físico de ecuatorianos para, en un tercer momento, proceder a la extracción de citas textuales de las crónicas estudiadas, para la realización del posterior análisis, valoración e interpretación de la identidad personal de los protagonistas del desplazamiento físico que son evidentes en las obras analizadas.

Con el empleo de la metodología y técnicas específicas de la investigación bibliográfico documental, luego de efectuar el análisis previsto se concluye que es muy evidente la representación de rasgos negativos que en los países de destino les endilgan a los emigrantes ecuatorianos; la poca valía e importancia que se atribuyen los propios ecuatorianos en los países de destino emigratorio; las manifestaciones de crisis de identidad personal; y, la necesidad de repetir, en voz alta, el nombre y apellido que llevan como una forma de reafirmar la propia identidad personal.

2. EL CONCEPTO DE IDENTIDAD PERSONAL

En sentido genérico, la identidad constituye el proceso de auto identificación, de cobrar conciencia de uno mismo, desde la etnia, la cultura, la nación. Es decir, la identidad es el sentido de pertenencia a una colectividad, a un sector social o un grupo específico de referencia. Esta colectividad puede estar localizada de manera geográfica, pero no necesariamente, como sucede en el caso de los refugiados, desterrados, exiliados o emigrantes (Rodríguez, s. f., pp. 85-86).

En criterio del sociólogo ecuatoriano Manuel Espinosa Apolo, la identidad se define como la “conciencia de pertenencia a un grupo que portan sus miembros (...), es la propiedad inalienable de una realidad natural, social o individual que permite su distinción o reconocimiento (...). Es decir, el fenómeno de la identidad implica reconocimiento y autorreconocimiento” (Espinosa, 1995, p. 15).

A la identidad también se la puede conceptualizar como sinónimo de mismidad, unidad, unión, igualdad, coincidencia, concordancia, lo mismo, es decir, “yo mismo, sí mismo, tú mismo, el mismo” y por oposición a lo otro, lo diferente, lo distinto, lo diverso, la diversidad, la alteridad. Por ello se ha dicho que la identidad contiene, al mismo tiempo, la mismidad y la alteridad, el yo y el otro (Rojas, 2011, p. 58).

Dependiendo de la perspectiva desde la cual se aborde a esta categoría conceptual es posible reconocer varias clases o géneros de identidades, tales como “la identidad racial, la identidad genética, la identidad étnica, la identidad cultural, la identidad popular, la identidad nacional” (Morin, en Gómez, 2000, p. 29). Se la clasifica, asimismo, en identidad personal, identidad de grupo, identidad colectiva, identidad social, identidad posnacional (Anchústegui, 2010, p. 6). Otros autores prefieren hablar de identidad política, religiosa, étnica, o como sinónimo de pertenencia o posición social: identidad femenina, identidad joven.

3. LA IDENTIDAD PERSONAL DE LOS EMIGRANTES

Con la finalidad de responder a las clásicas preguntas sobre la identidad personal: ¿quién soy? ¿Qué soy? ¿Qué he hecho? ¿Qué he sido? ¿Qué

seré? Es pertinente revisar los planteamientos teóricos formulados por varios autores, que han reflexionado sobre esta compleja temática. Uno de esos autores plantea que la identidad personal se refiere a la condición del ser racional como “un agente humano, una persona o un yo” (Taylor, 1996, p. 17) puesto que saber quién soy es como saber de dónde vengo, dónde me encuentro, hacia dónde voy. Por ello, a la identidad personal se la “define por los compromisos e identificaciones que proporcionan el marco u horizonte dentro del cual yo intento determinar, caso a caso lo que es bueno, valioso, lo que se debe hacer, lo que apruebo o a lo que me opongo” (Taylor, 1996, p. 43).

A la identidad personal también se la puede definir como “ese sentido de unicidad e individualidad que percibimos toda la vida pese a los enormes cambios que sufrimos a través del tiempo o el espacio”. Esta sería, entonces, ese aspecto de nuestra identidad que dota de contenido, trascendencia y sentido a nuestras diversas y mudables identidades sociales (Cfr. Traverso, 1996, p. 19). Se la puede entender, asimismo, como aquello por lo que uno siente que “es el mismo, en este lugar y este tiempo, tal como en aquel tiempo y en aquel lugar pasados o futuros; es aquello por lo cual se es identificado” (Roca, 2003, p. 206).

Miguel Donoso Pareja afirma que la identidad personal se refiere al “conjunto de signos procedentes de códigos de la más variada índole, psicológicos, éticos, políticos, religiosos, económicos, históricos, biológicos, geográficos, sociales, etcétera” (Donoso, 1998, p. 93). De manera complementaria a lo expresado por el citado Donoso Pareja, el sociólogo Manuel Espinosa Apolo sostiene que entre los signos o rasgos que permiten caracterizar la identidad personal de un sujeto determinado se pueden mencionar etnia, color de la piel o de los ojos, estatura, contextura física, sexo, género, estatus social, económico, cultural (vestimenta, habla, hábitos), nivel educativo, etc. (Espinosa, 1995, pp. 35-36).

Con fundamento en lo manifestado, cuando se habla de identidad personal, esta se refiere a la singularidad del individuo en relación con la historia de su vida, la cual proporciona la capacidad de vivir la propia vida como algo que tiene continuidad, permaneciendo el mismo. Obviamente que la posibilidad de continuidad de la experiencia de ser un

mismo individuo está sujeta a la influencia de las experiencias, a los sucesos acaecidos, a los cambios devenidos de la edad, a las rupturas biográficas, los estudios realizados, las prácticas culturales priorizadas y otros tantos factores que influyen en la vida de las personas. Por ello, al abordar el tema de la identidad personal es necesario estudiar los procesos de socialización que experimenta un individuo durante su trayectoria vital, puesto que, a través de la socialización primaria, el infante se familiariza con su entorno social, absorbiendo los valores morales y captando las pautas de comportamiento propias de su edad. Una vez adulto pasa por el proceso de socialización secundaria en grupos que comparten sus propios códigos y valores culturales frente a otros grupos sociales (Hillmann, 2001, p. 647; Taylor, 1996).

4. LAS PROBLEMÁTICAS IDENTIDAD PERSONAL DE LOS EMIGRANTES PROCEDENTES DEL ECUADOR

Por la condición subalterna que deben sobrellevar los emigrantes económicos de origen ecuatoriano en los países de destino, desde el punto de vista de los nativos se les atribuyen una serie de valoraciones prejuiciosas que resultan muy peyorativas; puesto que: “invasor, ladrón, peligro, ajeno, distinto, precario, indocumentado y un largo y lamentable etcétera” (Ampuero, 2014, p. 37) son los términos con los que se refieren a quienes llegan en busca de posibilidades de trabajo. Los propios protagonistas del desplazamiento físico reconocen y repiten las formas negativas de referirse a ellos: “Somos ilegales, clandestinos, delincuentes, somos seres irregulares, marginales, liminales y desamparados, pero nos necesitan para diferenciarse de nosotros y contribuir con nuestra presencia a su orden preestablecido” (Orellana, 2014, p. 48).

Lo antes expresado tiene su razón de ser, porque en el interminable proceso de configuración de la identidad personal, con una lógica muy similar a lo que acontece con los otros tipos de identidades, juega un papel determinante la presencia del “otro”, de los “otros”; en razón de que “pensar con los otros, desde los otros, con los otros, ante los otros, por los otros, para los otros, y/o contra los otros” (Zemelman, 2011, p. 44) se convierte en una de las principales estrategias, a través de las cuales

se elabora y reformula la siempre dialéctica, dinámica y modificable identidad personal.

En esta misma línea de valoración de los emigrantes procedentes del Ecuador, según Paola García, en España el emigrante ecuatoriano está signado por algunos estereotipos fijados desde el lugar de destino:

La aparición de la figura del inmigrante ecuatoriano en España está ligada en general a la ilegalidad, al hacinamiento, a la explotación laboral, a los homicidas, a la delincuencia, a los disturbios provocados por el alcoholismo de ciertos ecuatorianos y por los encuentros organizados en espacios públicos como parques, canchas de fútbol, etc. (García, citada por Falconí, 2014, p. 164)

Por esa razón al emigrante ecuatoriano se lo considera como un “sujeto extraño, sospechoso, invasivo, al que se le mejoraba la vida radicalmente y por tanto debía estar eternamente agradecido e incluso dedicado al servicio del cuerpo español, aunque con la posibilidad, sí, de invención subjetiva otorgada por el Estado de bienestar de la Eurozona” (Falconí, 2014, p. 164). Similar criterio comparte Paúl Rosero Contreras, para quien el emigrante ecuatoriano es el ser: “escindido, solo e ignorante en constante lucha sentimental entre lo que queda y lo que se lleva la corriente (...). El acá o el allá como el extremo de lo mismo” (Rosero, 2014, p. 308).

4.2. EL SUJETO EMIGRANTE COMO PERSONAJE PARTÍCULA

Una de las problemáticas a las que tienen que hacer frente y soportar quienes han decidido abandonar su país de origen para trasladarse a vivir en otro es el completo olvido de su trayectoria vital y de la formación profesional, conocimientos y experiencias laborales previos a la salida, por lo cual la vida pasada del emigrante queda totalmente anulada. Esta dura realidad que tiene que afrontar repercute, de forma directa, en la falta de motivación para luchar en procura de construir un mañana mejor, para sí mismo y para su familia. Por esta falta de proyecto futuro, la vida del protagonista del desplazamiento físico solo se rige por los avatares de cada momento, por un presentismo, por la falta de preocupación por el futuro. Desde esta perspectiva, “la recompensa que, de una manera realista, puedes esperar y por la que puedes trabajar

es un *hoy diferente*, no un *mañana mejor*. El futuro está más allá de tu alcance (y del de cualquier otro, para el caso), así que deja de buscar la isla del tesoro” (Bauman, 2005, p. 138).

Tampoco se puede olvidar el hecho de que en la época contemporánea, de manera sistemática, se va generando seres humanos residuales, dentro de los cuales bien podrían ser ubicados los trabajadores no calificados del Hemisferio Sur, que tratan de mejorar los ingresos económicos, de sí mismos y de su núcleo familiar, yendo a trabajar en los Estados nacionales del Norte más desarrollado. Desde esta perspectiva, como manifiesta Zigmunt Bauman: “La producción de ‘residuos humanos’ o, para ser más exactos, seres humanos residuales (...) es una consecuencia inevitable de la modernización y una compañera inseparable de la modernidad” (Bauman, 2005, p. 16). En este contexto migratorio, los extranjeros y los migrantes son los nuevos desposeídos de todo, “excepto de su condición de seres humanos” (Lucas, 2003, p. 62).

Con fundamento en las difíciles circunstancias antes descritas, los emigrantes ecuatorianos son muy conscientes de lo “poca cosa” que se han convertido en el país de destino y más aún en la inconmensurabilidad del universo, conforme lo expresa una cronista, quien junto a otra persona de similares condiciones manifiesta que solo “éramos dos presencias mínimas en la inmensidad del universo, tan humildes como pueden ser dos concentraciones pasajeras hechas de sangre y conciencia, algo así una brizna de arena en un océano interminable” (Alcívar, 2014, p. 84).

En similar línea de pensamiento Paulina León Crespo, cuando recrea y recorre la misma travesía que hizo Cristóbal Colón hasta llegar al actual continente americano, por el año de 1492, mientras dura el recorrido tiene la oportunidad de reflexionar en torno a la pequeñez del ser humano: “pero principalmente me brindó una experiencia de vida indescriptible, susurrándome y gritándome la fragilidad de la vida humana, la minucia que somos en el universo” (León, 2014, p. 290).

María Fernanda Ampuero, también, se autoidentifica como: “Exiliada, desterrada, extranjera, foránea, migrante, viajera, errante, extraña, deportada, desarraigada, expatriada, expulsada. Mujer de tierra ajena,

¿cómo le explicas a ellos, a todos ellos, lo que se siente cuando no tienes ni un número que te haga sentir ciudadana?” (Ampuero, 2013, p. 13). Este criterio de poca valía lo vuelve a reafirmar más adelante al expresar que: “Emigrar es estar desnudo en medio de todos. Emigrar es sentirte siempre un poco ajeno, un poco desamparado, un poco perdido” (Ampuero, 2013, p. 14). La sensación de sentirse muy poca cosa se acentúa todavía más cuando se establece la comparación entre el allá de origen y el acá de destino, el ayer y el ahora: “Uno en nuestro país se cree el rey, pero aquí uno se hace humilde, tiene que aprender a servir, a comer lo que te den, a hacer lo que te dicen: aquí tienes que aprenderlo todo de nuevo” (Ampuero, 2013, p. 19).

Por los criterios antes expresados, los emigrantes ecuatorianos en España sienten que son tratados como si fueran incapaces de pensarse y representarse a sí mismo, motivo por el cual no son sujetos, dotados de derechos y garantías, sino meros objetos de representación, tal como lo patentiza un protagonista del desplazamiento físico procedente del Ecuador:

Nosotros, los inmigrantes, no existimos del modo en que somos en los medios de comunicación de este país, no tenemos voz y siempre existe alguien, algún otro, legitimando por nosotros el discurso que nos pertenece. Nos encontramos con la ausencia de crónicas migrantes, de voces diversas, con la no presencia de las penas que no nos caben en una maleta. (Orellana, 2014, p. 49)

4.3. CRISIS DE IDENTIDAD Y METAMORFOSIS IDENTITARIA DE LOS EMIGRANTES ECUATORIANOS

Según el filósofo canadiense Charles Taylor, la crisis de identidad se refiere a una “forma aguda de desorientación que la gente suele expresar en términos de no saber quiénes son, pero también se puede percibir como una desconcertante incertidumbre respecto del lugar en que se encuentran” (Taylor, 1996, p. 43). Para el sociólogo ecuatoriano Manuel Espinosa Apolo, la crisis de identidad se refiere al “extraviamiento, ausencia o confusión de la conciencia [de sí mismo] o del grupo (...). La ausencia de esta conciencia o la pérdida del yo, como en los casos clínicos de alienación, anonimia, incomunicación, etc., es denominado como ‘crisis de identidad’” (Espinosa Apolo, 1995, p. 34). Como es natural que acontezca, entre los emigrantes que recién llegan al país de destino

se producen situaciones bastante contradictorias y críticas, las cuales pueden provenir del conflicto entre el deseo de confundirse con los otros para no sentirse marginado ni ‘distinto’(Grinberg, 1996).

Los autores antes citados afirman que existen “acontecimientos que implican cambios importantes en la vida de un individuo, como el de la migración, pueden convertirse en factores desencadenantes de amenazas al sentimiento de identidad” (Grinberg, 1996, p. 86). Una palmaria demostración de que entre los emigrantes es bastante común la crisis de identidad constituye el hecho de que algunos de ellos recurren a las cirugías estéticas para ocultar los rasgos físicos de origen y así pretender parecerse a los que predominan entre los nativos del país de destino.

La crisis de identidad que vive el emigrante mientras permanece en el país de destino se evidencia por el hecho de no haberse olvidado el lugar de origen, por lo que desarrolla su vida “entre el aquí y el allá, el país de origen y el de destino, cuando no en una diáspora que condiciona sus estilos de vida, sus intereses socioeconómicos y políticos, sus expresiones y sentimientos de pertenencia, sus identidades culturales” (Suárez, 2004, p. 295).

Como consecuencia de esta crisis de identidad personal y de no lograr integrarse en el lugar de residencia, el sujeto emigrante cae en la compleja ambivalencia de no saber a dónde mismo pertenece, se mantiene como en el limbo, sin tener un lugar fijo en el que anclarse:

Soy de allá, pero soy de aquí (...). Soy de ambas partes (...). Aparecen las figuras impostoras del vende patria, del camiseteado, del ridículo, de la Malinche, del traidor a la patria, del agringado, del españolizado, del metidoagente, del gringo de cuarta, del disque español, del disidente, del sospechoso, del tirado a gringo, del vendido. (Ampuero, 2014, pp. 37-38)

Por ello, como expresa esta cronista ecuatoriana, en relación a su propia identidad personal de emigrante, “ni ecuatoriana ni española. Me ubico en un tercer espacio fronterizo, lejos del logocentrismo. La rigidez de los conceptos patrios: identidad, pureza, pertenencia es una camisa de fuerza innecesaria para quien, como yo, ha optado por vivir en el margen, en la fractura, en la frontera, *in between*” (Ampuero, 2014, p. 38).

Las complejas circunstancias por las que atraviesan los emigrantes ecuatorianos desencadenan severas crisis de identidad, momentos en los cuales las personas que las padecen llegan a dudar hasta de su propia existencia, de quiénes han sido en el pasado, quiénes son en el presente o quiénes podrán llegar a ser en el futuro, conforme lo testimonia la emigrante ecuatoriana Paulina León Crespo:

yo me pregunto si esta existencia, esta nueva existencia límbica, de tiempo indeterminado (...), es realmente solo un paréntesis de mi existencia, o sea una nueva existencia. O es el quiebre: ¿el paso de una antigua existencia a otra nueva? ¿Soy capaz de tener varias existencias: paralelas, perpendiculares, enmarañadas, espiraladas? (León, 2014, p. 282)

Parecida experiencia de crisis de identidad, aunque con mayores niveles de complejidad, es la que experimenta el cineasta guayaquileño Darío Aguirre, en relación a su propia identidad personal. En elocuentes palabras suyas: “luego de diez años me siento adaptado, pero al mismo tiempo no perteneciente. Ahora tengo treinta años y todavía no sé quién soy. Es una inseguridad mía o un problema de nuestro tiempo” (Aguirre, 2014, pp. 259-260). En el caso de este artista, en la permanente búsqueda de su identidad personal, ni tan siquiera el nombre y apellido de pila le resulta un marcador de identidad personal que lo defina como un ser humano único e irrepetible en el planeta, al llegar a descubrir que hay muchas personas con su mismo nombre y apellido. Según su relato:

este viaje empezó en el internet. Puse mi nombre en Google y me di cuenta de que no soy el único Darío Aguirre. Hay cientos de personas con mi nombre. Decidí escribirles e-mails y cartas a los otros Daríos Aguirre. Cinco me contestaron y me invitaron a pasar unos días con ellos y sus familias. Acepté la invitación, quería ver qué me hace diferente a los otros. (Aguirre, 2014, p. 261).

En el caso de este emigrante, la búsqueda de la identidad personal la sigue pergeñando mediante el arte cinematográfico y, a la final, concluye que “ahora sé que saber quién soy es aceptar mi historia, las distintas etapas de mi vida” (Aguirre, 2014, p. 265).

Antes de analizar la metamorfosis identitaria del emigrante ecuatorianos resulta pertinente manifestar que la metamorfosis hace referencia a la “transformación de algo en otra cosa” o a la “mudanza que hace alguien o algo de un estado a otro, como de la avaricia a la liberalidad o de la

pobreza a la riqueza” (Real Academia Española, 2022). Este complejo proceso de transformación identitaria obedece a que el que se va, el exiliado, el emigrante, se abre a un mundo de incertidumbres, de moradas provisionales. En el itinerario, el emigrante sufre vejaciones y violaciones que le transforman hasta el alma; pues como expresa Adrián Carrasco Vintimilla: “En la percepción del país de destino, el inmigrante es el estereotipo de un problema, la imagen de la pobreza y de la cultura ajena. En su nueva ‘casa’, el inmigrante sufre transformaciones emocionales, espirituales, incluso físicas” (Carrasco, 2011, pp. 60-61).

En directa relación a lo antes expresado es necesario resaltar que un proceso de elocuente metamorfosis identitaria la pone de manifiesto una emigrante ecuatoriana lesbiana que tenía el deseo de convertirse en hombre y la llegada a otro país ha sido la oportunidad para que se produzca toda una metamorfosis en su cuerpo y en su psiquis:

Ahora el viaje también ha cruzado fronteras geopolíticas (...) hoy por hoy, me ha permitido expresarme con mayor intensidad para sacar a luz esos sentires ocultos y cruzar también fronteras corporales. Como por ejemplo el cortarme el pelo o el cambiar mi vestimenta, entre otros (...). Esta experiencia pone a flote un desbordamiento de mis *masculinidades* existentes, en mi ser lesbiana. Para mí este no es un teatro es la vida misma. (Aguirre, 2014, p. 146).

Es interesante el relato que hace de cuándo va a la peluquería para hacerse cortar el cabello y semejar el hombre que siempre había querido ser, para lo cual le pide a quien la atendía: “Al fin opté por decirle: ¡Péleme! El peluquero se asustó y me dijo: ¿Cómo? ¿Está segura? ‘¡Sí, péleme, le dije!’ (...). Fui descubriendo mi proceso trans y me permití vivirlo. Si la primera salida del clóset fue difícil esta segunda tampoco era tan fácil, incluso encontrándome lejos de mi país. Ahora se cruzaban otros factores: ya no era la ‘rara’, ‘tortillera’, ahora era rarx, trans y migrante” (Aguirre, 2014, p. 149).

4.4. LA NECESIDAD DE REAFIRMAR LA PROPIA IDENTIDAD PERSONAL

Con base en los razonamientos antes expuestos y el análisis realizado es fácil advertir que el concepto de identidad personal de los emigrantes

ecuatorianos no constituye algo fijo e inmutable sino que se encuentra en permanente construcción y reconstrucción, de allí el sentido de crisis y labilidad que le es ínsita a esta categoría conceptual, porque “las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras, a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos” (Hall, 2003, p. 17-18). En palabras de Zigmunt Bauman, buscan el anclaje de la identidad quienes, por una u otra razón, entran o permanecen en crisis; desde este razonamiento:

Pensamos en la identidad cuando no estamos seguros del lugar al que pertenecemos (...). La identidad es una proyección crítica de lo que se demanda o se busca con respecto a lo que es; o, aún más exactamente, una afirmación indirecta de la inadecuación o el carácter inconcluso de lo que es. (Bauman, 2003, pp. 41-42)

Esto mismo es lo que expresa otro emigrante ecuatoriano, para quien la identidad personal, como cualquier otra forma de identidad, no es un aspecto fijo sino en permanente cambio y transformación: “Yo creo que la identidad va cambiando, los parámetros de la identidad van cambiando porque la sociedad va cambiando, uno como persona va cambiando y no es que eres el mismo de hace cinco años o de hace dos días incluso, ¿no?” (Reyes, 2014, p. 329).

Por la labilidad y complejidad de la identidad personal, hay ocasiones en los que los emigrantes ecuatorianos sienten la necesidad de proclamar su identidad personal, conforme lo que testimonia Diego Falconí Trávez, cuando se presenta el primer día de clases ante sus compañeros en la Universidad Autónoma de Barcelona: “me llamo Diego y soy ecuatoriano. Soy abogado y estudié una *cosa* que se llama artes liberales. Ahora estoy en este doctorado y en España porque quiero cambiar mi rumbo hacia la literatura” (Falconí, 2014, p. 159). Otras de sus señas de identidad personal que este emigrante resalta son las siguientes: “Es decir, y por citar algunos ejemplos, visto pantalón, hablo con voz gruesa, controlo mi cuerpo apropiadamente y no me muestro (muy) amanerado (...). La performatividad en este escrito, ahora mismo, me sirve para

explicar cómo mi ecuatorianidad se adhería a mi cuerpo de hombre, de mestizo, de clase media, de *homo-marica-gay*” (Falconí, 2014, p. 161).

Una necesidad parecida de reafirmar la identidad personal es la que siente una artista ecuatoriana, emigrante en Italia, quien claramente expresa: “Soy María Rosa Jijón, artista visual, mediadora cultural y activista por los derechos de los inmigrantes; esta combinación de actividades comenzó de la manera más natural cuando en el año 2000 inmigré por motivos personales a la ciudad de Roma, Italia” (Jijón, 2014, p. 219).

5. CONCLUSIONES

En el corpus narrativo de las obras de crónicas sobre la emigración internacional de ecuatorianos, que se han constituido en objeto de estudio, se advierte que existe una significativa representación de la identidad personal de los protagonistas del desplazamiento físico procedente del Ecuador. En las obras analizadas son muy evidentes las características negativas que los nativos de los países de destino les atribuyen a los ecuatorianos que han llegado a trabajar y residir en esos Estados nacionales de mayor nivel de desarrollo económico del Hemisferio Norte; como lógica consecuencia de este maltrato, algunos ecuatorianos repiten los tratos peyorativos y discriminativos que reciben y hasta llegan a considerarse “personajes partículas”, muy poca cosa, en relación a los ciudadanos nativos para quienes deben trabajar, interactuar u observar; advienen, entonces, las expresiones de crisis de identidad personal, llegando incluso hasta las verdaderas metamorfosis identitarias, que desarrollan algunos emigrantes que aprovechan la distancia física de la familia y del entorno social más inmediato para ser lo que siempre han querido ser en el Ecuador; y, frente a las problemáticas de la identidad personal de los ecuatorianos, en algunas crónicas se patentiza la necesidad que sienten algunos emigrantes de reafirmar y expresar su propia identidad personal, incluso hasta repitiendo en voz alta el nombre y apellido que les dotan identidad y diferencia, en comparación con los otros, tanto los ciudadanos nativos como los emigrantes provenientes de otras latitudes del Sur del planeta, con quienes deben trabajar y compartir vivienda y demás espacios en los países de destino emigratorio.

6. REFERENCIAS

- Aguirre, A. (2014). Transgrediendo fronteras internas y externas. En D. Falconí Trávez (ed). “Me fui a volver”: narrativa, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas (pp. 143-155). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- Aguirre, D. (2014). Reinventando el ‘yo’. En D. Falconí Trávez (ed). “Me fui a volver”: narrativa, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas (pp. 259-265). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- Alcívar, Belloolio, D. (2014). Fárragos finalmente: la vida afuera. En D. Falconí Trávez (ed). “Me fui a volver”: narrativa, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas (pp. 79-92). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- Ampuero, M. (2010). Lo que aprendí en la peluquería. Quito, Dinediciones.
- Ampuero, M. (2013). Permiso de residencia. Crónicas de la emigración ecuatoriana a España. Madrid: La Caracola Editores.
- Ampuero, M. (2014). Vivir in between. En D. Falconí Trávez (ed). “Me fui a volver”: narrativa, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas (pp. 29-41). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- Anchústegui, Igartua, E. (2010). Ciudadanía e identidad nacional. San Sebastián, Inédito.
- Ayala Plazarte, F. (2020). Anotaciones en la otra esquina del mundo: Pensamiento nomadista. Granada, Bichito Editores.
- Balseca, F. (2016, 23 de septiembre). “La crónica”, en Diario El Universo de Guayaquil.
- Bastenier, M. (2016, 19 de septiembre). “La crónica es un invento de la Fundación de Gabo”, en Diario El Telégrafo de Guayaquil.
- Bauman, Z. (2003). De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad. En S. Hall, P. du Gay (comp.) y H. Pons, Horacio (trad). Cuestiones de identidad cultural (pp. 40-69). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Bauman, Z. (2005). Vidas desperdiciadas: la modernidad y sus parias. Barcelona: Paidós.
- Carrasco Vintimilla, A. (2011). Cara de bovino deprimido. Prólogo de Felipe Aguilar. Cuenca: Ediciones Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana “Alfonso Carrasco Vintimilla”.
- Chimbo Barros, R. (2016). El color de los sueños: historias de migrantes. Trabajo de titulación previo a la obtención del título de licenciada en comunicación social en la Universidad Politécnica Salesiana, Sede Cuenca.

- Donoso Pareja. (1998). Ecuador: identidad o esquizofrenia (ensayo). Quito: Eskeletra.
- Espinosa Apolo, M. (1995). Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad. 3 ed. Quito: Tramasocial.
- Estébanez Calderón. (1999). Diccionario de términos literarios. Madrid: Alianza.
- Falconí Trávez, D. (2014). “Me fui a volver”: narrativa, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- García, P. (2006). Estrategias identitarias de los inmigrantes argentinos y ecuatorianos en Madrid. *Revista Alternativas: Cuadernos de trabajo social*, 14, 95-112.
- Grinberg, L & Grinberg, R. (1996). Migración y exilio. Estudio psicoanalítico. Madrid: Alianza Editorial.
- Hall, S; Gay, P. (compiladores); Pons, H. (2003). Cuestiones de identidad cultural. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Hillmann, Karl-Heinz; Martínez Riu. (2001). Diccionario enciclopédico de sociología. Barcelona, Herder.
- Jijón, R. (2014). Brutti, sporchi e cattivi. En D. Falconí Trávez (ed). “Me fui a volver”: narrativa, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas (pp. 219-235). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- León Crespo, P. (2014). Fragmentos de un diario de viaje. En D. Falconí Trávez (ed). “Me fui a volver”: narrativa, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas (pp. 267-291). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- Lucas, J. (2003). Globalización e identidades. Claves políticas y jurídicas. Barcelona: Icaria.
- Molina Díaz, Miguel. 2020. Cuadernos de la lluvia. Quito, Dinediciones.
- Morin, E. (2000). Identidad nacional y ciudadanía. En P. Gómez García (coord). *Las ilusiones de la identidad* (pp. 17-28). Madrid: Cátedra.
- Orellana Rodríguez, G. (2014). Somos lo que nadie te contó. En D. Falconí Trávez (ed). “Me fui a volver”: narrativa, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas (pp. 43.57). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- Real Academia Española. (2022). Diccionario de la lengua española, 23.ª ed. Madrid: Espasa Calpe.

- Reyes, S. (2014). Sin título (ecuatorianos). En D. Falconí Trávez (ed). “Me fui a volver”: narrativa, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas (pp. 321-335). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- Roca Sierra, M. & S. Sanz Villanueva (2003). La construcción del sujeto en la narrativa española actual. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Rodríguez, N; Schnell, B. S.f. Diccionario sobre migraciones, del concepto a la palabra. Madrid: Adeire Publicaciones.
- Rosero, (2014). Notas sobre el desplazamiento. En D. Falconí Trávez (ed). “Me fui a volver”: narrativa, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas (pp. 292-319). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- Rojas Gómez, M. (2011). Identidad cultural e integración: desde la ilustración hasta el romanticismo latinoamericanos. Bogotá: Editorial Bonaventuriana.
- Salazar Estrada, Y. (2015). La emigración internacional en la novelística ecuatoriana. Tesis de Doctorado presentada al Departamento de Filosofía de la Universidad del País Vasco. San Sebastián. 324p.
- Suárez Navaz, L. (2004). Transformaciones de género en el campo transnacional. El caso de mujeres inmigrantes en España. Revista de Estudios de Género. La Ventana, 20, 292-331.
- Taylor, C. (1996). Fuentes del yo: la construcción de la identidad moderna. Barcelona: Paidós.
- Traverso Yépez, M. (1996). La identidad nacional en Ecuador: un acercamiento psicosocial a la construcción nacional. Tesis de Doctorado presentada en el Departamento de Psicología Social, Facultad de Psicología, de la Universidad Complutense de Madrid.
- Zemelman, H. (2011). Implicaciones epistémicas del pensar histórico desde la perspectiva del sujeto. Desacatos 37, 33-48.

SECCIÓN II.

INTERTEXTUALIDAD E INTERMEDIALIDAD

FOUCAULT Y LA MODERNIDAD DEL ESPACIO LITERARIO. FENÓMENOS DE INTERMEDIALIDAD

CARLOTA GÓMEZ HERRERA
Universitat de València

1. INTRODUCCIÓN

Nuestra manera de interpretar los fenómenos de la vida nos hace sentir en cada punto de la existencia una pluralidad de fuerzas. Cada una de éstas se nos presenta como aspirando a ser ilimitada, rebosando de su manifestación real; pero al quebrar su infinitud contra las demás, queda convertida en tendencia y anhelo. En toda actividad, aun la más fecunda y que más parezca agotar su potencia, advertimos algo que no ha podido llegar a plena exteriorización (Simmel, 2014, p. 31).

La crítica contemporánea, en gran medida, omite una premisa clave para el análisis de nuestro tiempo: la caída del referente, experiencia que aparece ya en la figura nietzscheana del camello y cuya reverberación y declinaciones llegan al presente. El subsiguiente tránsito del nihilismo se manifiesta como una caída de símbolos, donde los efectos de esta pérdida referencial son múltiples y variados. En este paisaje intelectual, emerge la resurrección de algo aurático, de una ausencia anhelada que permea cada acto representativo, cada enunciado o palabra escrita, sin correlato en el dominio de lo universal, de lo eterno. Esta vivencia que Zaratustra busca articular encuentra, en cierta medida, resonancia en la prosa francesa de filósofos, teóricos de la imagen y críticos literarios como Roland Barthes o Julia Kristeva, entre otros pensadores consagrados en los años 1960 y 1970.

De la mano de la caída del referente va aparejada la caída del sentido, pues se olvida el origen, el uso y la función de la creación. Los hábitos que reproducen acríticamente estas prácticas no son más que residuos de algo que fue. El síntoma de que algo es residuo es que no se comprende por qué está ahí. Tal y como aparece no sirve ya de nada; es solo

muñón, carcasa, resto formal de lo que un día tuvo sentido de ser, pero cuyo origen hoy *se* ha olvidado.

Ambas caídas sitúan al individuo contemporáneo ante dos opciones. La primera, la más extendida, se distingue por lo que el maestro Ortega y Gasset denominaba "retraso trágico". Este término alude a aquellos que eluden el esfuerzo de alcanzar la autenticidad, es decir, de forjar sus propias convicciones (2023, p. 317) y naufragan en la confusión de la selva salvaje en que consiste la vida. Toda creación histórica, ya sea de índole simbólica, científica, política, cultural u otra, emana siempre de un determinado espíritu, de una fuerza posible ejercida por un cierto *ethos* humano. En consecuencia, dicha creación tiene la capacidad de nutrir y satisfacer a un conjunto sumamente específico, delimitado por un intervalo de tiempo concreto, de gentes. Aquel que se limita meramente a la imitación de poéticas precedentes, a su herencia, corre el riesgo de permanecer, inevitablemente, en un estado nihilista de expectativa y espera y, por ende, de desorientación radical. Este individuo se encuentra en una situación de recepción pasiva.

Frente a ello, la segunda opción la encarna aquel que asume el imperativo vital de acción/creación y pone en marcha nuevas técnicas de sí que responden satisfactoriamente a la exigencia de "estar a la altura y necesidades de los tiempos que vive" (Ortega y Gasset, 2023, p. 321). El espacio literario, como un espacio de confrontar el falso-otro del lenguaje, hace surgir una contingencia actuante, un sentir que experimenta la heterogeneidad del ser y del conocer, del ser y del hacer. A él le corresponde habilitar un espacio de descentramiento del propio discurso, de abrirlo hacia un afuera constituido por estratos ético-políticos.

El sentido puede ser definido como aquello que no alcanza a poder exteriorizarse de una manera completa, total y común. A condición de entender el sentido, en el caso que en este ensayo nos ocupa de un producto literario, en toda su polisemia significativa, es decir, no aceptando la reducción que tiende a imponer el lenguaje simbólico enmarcado en el campo de la "transmisión de conocimientos", se tomará la lógica del sentido a partir de la "estructura pendular del fantasma" (Deleuze, 2005, p. 172). Dicho con otras palabras, se partirá de la circulación del sentido en el producto literario, de acuerdo con la connotación

germánica que lo vincula a la “cognición”. El lugar, entonces, que ocupa el sentido en el producto literario debe ser comprendido en términos de relación significante entre códigos, como proceso o discurso biosemiótico: absorción y eliminación. Señala aquello que cada cual en el proceso asimilativo guarda, mantiene y, al mismo tiempo, pone fin, efectúa a través de la filtración con lo que ya posee.

1.1. LENGUAJE Y REPRESENTACIÓN

La creencia órfica en la metempsicosis sostenía que la permanencia del alma en el cuerpo no era más que una caída del alma desde el mundo ultraterreno o espacio de la felicidad. Con este gesto, expresaban su protesta contra la subyugación del ser humano por la palabra, puesto que abandonar el cuerpo equivalía a la liberación del espíritu de su instrumento parlante, cuya alma podía finalmente guardar silencio.

La reflexión crítica sobre el lenguaje y la representación, así como el cuestionamiento de la validez de los modelos historiográficos y sus categorías fundacionales en la década de los 60 deja ser lo abyecto de la historia de la filosofía y se sitúa en el núcleo del pensar. Numerosos son los resplandores en el pensamiento contemporáneo que resuenan con esta declaración en el vacío, esta “afirmación no positiva”, o de la contradicción no excluyente (Foucault, 1996, p. 129), desde Heidegger hasta Deleuze. Sumergirse en el ocaso y resurgir al otro lado como un superhombre-niño, capaz de forjar su propio estilo, danzar con el trágico sinsentido del abismo constituye el reto de hoy.

Ciertamente, la operación poética de la escritura se mantiene en los márgenes y señala que habitamos en lo histórico. No obstante, revela que la historia se manifiesta como el conjunto de condiciones prácticamente negativas que permiten experimentar algo que escapa a la historia, que trasciende las estrecheces propias de la misma. En la hondura de la historia hallamos un elemento no histórico.

Una época, un período histórico caracterizado por una *episteme* específica, que organiza el conocimiento y las prácticas de manera distintiva, designa únicamente el conjunto de trabas de las que hay que deshacerse para crear algo nuevo, para devenir. La intempestividad de la diferencia

constituye la afirmación de un sí mismo. La obra se produce, entonces, allí donde cada actividad atraviesa la cultura epocal y logra abrir una línea de fuga, el retorno a lo desconocido. El espacio literario es el espacio de la presencia en ese roce con lo ausente que caracteriza a lo real. Es el espacio en el que se hace patente el trauma constitutivo de la experiencia vital de la historia y, más específicamente, lo que podríamos denominar la identidad de la no identidad, la esencia de la ausencia (Blanchot, 2002).

2. OBJETIVOS

De tal modo, el propósito del presente ensayo consiste en perfilar la modernidad del espacio literario, para objetivar, entre olvido y memoria, una dimensión de la existencia que cobra vida cuando se convierte en espacio exterior. Es posible que toda obra literaria comience cuando el presente se confronta consigo mismo, cuando tropieza con los hilos de su propia trama y se ve compelido a buscar en sus intersticios el hilo conductor de una orientación extraviada. En este sentido, destacar la inocencia creadora de la literatura como objetivación de la experiencia humana permite interpretar ya no únicamente desde una materialidad corporal padeciente, sino desde una materialidad lingüística (palabra) capaz de ser resignificada, apropiada. Así, el problema de la subjetividad será abordado como punto de confluencia entre la realidad de la literatura y la singularidad específica de su ejercicio vital.

3. EL EJERCICIO LITERARIO: ONTOLOGÍA DEL PRESENTE

Se trata de comprender el ejercicio literario como una ontología del presente mediante la cual se actualizan otros modos posibles de ser. Dicho de otro modo, considerar que el ejercicio escriturístico alberga posibilidades de cuestionar y renovar las perspectivas del contexto histórico, que lo rodea. A través de su práctica, la circunstancia humana, siempre histórica, se reconoce el campo de lo posible, frente a la reducción semántica del campo de lo que es. En cierto modo, el espacio literario activa una razón histórica o narrativa que muestra y asume, al mismo tiempo, la contradicción de la subjetividad, o más bien, la contradicción

como la condición necesaria de su tejido y consistencia en cuanto tal. La escritura no busca otro propósito que el de permitir la comprensión de las diferentes voces del yo. O, mejor, los diferentes el conjunto de “otros yoes” que habitan en el “yo”: no-otros yoes que difieren del yo para multiplicarlo y que justamente por ello lo constituyen. Voces que son extensiones de uno mismo y, al mismo tiempo, entidades distintas que desmontan la hegemonía de ese yo que ahora guarda silencio y permite que la epifanía en la que lo otro emerge en uno mismo, en toda su diferencia, acontezca. Este proceso se desenvuelve en una lengua o escritura que no impone, sino que acoge (Gómez, 2022, p. 436).

En este nuevo paradigma el espacio literario abre a la ontología del presente, pues permite actualizar en él la posibilidad de ver de otro modo, vía que estriba justamente en la posibilidad de un pensamiento negativo, de resistencia a la orientación homogeneizante de la racionalidad y la civilización. En realidad, hiende una vía aún posible hacia la ilustración, una forma de pensar que si bien en un primer análisis muestra hasta qué grado padecemos la arbitrariedad y, en su mayoría de casos la gracia, de las instituciones; también nos revela cuál es el espacio de libertad con el que todavía podemos contar, y qué transformaciones podemos aún hoy realizar en nuestras vidas.

La narración es un género literario que posibilita, con una flexibilidad superior a la de otros géneros, la integración de la contradicción mediante la exposición de la contraposición de voces, así como la supuesta confrontación entre verdad y ficción. En este sentido, la traición a la autoridad narrativa unívoca (*univöcus*: aquello que posee un solo nombre o sonido) y la caída del estatuto monódico de la enunciación, mediante la aplicación constante de la duda como método en la autorreflexión literaria o metaliteraria, facilitan la estructuración de las contradicciones en las prácticas literarias de subjetivación, permitiendo, de ese modo, la vivencia de intermedialidades.

Desde el punto de vista de la técnica literaria, los ensayos del literato rompen con la herencia de la gramática y con sus certezas, al modificar los modos del relato y las voces que lo enuncian. La intersección entre lo “imaginario” y lo “real” constituye uno de los fundamentos que la

historia pone en juego permanentemente, a través de un metanarrador que se encarga de cuestionar el régimen de verdad del lenguaje.

Así, afirma Julio Cortázar, para quien la literatura no es tanto un testimonio de la realidad como su cuestionamiento; no un mero reflejo de la realidad, sino un vehículo epistemológico:

Cuántas veces me pregunto si esto no es más que escritura en un tiempo en que corremos al engaño entre ecuaciones infalibles y máquinas de conformismos. Pero preguntarse si sabremos encontrar el otro lado de la costumbre o si más vale dejarse llevar por su alegre cibernética, ¿no será otra vez literatura? Rebelión, conformismo, angustia, alimentos terrestres, todas las dicotomías (...) Parecería que una elección no puede ser dialéctica, que su planteo la empobrece, es decir, la falsea, la transforma en otra cosa (...). Todo es escritura, fábula. ¿Pero de qué nos sirve la verdad que tranquiliza al propietario honesto? Nuestra verdad posible tiene que ser *invención*, es decir, escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo (2004, 398-399).

Los vínculos entre literatura y subjetividad, en este proceso de ruptura, quedan fijados por la historia narrada, que desmiente o resignifica el presente, determinado por la verdad “ajena”, otra. En medio de un develamiento sobre la apariencia engañosa del orden cronológico se cuele el problema de la ficción como cruce entre lo verdadero y lo falso.

El espacio de enunciación literario es crucial a la hora de entender en qué lugar situamos los márgenes y la polivalencia del sentido de la palabra. Los trabajos filosóficos y semióticos de la década de los 60 permite articular de manera abierta, performática el artefacto literario e interrogarse acerca de las posibles incidencias del ejercicio literario en las formaciones éticas de los individuos.

Puede que la obra de Foucault sea, justamente, la que mejor pueda dar cuenta de cómo trazar el retorno al sujeto desde la muerte del sujeto. Porque recordemos, “no es el poder, sino el sujeto, el tema general de mi investigación”, matiza Foucault (2001, p. 242). Entre las otras formas de reanudar el tema del sujeto, la de Foucault sin duda, es una de las más polémicas, dado que su obra ha sido considerada como estandarte de la posmodernidad, etiqueta que él rechazó. Hay en él, efectivamente, una forma de concebir el sujeto distinta de la de entenderlo como un sí mismo perfectamente delimitado, autónomo, inquebrantable. Sin

embargo, la obra de Foucault a diferencia de lo que en muchas ocasiones se ha vociferado no es una apología de la antiilustración. Foucault no se posiciona como un detractor de la Ilustración; no es un antiilustrado. Al contrario, la cuestión radica en su particular forma de entender la modernidad.

Fue su defensa de la libertad lo que le condujo a cuestionarse el problema del sujeto, consciente de la necesidad de desenmascarar ciertas formas de verdad sobre el sujeto, las ideologías y avanzar en la búsqueda de cómo se articulan conocimiento y poder con nuevas formas de subjetivación. Su obra experimenta un desplazamiento desde las relaciones del sujeto y los juegos de verdad, previamente analizados desde prácticas coercitivas, hacia el análisis de un nuevo problema: las prácticas de sí mismo o prácticas de autoformación de los sujetos. Estas prácticas son para Foucault una «práctica ascética», en el sentido no de una moral de renuncia, sino como el ejercicio de uno sobre sí mismo, mediante el cual elaborar, transformar, y acceder a un cierto modo de ser (Foucault, 1994, p. 107).

Foucault, entiende el concepto de modernidad como «actitud», como un cierto *ethos* filosófico que la Ilustración representaría. La modernidad como actitud tiene que ver con el ejercicio de uno sobre sí mismo. En el análisis de Baudelaire del hombre moderno, *verbi gratia*, así como en la propia concepción de la Ilustración kantiana, Foucault encontró elementos suficientes para referirse a una nueva actitud. La modernidad es, foucaultianamente, una forma de relación con el presente y, además, una relación que hay que establecer consigo mismo. Es un proceso de ascetismo en el sentido de inventarse a sí mismo, elaborarse más que un acto de descubrimiento o “conocimiento” del propio ser.

La propuesta contiene una labor de fuerte compromiso político con la libertad. Este aspecto lo toma Foucault de otro de sus modelos para definir la actitud de la modernidad, Kant, cuyo compromiso adquiere un carácter ético sumamente marcado, como presentará su obra *Hermenéutica del sujeto*. Se trata de un compromiso con la libertad que logra insuflar la fuerza necesaria para traspasar las fronteras predefinidas de lo que hay, tras comprender los límites dados, y concebir nuevas modalidades de subjetivación.

Desde aquí trataré de esclarecer el problema ético de la práctica de la libertad, las prácticas de libertad como distintas de la liberación. El principio regulador o criterio interpretativo de las prácticas es el cuidado de sí mismo. Al concebir la ética como la práctica reflexiva de la libertad y considerar imperativamente la máxima “cuida de ti mismo”, se evidencia la importancia de la libertad individual en el sentido de evitar la servidumbre ya sea frente a otra ciudad, los individuos circundantes, las autoridades gubernamentales o incluso las propias pasiones internas. Podríamos decir que el concepto foucaultiano “estética de la existencia”, elogio a la voluntad de poder nietzscheana que se traduce en un conjunto de actos diarios destinados a inventarse a sí mismo, necesita de la práctica de la libertad.

¿Cuál es la trayectoria por la que el pensamiento se escapa a sí mismo?
¿En qué punto podemos situar el origen de un pensamiento que perpetuamente se transforma? Foucault asume al lenguaje y al saber como el resultado de una interacción de acontecimientos históricos, marcados por su discontinuidad pero a la vez susceptibles de inteligibilidad. De estas enunciaciones pueden deducirse dos revisiones críticas de Foucault a la “Historia”. Por un lado, la inexistencia de una historia única y lineal, del saber, que se inicia en la era griega y llega a nuestro presente, y, por otro lado, la discontinuidad como desafío a la supremacía de la temporalidad lineal con respecto a la subjetividad moderna para plantear el carácter de actualidad, que el estudio de la noción de reflexión ha permitido hacer visible, de la constitución de la subjetividad moral.

La manera en que Kant plantea la cuestión de la *Aufklärung* es completamente diferente de las tres formas anteriores: Para Kant, la *Aufklärung* no es ni una era del mundo a la que se pertenece, ni un acontecimiento del cual ya se perciben los signos, ni la aurora de una realización. Kant define la *Aufklärung* de un modo casi totalmente negativo; la define como una *Ausgang*, una “salida”, una “vía de escape”. En otros textos en los que Kant se ocupa de la historia, se plantean cuestiones de origen o bien se define la finalidad interna de un proceso histórico. En el texto sobre la *Aufklärung*, Kant lidia solamente con la cuestión de la actualidad. Kant no intenta comprender el presente en base a una totalidad o una realización futura. Él busca una diferencia: ¿Qué diferencia introduce el hoy en relación con el ayer? (Foucault, 1994, p. 3).

Cuando Foucault se plantea la manera en que Kant trata la cuestión de la Ilustración, de la modernidad —tomaremos los términos aquí indistintamente en la medida en que ambos refieren a “actualidad”— lo hace para señalar un fenómeno de intermedialidad. Sin embargo, el problema con el que se enfrenta es: ¿cómo graficar este fenómeno mediante una formación discursiva desde el análisis arqueológico?

Los niveles Adentro/Afuera ahora rebautizados como sí mismo y otro permanecerían. El recorrido entre estos polos inauguraría una región ontológica en la que el acontecer del pensamiento posibilita la autocontemplación del sujeto en el espejo de su propia trayectoria, para devenir transfigurado, para ser para sí. Las implicaciones epistemológicas y morales de este periplo, en el que el pensamiento deviene objeto para sí mismo, se concentran en torno a lo que podría denominarse el “efecto de espejo” característico de la reflexividad moderna.

Ahora bien, ¿qué ve la interioridad en el espejo? Se contempla a sí misma, observándose mientras se reconoce en su mirada. Esto da lugar a un círculo vicioso en el que el sujeto, concebido como interioridad, preexiste como una anterioridad ontológica. Esta forma subjetiva unitaria e interna termina siendo, paradójicamente, un “espacio sin espacio”, ya que su connotación espacial no es susceptible, a su vez, de descripción espacial, sino temporal.

La prelación ontológica del Tiempo arrasa cualquier descripción espacial del “espacio interior”. Si bien para Deleuze la cuestión de la subjetividad en Foucault tiene que ver con una modalidad de plegamiento topológico, parece ser que la noción central en la espacialización que funciona en el pensamiento de Foucault es la de límite.

Veamos cómo piensa Deleuze ese plegamiento topológico:

Si el adentro se constituye por el plegamiento del afuera, existe una relación topológica entre los dos: la relación con sí mismo es homóloga de la relación con el afuera, y las dos están en contacto por medio de los estratos, que son medios relativamente exteriores (y por lo tanto, relativamente interiores). Todo el adentro se encuentra activamente presente en el afuera, en el límite de los estratos. El adentro condensa el pasado (periodo largo), en modos que de ninguna manera son continuos, pero que lo confrontan con un futuro que procede del afuera, lo intercambian y lo recrean. Pensar es alojarse en el estrato en el presente que sirve de límite: ¿qué puedo ver y que puedo decir hoy en día? (Deleuze, 1987, p. 154).

En Foucault es la “actitud límite y experimental” la que funciona como la condensación provisional de unos límites, que incluso borrosos y difuminados, se hallan siempre en el orden del límite efectivo de la acción. Y sería justamente esto lo que traduciría “libertad” para Foucault: que unos modos de acción se produzcan históricamente, que sean susceptibles de hacerse visibles y que tal visibilidad permita encontrar modalidades posibles de franqueamiento o superación. El sujeto, entonces, es un fenómeno de intermedialidad, límite, incluso cuando en tanto que tal desafía su circunscripción.

Límite que entre sus dimensiones espaciales ha sido producido inmanentemente como capaz de “retornar a sí”. Modalidad reflexiva que implica al sujeto-límite como plataforma estratégica entre cuyas posibilidades está franquear-se, pero no solo como fuga; especialmente como “creación de sí”.

4. LITERATURA, LOCURA Y MODERNIDAD

A Foucault le preguntan en una entrevista que mantuvo con Shimizu y Watanabe, publicada en el número doce de la revista *Bungei* en diciembre de 1970, a propósito de la relación entre literatura y locura. Ante lo cual responde que, a su juicio, Sade es, en un sentido específico, uno de los fundadores de la literatura moderna, aunque su estilo ostente una marcada adscripción al siglo XVIII y su filosofía se nutra por completo de un cierto tipo de materialismo y de naturalismo característicos del siglo XVIII.

Sade, en virtud de sus raíces, como sabemos, se encuentra arraigado al contexto del siglo XVIII, a la aristocracia y al legado del feudalismo. No obstante, si resaltar el marco epistémico al cual se adscribe es importante no es con la finalidad de simplemente identificar qué elementos adopta o rechaza de él. Más bien, la clave de lectura radica en ver que Sade, a pesar de su vinculación con una determinada formación histórica, fundó su pensamiento a partir de una necesidad interior. Esto es lo que lo convierte en un literato moderno, ilustrado, si se quiere, a ojos de Foucault.

De hecho, la historia de la filosofía puede entenderse como la historia misma de la modernidad, es decir, como el conjunto de experiencias de

la modernidad. Puede ser pensada en términos de una “revolución interna del pensamiento”, que surge en respuesta a la episteme dominante de su época. La palabra “episteme” aquí se refiere al conjunto de conocimientos y concepciones que caracterizan a una era particular.

Para muestra, un botón. La explicación de la inserción de Descartes en la historia oficial de la filosofía implica comprender su papel disruptivo en relación con el sistema de creencias vivo, la cultura —en sentido orteguiano— prevaleciente en la filosofía medieval. Esta escisión con respecto del sentido imperante, que en su caso se publica en su famosa afirmación *Cogito, ergo sum*, Pienso, luego soy, representa una crisis. Con ella, no solo se marca un giro hacia el pensamiento racional y la duda metódica, concretamente, sino que lo que ocurre es que se da lugar a un marco conceptual que rivaliza con el anterior.

La discontinuidad que señala la irregularidad del nuevo marco en cuanto al paradigma precedente no se limita a la modificación de partes aisladas de teoría; entraña una reconfiguración integral que afecta a la terminología, al encuadro metodológico y la validez de las preguntas que impulsa la investigación. La aparición de la incommensurabilidad entre paradigmas, imposibilita una traducción directa o una mera comparativa en la medida en que las nuevas teorías no son simples extensiones, sino visiones del mundo sustancialmente diferentes, como expresaría Kuhn (2006). Lo que sucede en el ámbito general con el cambio de paradigma, que *La estructura de las revoluciones científicas* de Kuhn en 1962 analiza, es lo que tiene lugar en el campo concreto del pensamiento.

Si por algo se caracteriza, entonces, la historia de la filosofía es por ordenar correlativa e históricamente estos momentos de “revolución interna” que representan movimientos significativos en la evolución del pensamiento y, por extensión, en la configuración de lo que podemos denominar “la experiencia de la modernidad”. Foucault lo expresa, específicamente, con el caso de la fundación de la literatura (Sade) y la poesía moderna (Hölderlin) como sigue:

Ahora bien, en la medida en que Sade redactó su obra en prisión y, además, la fundó sobre una necesidad interior, es el fundador de la literatura moderna. Dicho de otro modo, hay un cierto tipo de sistema de exclusión que se encarnizó con la entidad humana llamada Sade, con

todo lo sexual, con la anomalía sexual, con la monstruosidad sexual, en una palabra, con todo lo que es excluido por nuestra cultura. Su obra fue posible porque existía este sistema de exclusión. El hecho de que en una época de transición, entre el siglo XVIII y el XIX, haya podido nacer o resucitar una literatura en el interior de lo que es excluido muestra que ahí hay, pienso, algo eminentemente fundamental.

Y, en la misma época, el mayor poeta alemán, Hölderlin, estaba loco. Precisamente la poesía del final de su vida es la que está, para nosotros, en la máxima proximidad a la esencia de la poesía moderna. Esto es justamente lo que me atrae de Hölderlin, Sade, Mallarmé o también de Raymond Roussel y Artaud: el mundo de la locura que había sido separado a partir del siglo XVII, este mundo festivo de la locura ha irrumpido repentinamente en la literatura. De este modo mi interés por la literatura se une con mi interés por la locura (Foucault, 1999, p. 376).

La idea de que pensar la vida implica considerar al sujeto constituye un aspecto central que la actividad filosófica de Foucault, expresada tanto en sus obras escritas como en sus discursos orales, respalda de manera fehaciente. El compromiso foucaultiano por la reactivación de la pregunta por la ilustración de Kant en cuanto a lo que somos hoy no es un preguntar desinteresado; lo que pretende es ligar las posibles respuestas a un diagnóstico cultural, el cual va del conocimiento a la comprensión de sí mismo del sujeto y de ahí a las formas de sujeción propias de la sociedad.

De acuerdo con esta caracterización, el filósofo está atado a su momento histórico, por lo tanto ensaya una y otra vez dar razón del porqué en la actualidad es el discurso el que lo domina y define todo, de ahí que sea necesario ocuparse en hacer la crítica a los sistemas de conocimiento que nos han constituido como sujetos. Sistemas de conocimiento que deben ser indagados en sus condiciones de emergencia y de conservación en una determinada época o cultura, mas también en su propia contingencia. De tal modo que sea posible superar todas aquellas formas de sumisión o de exclusión a las que, como sujetos, hoy por hoy estamos expuestos.

La perspectiva de Foucault, en este sentido, está estrechamente conectada con la teoría del conocimiento propuesta por Ortega. Si la realidad para el ser humano es siempre quehacer dinámico y necesariamente se da bajo ciertas circunstancias; su conocimiento se realiza perennemente desde un concreto punto de vista o situación histórica, cultural y biográfica determinada. Así, conocer será aprehender aspectos de la realidad que se

ofrecen a una perspectiva marcada por las circunstancias. Ello no ha de interpretarse como un impedimento o dificultad indeseable, sino preferentemente como la condición ineludible de la propia verdad.

De modo tal, todo conocimiento es el producto de una concreta situación o circunstancia y expresa la forma condicionada de interactuar con la realidad. Cada ser humano toma conciencia de sí viviendo en un mundo que le es dado, que, en numerosas ocasiones, no ha elegido, y se le presenta como un horizonte de condicionantes, pero también de posibilidades. De ahí, que las circunstancias no sean algo puramente exterior al hombre sino un *a priori* que en la medida que lo constituye forma parte de él. El “yo” se constituye y conoce desde la circunstancia. Para Ortega, como para Foucault, no existe el conocer puro, sino más bien un “conocer desde”, solo accesible desde un determinado ángulo.

5. EL ESPACIO LITERARIO Y LA ESCRITURA DE LA LOCURA

El espacio literario es un espacio moderno justamente porque el sujeto no es algo que podamos hallar emprendiendo una búsqueda analítica (enumeración), gnoseológica (conocimiento) u ontológica (sustancia) que nos indique, clara y finalmente, la demarcación de la sujeción y la libertad. La subjetividad es, antes bien, el acontecimiento mismo, en tanto que se desprende o se distingue de los estados de cosas que lo producen y en los que se efectúa.

Es normal que los escritores encuentren su doble en el loco o en un fantasma. Detrás de todo escritor se acurruca la sombra de un loco que le sostiene, le domina y le oculta. Se podría decir que, en el momento en el que el escritor escribe, lo que cuenta, lo que produce con el acto mismo de escribir, no es sin duda otra cosa sino la locura (Foucault, 1999, p. 379).

Para Foucault, la escritura, en su carácter intransitivo, según lo expresado por Barthes, encierra una función de transgresión inherente al acto de escribir. El riesgo latente reside en que el escritor pueda ser absorbido por la locura, por el pensamiento del afuera, permitiendo que su alter ego, el loco, acabe por ocupar su lugar completamente. A ojos de Foucault, este fenómeno constituye la distintiva condición moderna del

acto de escribir. La capacidad de subversión [*subversivité*] presente en la escritura estriba en su competencia de transformar al sujeto.

Esta idea resulta especialmente reseñable debido a su larga trayectoria y constancia, en términos generales, en el campo de la filosofía. Ya en el siglo XIX de la mano del fenomenismo escéptico empirista de Hume, la pregunta por la determinación, consistencia y origen de la idea de sustancia es un tema recurrente. Lo cierto es que, para Hume, si recordamos, solo tenemos impresión de las cualidades, porque, como ya apuntó Locke, no existe ninguna impresión de la sustancia en sí misma. Afirmar que no tenemos ninguna prueba concluyente de que exista por sí misma esa supuesta sustancia de la que habla Locke supone poner sobre la mesa el problema de la identidad individual.

En los términos de entonces equivalía a situar en el centro de la investigación filosófica el problema de la existencia del yo, cuestión que para numerosos autores de la Edad Moderna se erigía como una verdad evidente, indudable. Paradigma de ello, en efecto, fue el considerado padre de la modernidad, Descartes, quien capitalizó al *cogito* y lo situó como la primera certeza indudable a partir de la cual era posible fundamentar todo el edificio del conocimiento de la filosofía (1997).

Porque tal y como se pregunta Hume, ¿es posible identificar la impresión de la que procede esa idea de la identidad personal? ¿Somos capaces de encontrar el yo cuando volcamos la atención hacia nuestro interior y buscamos nuestra subjetividad individual?

Si hubiera alguna impresión que originara la idea del yo, esa impresión debería permanecer invariablemente idéntica durante toda nuestra vida (es decir, como una realidad sustancial invariable). [...]

En lo que a mí respecta, siempre que penetro más íntimamente en lo que llamo mí mismo, tropiezo en todo momento con una u otra percepción particular, sea de calor o de frío, de luz o de sombra, de amor u odio, de dolor o placer. Nunca puedo atrapar a mí mismo en ningún caso sin que posea una percepción, y nunca puedo observar otra cosa que alguna percepción (Hume, 1981, p. 397).

En contraste con Descartes, Hume realiza una observación perspicaz al concluir que, al emprender una cuidadosa introspección, en realidad, con lo único que nos topamos es con una sucesión ininterrumpida de

pensamientos, emociones y estados de ánimo que experimentan una mutabilidad constante. No obstante, a pesar de nuestros más encomiables esfuerzos, nos vemos en la imposibilidad de ubicar la impronta de un yo inmutable, estable y perpetuo.

En lo concerniente a los estados de cosas y su complejidad intrínseca, así como a sus amalgamas, acciones y pasiones, el psicoanálisis proyecta una luz reveladora.

Aun así, para aprehender la emergencia de lo que se deriva de tales elementos, el sujeto, concebido como un acontecimiento, ostenta una naturaleza distinta, requiriendo ser interpretado como un efecto de superficie. Esto se debe precisamente a que la necesaria conexión entre el efecto y sus causas, en este contexto, no se ajusta de manera exacta. A este respecto cabe recordar, tal como Freud destaca al referirse al papel del complejo de Edipo como un “complejo nuclear” (2013, 2011, 2016) o como Husserl lo expone con la noción de “núcleo noemático” (2013), que la configuración del sujeto como acontecimiento no se encuentra atada a un conjunto de causas que puedan determinarse; más bien, se desenvuelve en la superficie y se conecta con su casi-causa desde la perspectiva de una génesis dinámica.

6. CONCLUSIONES

Simmel afirma que aunque “el dualismo de las entidades resulta imposible de describir de manera directa y ostensible, es precisamente en esta dualidad donde vislumbramos la integridad de la unidad” (2014, p. 35). Contrariamente a lo que respalda, de manera contundente, la vida adquiere su riqueza característica de posibilidades no agotadas gracias a la constante revelación de posibilidades no agotadas, impulsada por la interacción plural de sus elementos.

La ausencia de contenido en el ser (su potencialidad), siempre fragmentario, y viceversa, es lo que nos habilita a intuir fuerzas, estratos más profundos, pliegues contenidos, así como colisiones y armonías de otros tiempos que la observación inmediata y superficial no logra apreciar. La energía de las formas plurales es, en rigor, simple; sin embargo, no puede ser expresada mediante la división en una doble actividad que

opera hacia el interior y hacia el exterior: unir y diferenciar. “Unir” implica la acción de integrar, combinar o vincular elementos para formar una unidad o conjunto. En el contexto del movimiento y despliegue de las formas duales, implica la conexión y la amalgamación de componentes. “Diferenciar” se refiere a la acción de distinguir, separar o identificar las diferencias entre elementos. Lo propio implica el discernimiento y la individualización de componentes que pueden tener características distintivas o propiedades únicas.

En este nuevo paradigma, escribir ya no es una estrategia de dominio, donde la voz racional subyuga a las demás; más bien, se transforma en un acto de hospitalidad, un espacio de albergue. ¿Qué es lo que acogemos en este acto de escritura?

Escribir lo no-dicho con el propósito de instigar la reflexión. Un ejercicio terapéutico que rompe con el mutismo que, en sintonía con los principios de la bioeconomía, activa el intercambio de significados en la existencia. Un ejercicio donde se reconoce el *Mitdasein* (coexistencia), es decir, el *Mitsein* (ser-con) del *das Man* (el uno). Transcribir lo reflexionado con el propósito de conservar, mediante la palabra escrita, la sutil brisa del pensamiento que siempre fluye en el espacio entre las palabras habladas.

Conservar la vitalidad de lo tentativo, la contribución del conjunto de voces, opuestas, contradictorias, que conforman el conversatorio interno, para impedir su disolución. El sentido de las palabras se reinscribe, fatalmente, en la vieja tela que es preciso deshacer continua e interminablemente. No hay por lo tanto, transgresión que no pueda recuperarse. La escritura solo puede ser un doble juego, una doble escritura. Tiene que sustituir la temporalidad violenta, eruptiva, por una temporalidad suya. Un trabajo paciente, sufrido, afectivo, interminable. Un trabajo como el de Penélope (Homero, 2021) o el de Sísifo (Camus, 2012).

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Esta publicación es resultado del Proyecto de Investigación Científica y Desarrollo “Ética cordial y democracia inclusiva en una sociedad

tecnologizada” (ETICORDIAL), con referencia PID2022-139000OB-C21, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y la Agencia Estatal de Innovación.

8. REFERENCIAS

- Blanchot, M. (2002). El espacio literario. Editora Nacional
- Camus, A. (2014). El mito de Sísifo. Alianza
- Cortázar, J. (2004). Rayuela. Ayacucho
- Descartes, R. (1997). Discurso del método. Espasa
- Foucault, M. (1994). Hermenéutica del sujeto. La Piqueta
- Foucault, M. (1996). De lenguaje y literatura. Paidós
- Foucault, M. (1999). Entre filosofía y literatura. Paidós
- Foucault, M. (2001). Defender la sociedad. Fondo de Cultura Económica
- Freud, S. (2011). Tótem y tabú. Alianza
- Freud, S. (2013). La interpretación de los sueños. Akal
- Freud, S. (2016). Tres ensayos para una teoría sexual. Createspace Independent Pub
- Gómez, C. (2022). La afectividad de la palabra: cuidado, enunciación y acogimiento, *Diálogo Filosófico*, (114), 419-437
- Homero (2021). Odisea. Trad. C. García Gual. Alianza
- Hume, D. (1981). Tratado de la naturaleza humana. Editora Nacional
- Husserl, E. (2013). Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro I. Fondo de Cultura Económica
- Kuhn, T. (2006). La estructura de las revoluciones científicas. Fondo de Cultura Económica
- Ortega y Gasset, J. (2023). La misión de la Universidad. Cátedra
- Simmel, G. (2014). Filosofía de la moda. Casimiro

DESEO DE NARRAR, SER NARRADO: LA POÉTICA HERMENÉUTICA DEL SÍ MISMO

FRANCISCO JOSÉ GARCÍA LOZANO
Universidad Loyola

1. INTRODUCCIÓN

¿Hasta qué punto es posible salvar la distancia entre el tiempo físico y el tiempo vivido recurriendo al tiempo narrado? Paul Ricoeur ha intentado responder con la poética de la narratividad a la aporética de la temporalidad, redescubriendo y repensando la fenomenología del tiempo, de la que se podría decir que se la redescubre perdida y hallada en los relatos. La relación entre narración y vida es doble. Por una parte, la narración remite a la vida y, por otra, la vida remite a la narración, porque está pidiendo ser narrada. En este trabajo se muestra la base narrativa de la imagen, concretamente del cine, como espejo y forma de narrar la condición humana.

2. OBJETIVOS

En su célebre texto *Teología política*, Carl Schmitt señala cómo “todos los conceptos centrales de la teoría moderna del Estado son conceptos teológicos secularizados” (Schmitt, 2009, p. 9). Una expresión que ha sido objeto de incontables polémicas. Según su propuesta, dichos conceptos han pasado de la teología a la teoría del estado, donde, ejercen nuevas funciones y articulan la teoría política. Muchos son los pensadores que plantean cuestiones filosóficas dentro de este entramado inconcluso, para otros agotado, que es la teología. Cuestiones que estaban resueltas desde el prisma teológico, pero que han seguido formulándose y reformulándose desde distintos enfoques.

Dicha problemática no sólo la encontramos en la teoría política, sino que aparece en muchas de nuestras disciplinas actuales, como son la narración, la estética y la teoría del arte. Muchos de sus conceptos son conceptos teológicos pasados por el filtro de la secularización que aplicados al arte operan el vaciamiento religioso en lo artístico, invirtiendo el proceso hegeliano. Acercarnos al cine como puerta de entrada antropológica al interior y la interioridad, como lugar en que se evidencia la desproporción que experimenta el ser humano entre sus deseos de felicidad y plenitud -siempre inagotables- y su evidente incapacidad de satisfacerlos adecuadamente.

3. METODOLOGÍA

Realizaremos un primer acercamiento filosófico a lo narrativo desde la perspectiva hermenéutica de Paul Ricoeur, del deseo de narrar (cuestión antropológica) al ser narrado (cuestión cultural) y las transformaciones del mismo desde la perspectiva de Byung-Chul Han y la crisis inflacionaria de lo narrativo, para finalmente recalar en una teoría del acontecimiento cinematográfico en tanto que generador de una experiencia estética de la temporalidad capaz de vehicular un ejercicio teórico y práctico de resignificación, para una relectura de la temporalidad misma en clave antropológica. Si el cine contiene mecanismos retóricos fundamentales y elementos específicos de su discurso, es posible ampliar la noción de obra cinematográfica a un acto creativo con una finalidad perceptiva, es decir, ver en el cine “obras de arte” llamadas universos filmicos.

3.1. EL DESEO DE NARRAR

Estas consideraciones recogen el estilo de pensar de P. Ricoeur como un arte de la mediación. Mediación que ha practicado toda su vida, en sus estudios y en sus escritos hasta el último momento.

El tema del narrar nos lanza a su filosofía de la voluntad que desemboca en la hermenéutica de los símbolos y que acaba en confrontación con la diversidad de hermenéuticas. Haciendo una breve genealogía de su pensamiento, podemos ubicar su primera reflexión en *Lo voluntario* y

lo involuntario (1950) y *Finitud y culpabilidad* (1960) y, su segundo periodo queda recogido principalmente en *Sobre Freud* (1965) y *El conflicto de las interpretaciones* (1969).

En este primer bloque del pensamiento de Ricoeur se ubica el “deseo de narrar”, frente a la “narración del deseo” que desarrolla principalmente en *La metáfora viva* (1975) y *Tiempo y narración* (1983-1985). Ricoeur despliega la función narrativa del deseo bajo tres ítems fundamentales. En primer lugar, preservar la amplitud, perspectivas e incommensurabilidad de los usos del lenguaje. En segundo lugar, recuperar la relación de pluralidad de enfoques de lo narrativo. Desde ella se articula y clarifica el sujeto de la narración. Todo lo que se cuenta pasa en el tiempo y todo lo que pasa en el tiempo puede ser contado. Y, en tercer lugar, el texto en sí, como unidad de discurso más larga que la frase. Los textos nos ofrecen la posibilidad de comprobar la capacidad de selección y organización que hay dentro del lenguaje.

Este deseo de narrar queda concretizado y mediatizado bajo tres elementos: los *signos*, los *símbolos* y los *textos*. Es lo que Ricoeur denominará la “vía larga” de lenguaje frente a la “vía corta” de la analítica: “Sustituir la vía corta de la Analítica del *Dasein* por la vía larga iniciada por los análisis del lenguaje; así mantendremos constantemente el contacto con las disciplinas que practican la interpretación de manera metódica y resistiremos a la tentación de separar la verdad, propia de la comprensión, del método expuesto en práctica por las disciplinas provenientes de la exégesis. Si una nueva problemática de la existencia ha de ser elaborada, sólo podrá serlo a partir y sobre la base de la elucidación semántica del concepto de interpretación común a todas las disciplinas hermenéuticas” (Ricoeur, 2003, pp. 15-16).

La respuesta de la narración a la aporética del tiempo consiste en inventar variantes imaginativas relacionadas con la reinscripción del tiempo vivido en el tiempo cósmico. Leer el *Quijote*, dirá Ricoeur, no es simplemente entablar un diálogo con Cervantes. La obra escrita se independiza de su autor, sin embargo, el autor dijo en ella mucho más de lo que pensó. Como resultado de esa dialéctica, el lector se encuentra a sí mismo, se descubre y se crea a sí mismo al leer, obteniendo lo que Ricoeur llamará “identidad narrativa”. La razón última de ello la

encuentra Ricoeur en el carácter esencialmente temporal de la vida humana, que requiere ser contada, que está como pidiendo el relato.

3.2. EL SER NARRADO

Sostiene Ricoeur que de siempre ha sido conocido y se ha dicho

que la vida tiene que ver con la narración; hablamos de la historia de una vida para caracterizar el intervalo entre nacimiento y muerte. Y, con todo, esta asimilación de la vida a la historia no es automática; se trata, incluso, de una idea trivial que es necesario someter, antes de nada, a una duda crítica. Esta duda es el resultado de todo el conocimiento adquirido en las décadas pasadas en relación al relato y a la actividad narrativa, un saber que parece alejar el relato de la vida en tanto que vivida y que confina al relato en el campo de la ficción (Ricoeur, 2006b).

Eso último supone la transformación hermenéutica de la fenomenología. O lo que es lo mismo, el comprenderse conlleva tomar un rodeo (signos, símbolos, textos). El descubrimiento de la precedencia del estar-en-el-mundo, encuentra toda su fuerza cuando se extraen las consecuencias que lleva tras de sí esta epistemología aplicada a esta ontología de la comprensión. Para comprenderme he de interpretar dichas mediaciones:

- Mediación de signos: condición lingüística de la condición humana. Percepción, deseo. Mediante los signos del lenguaje no solo nos comunicamos, sino que también nos sanamos, nos curamos, nos engañamos...
- Mediación de símbolos: mediante las expresiones de doble sentido las culturas han insertado dimensiones y aspectos profundos de la realidad. Realidad que arraiga en el fondo común simbólico de la *psyche* humana.
- Mediación de textos: es donde el discurso adquiere, mediante la escritura, una triple autonomía: por relación al locutor, a la recepción del auditorio originario y los rasgos socio-culturales del contexto de producción.

De esta manera, las diversas mediaciones pueden ser auténticas *a priori*, ya que comparten rasgos ontológicos del yo, sea de los modos posibles y legítimos, sea de las vivencias alienantes que puedan engendrarse en

cada esfera de la vida a la que el yo está vinculado por su pertenencia ontológica, o sea, por su cualidad de ser-en-el-mundo. El yo pasa a ser, por entero, una realidad interpretada, que se impone para autoconocerse dar el rodeo de la interpretación de los signos lingüísticos y con ello, el abordar la parte más rica de éstos, los símbolos y los textos.

Ricoeur alcanza así una de sus primeras intuiciones, transformándose en una segura convicción: el conocimiento de sí es el resultado de una vida examinada bajo el prisma de las obras, los textos y la cultura. El yo del sujeto, o la conciencia de sí, nunca es idéntica a sí misma, sino que es un yo siempre hermenéutico, del cual sólo podremos tener una unidad significativa, en la medida que identifiquemos sus mediaciones; o como señala Ricoeur, unir a la afirmación ontológica la confesión de una “docta ignorancia”, debido a las aporías a las que llegamos, y a la opacidad y apodicticidad que acompañan siempre al yo hermenéutico en sus manifestaciones

3.3. EL SER FILMADO

Una de las formas más primitivas y originarias de la humanidad como representación de la realidad es aquella que tiene lugar a través de las imágenes y, más recientemente, a través del cine. El estudio y análisis de los distintos elementos que configuran las producciones cinematográficas permite comprender cómo una determinada realidad es presentada y, por tanto, narrada y representada. Entre estos elementos podemos destacar: el imaginario, los elementos simbólicos e ideológicos, el lenguaje, su contextualización histórica, la finalidad que se le presupone a cada obra, además de los elementos estéticos y técnicos. En toda creación cultural –literatura, cine, televisión, publicidad- aparecen aspectos del ser humano: poder, terror, manipulación, valores, sentidos... Es por ello que los productos culturales reflejan y son mimesis de la mentalidad vigente en una sociedad y a la vez moldean el pensamiento y las actitudes de la comunidad donde nacen.

Es por ello que el cine supone una forma más de aproximación a la realidad del hombre, al misterio de lo humano, poliédrica e imprecisa, a veces, pero muy elocuente y de un gran poder de comunicación. Es ésta una dimensión antropológica del cine que expresa

aspectos más o menos significativos de la condición humana. De hecho, el cine es por excelencia el lugar de lo particular con alcance universal: un lenguaje metafórico, lleno de alegorías y símbolos y, por lo tanto, abierto a diversos niveles de interpretación. Una película es, como cualquier otra forma de discurso, un pozo semántico sin fondo que reclama para sí un abordaje reflexivo de su inmanencia estética (Aumont y Marie, 1990, pp. 59 y ss.). La imagen es signo y como signo apunta a algo fuera de sí, que representa y sustituye. Pero sólo algunas imágenes-signos poseen la categoría de símbolos, que son los que donan un sentido segundo. Dicho sencillamente, sólo algunas imágenes-signos dan que pensar: “el símbolo da qué pensar, hace una llamada a la interpretación, precisamente porque dice más de lo que no dice y jamás termina de decir” (Ricoeur, 2003).

En esta línea, Roland Barthes, en 1970, en la revista *Cahiers du Cinéma*, publicó un texto titulado “Le troisième sens” (Barthes, 1995, pp. 49 y ss.), donde asumía el reto de observar meticulosamente los procesos de percepción y sus repercusiones desde distintas perspectivas analíticas. En este texto, identifica tres niveles de sentido: el primero es el nivel de *comunicación*, el segundo el de *significado* y el tercero el de *significancia*. El primero proporciona información; indica cuáles son los objetos importantes. El segundo nivel dice lo que significa el objeto, donde el significado se basa en un léxico común y es intencional; en este nivel se descifran los signos. En el tercer nivel, por su parte, tiene lugar la significancia, que, al igual que la interpretación, es un acontecimiento; extrae un sentido no obvio, que se da por añadido, como un suplemento a la intelección, sólo que en ella las personas están más pasivas que en la interpretación. La significancia saca al significante del flujo narrativo y él mismo no tiene cabida en los códigos que gobiernan la circulación de los signos, que es el lugar de lo estable, lo general y lo obvio.

El tercer sentido, pues, contrariamente a los signos, es inestable, fugitivo y errático, y como tal requiere una lectura vertical del significante que lo separa de la serie horizontal de signos, el contexto, en la que aparece. La disyunción molesta, subvierte, es indiferente a la ley de la narración y discontinua con ella. Barthes califica este sentido de

“obtuso”; al superar la perpendicular, puede parecer que un ángulo obtuso abre indefinidamente el campo del sentido, superando los sentidos obvios del conocimiento y la cultura. Este tercer sentido, para Barthes, es huidizo, ya que no se deja atrapar por ningún metalenguaje. Así, frente a la obviedad de los dos primeros sentidos, se impone el tercer sentido, el sentido obtuso, que surge de la representación misma que la excede y que no puede ser representada, pero sí experimentada. Como el mismo Barthes señala, “igual incertidumbre se experimenta cuando se pretende describir el sentido obtuso (dar una idea acerca de dónde viene o adónde va); el sentido obtuso es un significante sin significado; por ello resulta tan difícil nombrarlo: mi lectura se queda suspendida entre la imagen y su descripción, entre la definición y la aproximación” (Barthes, 1995, p. 61).

Consecuentemente, el cine no es un momento aislado, sino un elemento generador de ideas a partir de que es vivido, motivando al pensamiento a ir en busca de resonancias. Así, la experiencia estética que genera el cine no es otra cosa que una forma de conocimiento, una vivencia singular, una experiencia pura no conjugable, incrementada por lo “obtuso” barthesiano como indicador simbólico de trascendencia; un sujeto intencional desde el momento en el que interpreta lo próximo y lo lejano desde y hacia el filme, lo que le hace significar a su vez una realidad. Así, como señala I. Zumalde, “(...) puede afirmarse que una de las materias que mayor interés y discusión viene suscitando de un tiempo a esta parte en el ámbito de la reflexión cinematográfica tiene que ver precisamente con la intrincada fenomenología de lo patémico filmico que atrae nuestro interés. Controversia cuyo epicentro se sitúa en conceptos marcadamente divergentes acerca del modo en que los textos filmicos activan, promueven y administran la emotividad del espectador empírico” (Zumalde, 2011, pp.72-73). El cine retroalimenta lo que somos, como elemento subversivo, generando incluso espacios de interrogación metafísica.

3.4. EL SER POSNARRATIVO

La fractura de lo narrado textual como visual, tiene su eco en distintas obras del autor coreano alemán Byung-Chul Han. Su última obra, *La*

crisis de la narración (2023), recoge una más de las patologías del capitalismo tardío. El autor define al hombre como *animal narrans*: vivir es narrar y narrando el ser humano configura universos enteros de significado, crea vínculos comunitarios, modela realidades, siendo el motor del cambio y la *esperanza* en un mundo por venir. Lo narrativo crea lazos, crea identidad, vincula y conecta, crea comunidad. Pero en una sociedad arrastrada por el ritmo frenético y la inmediatez de la información; por la transparencia pornográfica de los datos y el aislamiento narcisista del *smartphone*; la humanidad se encuentra desnuda y sola ante una existencia vaciada de sentido y desprovista de magia, de secreto... de vivencias perdurables. En la época de la sustitución de la comunicación por la información, todo se vuelve arbitrario y azaroso.

La figura tutelar es Walter Benjamin –aparece nombrado en los diez ensayos del volumen–, a partir sobre todo de las reflexiones de su seminal “El narrador”, aplicadas en clave contemporánea. Han sostiene que hoy todo el mundo habla de narrativas, pero que el uso inflacionario de la palabra en realidad oculta la crisis por la que pasa la narración misma. En vez de *storytelling* –fórmula de moda– habría que hablar de *storyselling*: “El *storytelling* está hoy en auge. Tanto es así, que da la impresión de que de nuevo volvemos a narrarnos más historias. Pero lo cierto es que el *storytelling* es lo menos parecido al retorno de la narración. Más bien sirve para instrumentalizar y comercializar las narraciones. Se está implantando como una eficaz técnica de comunicación, que no rara vez persigue fines manipuladores. Todo gira en torno a una sola pregunta: ¿cómo usar el *storytelling*? Se equivocará quien crea que los directores de producto volcados en el *storytelling* representan la vanguardia de una nueva narración. El *storytelling* como *storyselling* carece de aquella fuerza que distinguía originariamente a la narración. Las narraciones, por así decirlo, articulan el ser. De este modo, dan orientación y sostén a la vida. Por el contrario, las narrativas que son *producto* del *storytelling* tiene mucho en común con las informaciones.” (Han, 2023, p. 105).

A través del *storytelling*, la información “trocea” el tiempo, reduciéndolo a una “mera sucesión de instantes presentes”, en contraposición al “continuo temporal” de la narración. “El lector de periódicos no

atiende más que a lo inmediato. Su atención se reduce a la curiosidad”, señala Han. Salta de una novedad a la siguiente. Ha perdido la mirada “prolongada” y “posada”. Una narración, que porta la “aureola” de “lo prodigioso y enigmático”, perdura en el tiempo. Una información se agota enseguida.

La comunidad narrativa genera cohesión social, como ejemplifica Han con un relato de Peter Nadas. También Peter Handke es convocado con su libro *Ensayo sobre el jukebox* para explicar la porosidad de lo que se juega en toda narración. Ahora bien, si las narraciones crean comunidad, el *storytelling* apenas crea *communities*, que constan solo de consumidores de narrativas y emociones. A eso se agrega, la ubicuidad de la información. Narración e información son, dice el filósofo, fuerzas contrarias. La narración busca subrayar la opacidad del mundo. La informatización de la sociedad, en cambio, acelera la pérdida del carácter narrativo, la convierte apenas en “historia”. El tsunami informativo permite narrativas efímeras, en un bosque sin orientación. En esa contingencia, el *storytelling* es el síntoma de un vacío.

En la modernidad tardía, que es la vida digital, la crisis ya no es “vivir o narrar” sino “vivir o postear”. Las *selfies* se explican menos por el narcisismo, que por ese vacío interior. El yo no encuentra ofertas de sentido que puedan dar una identidad estable. El resultado es el desencantamiento del mundo, la pérdida del aura. Para Han, el abuso de la capacidad narrativa no es gratuito, pues despoja al ser humano de lo que aporta precisamente el buen relato: orientación, destino y, en consecuencia, sentido. La paradoja estriba en que nunca hasta ahora se había hablado tanto de narrativa y de la importancia del relato, y esto es precisamente lo que ha provocado que entremos en una época postnarrativa. Un ejemplo gráfico es el auge de *stories* en muchas redes sociales, que pretenden contar la historia de su creador, pero lo único que hacen es atomizarla en imágenes desconectadas entre sí. Exactamente lo contrario a lo que pretende el relato, que es dar unidad. De modo similar, la acumulación de fotografías de baja calidad comunicativa (*selfies* y demás) no dice lo que somos, sino lo que hacemos en ese instante y, según él, nos despoja de nuestro ser.

4. CONCLUSIONES

Tras este recorrido podemos concluir que el concepto de identidad narrativa, se basa en que la identidad se construye de la misma manera que el individuo narra una historia. Por tanto, nos constituimos como personas a través de la capacidad narrativa y de ser actores dentro de nuestras propias historias. De ahí la necesidad de paradigmas unitarios (narración, film) y no fragmentarios (*storytelling*), para la configuración del individuo, cuya etimología remite a lo indiviso.

La identidad narrativa se configura gracias al relato de experiencias temporales, por lo que existe una conexión entre los acontecimientos, la permanencia en el tiempo y las cualidades del relato como expresión de la experiencia misma. Esta acción implica seleccionar y organizar experiencias dentro de una narrativa coherente y significativa. De esta manera, se crea el sentido de continuidad y se desarrolla el autoconocimiento. El sujeto, por tanto, tiene un papel activo y dinámico en su construcción de la identidad.

Sin embargo, esta creación de la identidad narrativa también implica la interacción con los demás. Ahí es donde entra el papel de las experiencias compartidas, que son el nexo de las historias ajenas y las propias. Así, dicha identidad estaría influenciada por el discurso ajeno.

A medida que adquirimos experiencias vitales y sus narraciones se integran en nuestra identidad, muchos aspectos de la misma se reinterpretan y cambian. La identidad narrativa invita a reflexionar sobre nuestra propia historia para reinterpretarla y evolucionar.

En contraposición a la identidad narrativa de Ricoeur está el concepto de identidad personal. Esta consiste en la percepción que cada individuo tiene de sí, continua y coherente.

Aunque esta identidad se construya a través de la narración e integración de nuevas experiencias (personales y compartidas), se diferencia en que alude a la parte única que diferencia a cada individuo. Es decir, la identidad personal son los aspectos estables y duraderos de la personalidad. Y, en la medida en que en el relato de ficción el tiempo es liberado de los vínculos que exigen transferirlo al tiempo del

universo, las aporías se agudizan y se hacen patentes, pero no con el afán de resolverse filosóficamente, sino sólo de mostrarse. La ficción narrativa y fílmica, es así capaz de mostrar la complejidad intrínseca del fenómeno del tiempo de un modo que a la historia le sería vedado. De esta manera, a ojos de Ricoeur, al tiempo histórico le son inherentes ciertas restricciones respecto del tiempo fenomenológico que se liberan en la ficción. En este sentido, podemos decir que existe una importante disimetría entre las soluciones aportadas por la historia y la ficción respecto de las aporías del tiempo.

En la interioridad se construye el espacio propicio para la relación más íntima y positiva, desde la cual reconstruir la identidad fracturada. Paul Ricoeur, acertadamente, distinguió dos sentidos referidos a la noción de identidad: la identidad *idem* (el mismo) y la identidad *ipse* (sí mismo). La primera tiene que ver con la identidad numérica, continuidad ininterrumpida en la permanencia en la duración, en el tiempo. La segunda es una identidad narrativa que admite variaciones de personalidad, porque se basa en la necesidad de alteridad, necesidad del otro, y que, a fin de cuentas, es la que necesita ser reconstruida. Recuperar esa narrativa interior, como armazón firme, frente al flujo constante, es la propuesta de encontrar ese asidero necesario que descolonice la interioridad del ruido y permita el reencuentro con el sí mismo, que parafraseando la conocida obra de Ricoeur, el sí mismo finalmente es el otro, pero primero requiere el reencuentro con el sí.

Al hablar de su naturaleza cambiante o estática, podría parecer que ambos tipos de identidad se contraponen. Sin embargo, se trata más bien de complementariedad. La identidad personal agrupa los pilares sobre los que narrar nuestra historia. Es la continuidad en el tiempo y la sensación de estabilidad personal, pues sentir que nuestra identidad cambia con cada nueva experiencia (en lugar de integrarla en un discurso coherente) sería problemático para la salud mental. La identidad narrativa, por su parte, sería el motor que hace evolucionar a la persona. Se trata de un proceso dinámico que permite integrar los nuevos “episodios” de la propia vida dentro de un discurso coherente. De esta manera, con este tipo de identidad se reflexiona, se crece como persona y se afrontan desafíos futuros.

5. REFERENCIAS

- Agís Villaverde, M. (1995). Del símbolo a la metáfora. Introducción a la filosofía hermenéutica de P. Ricoeur. Universidad de Santiago de Compostela
- Adorno, Th. W. (1971). Teoría estética. Taurus
- Aumont, J., y Marie, M. (1990). Análisis del film. Paidós
- Barthes, R. (1995). Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces. Paidós
- Carr, D. (1986). Time, Narrative and History. Indiana Univ. Press
- Gadamer, H.G. (1999). “Recuperación de la pregunta por la verdad del arte”. Verdad y método I. Salamanca
- Gracia, J.J.E. (1998). Concepciones de la metafísica. Trotta
- Han, B-Ch. (2014). Psicopolítica. Herder
- Han, B-Ch. (2015). La salvación de lo bello. Herder
- Han, B-Ch. (2021). No-cosas. Quiebras del mundo de hoy. Taurus
- Han, B-Ch. (2023). La crisis de la narración. Herder
- Masiá Clavel, J., Domingo Moratalla, T., Ochaita Velilla, A. (1998). Lecturas de Paul Ricoeur. UPCO
- Ricoeur, P. (2002). Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II. Fondo de Cultura Económica
- Ricoeur, P. (2003). El conflicto de las interpretaciones. FCE.
- Ricoeur, P. (2006a). Sí mismo como otro. Siglo XXI
- Ricoeur, P. (2006b). La vida: Un relato en busca de un narrador. *Ágora. Papeles de Filosofía*, 25(2), 9-22.
- Schmitt, C. (2009). Teología política. Trotta
- Zumalde, I. (2011). La experiencia fílmica. Cine, pensamiento y emoción. Cátedra

EL OVIDIO DE ESTACIO

GABRIEL LAGUNA MARISCAL
Universidad de Córdoba

1. INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo nos proponemos rastrear, analizar e interpretar la recepción de la figura y poesía de Ovidio (43 a. C.–17/18 d. C.) en la obra de Estacio (45–96 d. C.). Ambos poetas vivieron y compusieron su obra en la llamada Edad de Plata de la literatura latina. Ovidio vivió y escribió en tiempos del Principado temprano, coincidiendo con el gobierno de los emperadores Augusto y Tiberio, mientras que la madurez de Estacio se inscribe ya en la época de los emperadores flavios (70–96 d. C.). Examinaremos especialmente la presencia de Ovidio en las *Silvas*⁵⁵ de Estacio, una colección de poesía de corte y de ocasión en cinco libros, compuesta entre el 88 y el 96 d. C. (Laguna, 1998, pp. 40-46). Se constatará que la figura, la poesía y la poética de Ovidio tiene una presencia destacable en la obra de Estacio, lo que vendría a confirmar que, para la época flavia, Ovidio había alcanzado un estatus canónico en la historia de la literatura latina.

Estacio compuso el grueso de su obra entre los años 80 y 96 d. C., es decir, unos 60–70 años después de la muerte de Ovidio, acaecida el 17 o 18 d. C. Esta distancia cronológica puede parecer extensa o reducida, porque la conciencia del paso del tiempo es relativa y subjetiva. Cabe suponer que el ritmo antropológico y cultural de la humanidad durante la época antigua era más sosegado que el de la sociedad occidental contemporánea. Probablemente, desde la perspectiva de Estacio, Ovidio

⁵⁵ Criado ha estudiado la influencia de Ovidio en la *Tebaida* de Estacio desde el punto de vista del tema general de la *Tebaida* (Criado, 2010) y en cuanto a la relación entre el destino y Júpiter (Criado, 2011).

resultaba un escritor reciente y, por tanto, “moderno”, frente a otros autores más “clásicos” como Virgilio, u otros, como Enio, considerados francamente “arcaicos” o “antiguos”. En cambio, contemporáneamente vivimos a un ritmo vertiginoso en la sucesión de tendencias, modas, estilos, escuelas literarias y generaciones, de modo que poetas fallecidos hace 60–70 años, como Juan Ramón Jiménez (†1958) o Luis Cernuda (†1963), no nos resultan modernos y mucho menos contemporáneos, sino más bien “clásicos” o “antiguos”.

Estacio maneja o alude a todas las obras conocidas de Ovidio. Toma a Ovidio como uno de sus modelos principales, tanto para formas y recursos literarios (catálogos, sentencias, subgéneros epidícticos) como en el campo de las ideas, motivos y mitos. Esto demuestra que Estacio fue un factor determinante en el proceso de canonización literaria de Ovidio en la cultura latina y europea.

En esta contribución se pasará revista a los géneros cultivados por Ovidio que son evocados por Estacio, especialmente en sus *Silvas*: la elegía amorosa (*Amores*), las epístolas de las heroínas (*Heroidas*), la épica mitológica (*Metamorfosis*) y etiológica (*Fastos*) y, finalmente, las elegías del exilio (*Tristes y Pónticas*). A continuación, se repasarán algunas técnicas, temas y composiciones genéricas, desarrollados por Ovidio, que influyen en Estacio. Entre las técnicas retórico-literarias se mencionará el gusto por los catálogos y por la alegorización de entidades abstractas; entre los temas, se pasará revista a un ramillete de tópicos amorosos; y, finalmente, se explicará cuáles fueron las composiciones genéricas (en el sentido de Cairns, 1972) o subgéneros epidícticos que Estacio cultivó, elaborando modelos de Ovidio: el *propemptición*, el epicedio animal y humano, y el natalicio.

2. LA MENCIÓN DE OVIDIO EN ESTACIO

Estacio es de los primeros autores latinos en mencionar expresamente por su nombre a Ovidio: concretamente el tercero, después de Séneca

padre y de Séneca hijo⁵⁶. Y es el primer autor de la Antigüedad que menciona a Ovidio en relación con su destierro, como veremos enseguida.

Hay un pasaje clave en Estacio, perteneciente a su colección de *Silvas*, en que se evoca y se caracteriza a Ovidio como un poeta canónico del amor. La *Silva* 1.2 (*Epithalamion in Stellam et Violentillam*), el epitalamio a Estela y Violentila, fue compuesta para la boda de un noble patrón de Estacio, que tuvo lugar en el 92 d. C. (Laguna Mariscal, 1994a). En este poema, Estacio convoca a prestigiosos poetas a cantar el epitalamio y, en segundo lugar, cursa una invitación especial a los poetas elegíacos, dos griegos (Filetas de Cos, Calímaco) y tres romanos (Propercio, Ovidio, Tibulo) (*Silvas* 1.2.247–255)⁵⁷:

nunc opus, Aonidum comites tripodumque ministri,
diuersis certare modis; eat enthea uittis
atque hederis redimita cohors, ut pollet ouanti
quisque lyra. sed praecipui qui nobile gressu 250
extremo fraudatis epos, date carmina festis
digna toris. hunc ipse Coo plaudente Philitas
Callimachusque senex Vmbroque Propertius antro
ambissent laudare diem nec tristis in ipsis
Naso Tomis diuesque foco lucente Tibullus. 255

Ahora es necesario, compañeros de las Musas y sacerdotes de los trípodas, competir en diferentes metros; que avance el grupo inspirado, ceñido con cintas y yedras, cada cual en su área de competencia con alborozada lira. Pero, especialmente los que arrebatáis a la noble epopeya su último pie, componed poemas dignos de estos lechos festivos. El propio Filetas, entre aplausos de Cos, y el viejo Calímaco, y Propercio en su gruta umbra habrían rivalizado por elogiar este día, e igualmente Nasón, ni siquiera triste en la misma Tomi, y Tibulo, rico con su hogar lucente.

Habría que hacer tres consideraciones principales sobre este importante pasaje:

⁵⁶ Encontramos alusiones a Ovidio en Séneca padre (*Controversiae et suasoriae* 2.2.8–12, 9.5.17) y en Séneca hijo (*De vita beata* 20.5, *Naturales quaestiones* 3.27.13), como estudian Stroh, 1969, pp. 5–9; Bouquet, 1995; Albrecht, 1995, II, p. 818; Anderson, 1995a, pp. xii–xv; y 1995b.

⁵⁷ Todos los textos latinos citados de las *Silvas* de Estacio proceden de la edición de Courtney (1990) y todas las traducciones de estos textos son obra del autor de este capítulo.

1. En primer lugar, Estacio llama a Ovidio por su *cognomen Naso* (*Silvas* 1.2.255). En esto sigue la práctica del propio Ovidio, quien se llamó a sí mismo *Naso* en numerosas ocasiones⁵⁸, nunca por el *nomen Ōuidīus*, por la obvia razón de que este nombre, con su pie tríbaco (tres sílabas breves seguidas), no puede ser acomodado ni en el hexámetro ni en el pentámetro dactílicos.
2. Como segunda cuestión, en el establecimiento de un canon de poetas elegíacos Estacio sigue la pauta del propio Ovidio. En su obra, Ovidio había presentado varias listas con canon de poetas (en general) y de poetas elegíacos (en particular)⁵⁹. La lista más significativa se encuentra en su autobiografía poética (*Tristia* 4.10.41–55). En este pasaje, tras mencionar a otros poetas (Macro, Póntico, Baso, Virgilio), Ovidio establece expresamente un canon (al que llama *series* en el v. 54) de poetas elegíacos romanos, constituido por Galo, Tibulo y Propercio. A esta terna se une él mismo como el cuarto en la sucesión cronológica:

Temporis illius colui fovique poetas, 41
 quotque aderant vates, rebar adesse deos. [...]
 Vergilium vidi tantum, nec avara Tibullo
 tempus amicitiae fata dedere meae.
 Successor fuit hic tibi, Galle, Propertius illi:
 quartus ab his serie temporis ipse fui.
 Vtque ego maiores, sic me coluere minores, 55

(Texto por la edición de Ramírez de Verger, 2005, p. 1630)

Traté y apoyé a los poetas de aquella época y en todos los hombres inspirados que tenía delante yo creía ver dioses. [...] A Virgilio lo conocí solo de vista y a Tibulo no le dio el avaro destino tiempo de ser mi amigo. Éste fue tu sucesor, Galo, y Propercio el suyo, y de estos yo mismo fui el cuarto en el orden temporal. Y así como yo honré a los

⁵⁸ En 9 ocasiones, solo en su obra amorosa: *Amores*, *Epigrama* 1, 1.11.27, 2.1.2, 2.13.25, *Ars amatoria* 2.744, 3.812, *Remedia amoris* 71, 72 y 55. Véase la edición de Kenney, 1961, p. 256 *via* el *Index Nominum*.

⁵⁹ Por ejemplo, en *Ars amatoria* 3.329–342 se enumera un conjunto de poetas amorosos: Calímaco, Filetas de Cos, Anacreonte, Safo, Propercio, Cornelio Galo, Tibulo, Terencio Varrón, Virgilio y el propio Ovidio. En *Remedia amoris* 759–766 Ovidio cita a Calímaco, Filetas, Anacreonte, Tibulo, Propercio, Cornelio Galo y a sí mismo.

poetas que eran mayores que yo, lo mismo hicieron conmigo los que eran menores. (Traducción de Ramírez de Verger, 2005, p. 1631)

Frente a Ovidio, Estacio no recuerda a Cornelio Galo como miembro del canon (es probable que el texto de Galo no llegara a la época de Estacio), pero sí menciona a los otros tres (Propercio, Ovidio y Tibulo). En su mención de los tres elegíacos, Estacio los caracteriza con alusiones a la propia obra de cada poeta⁶⁰.

3. Como tercera apreciación, hemos de considerar la caracterización que Estacio ofrece sobre Ovidio. El poeta sulmonense aparece, mediante sutil alusión (v. 254 *nec tristis*), como el autor de los *Tristia*, una obra de exilio, y Estacio menciona expresamente la localidad de Tomi como su destino de destierro. La referencia a Ovidio se produce en un contexto áulico (la celebración de la boda de Estela: *Silvas* 1.2.250–251 *carmina festis / digna toris*) y tiene el propósito epidíctico de ensalzar y elogiar: *ouanti / ... lyra* (vv. 249–250), *laudare* (v. 254). La ocasión festiva logra que los mejores poetas elegíacos de la literatura grecorromana rivalicen por participar (v. 254 *ambissent laudare diem*); y que el último de la serie (Ovidio) deponga la tristeza causada por el exilio (vv. 254–255 *nec tristis in ipsis / Naso Tomis*).

Del análisis del pasaje estaciano deriva un importante corolario. Supongamos que a la época de Estacio hubiera llegado la más mínima noticia o rumor de que el exilio ovidiano había sido una ficción literaria y de que, por tanto, Ovidio había escrito su extensa obra “de exilio” (nada menos que cinco libros de *Tristia* y cuatro libros de *Epistulae ex Ponto*), no en un inhóspito destino de supuesto destierro (Tomi, situado a orillas del mar Negro, en los confines del Imperio Romano), sino mientras continuaba residiendo cómodamente en la civilizada Roma. En ese caso, no habría sido procedente su mención precisamente como poeta

⁶⁰ El sintagma con que evoca a Tibulo (*Silvas* 1.2.255, *diuesque foco lucente Tibullus*) evoca el v. 6 de la elegía 1.1 de Tibulo (*Dum meus adsiduo luceat igne focus*). Por su parte, la frase alusiva a Propercio (*Silvas* 1.2.255, *Vmbroque Propertius antro*) evoca la región natal del poeta (Umbria), que Propercio mismo ensalza como su patria en 4.1.63-64.

del exilio cuya tristeza se alivia con la celebración de la boda de Estela. En términos de etiqueta social, podría haber ofendido a Estela; y, en términos retóricos, su mención por parte de Estacio carecería de efectividad como correlato objetivo, hasta el punto de resultar ridícula. Es cierto que desde hace más de un siglo algunos filólogos vienen negando la realidad del exilio de Ovidio en Tomi. Recientemente, una valiosa aportación española, de Bérchez Castaño (2015), aprobada por Criado (2016) en su reseña, postula nuevamente que el destierro ovidiano fue una ficción literaria. Sin embargo, el testimonio de Estacio sería un argumento más a favor de la posición del profesor Albrecht, para quien la conjetura de que el exilio de Ovidio es producto de su imaginación constituye una “vía muerta” (2015, p. 320, n. 23).

3. OBRAS DE OVIDIO MENCIONADAS O ALUDIDAS POR ESTACIO

Estacio demuestra un conocimiento amplio sobre la obra de Ovidio. En su propia poesía documentamos muchos motivos procedentes de casi todos los géneros cultivados por Ovidio. Pero, aún más, Estacio identifica más o menos explícitamente todas las obras importantes de Ovidio, como pasamos a considerar a continuación.

3.1. ELEGÍA DE OVIDIO DE TEMÁTICA AMOROSA (*AMORES, ARS AMATORIA, REMEDIA AMORIS*)

No cabe duda de que la temática amatoria es, juntamente con la mitológica, fundamental en Ovidio, quien ha pasado a la posteridad como el poeta del amor por antonomasia (Mack, 1998, pp. 53-69). Escribió dentro del género de la elegía amorosa latina (*Amores*), que fue inventada por Cornelio Galo (de quien apenas se han conservado textos) y desarrollada después por Propercio y Tibulo. Escribió igualmente dos poemas didácticos sobre materia amorosa (*Ars amatoria* y *Remedia amoris*).

En el pasaje que ya hemos comentado en este trabajo (*Silvas* 1.2.247–255), Estacio recuerda un curioso mito etiológico, en la línea de los mitos etiológicos que inventó Calímaco (Thomas, 1985): describe a los poetas elegíacos de temática erótica como individuos que han partido de la poesía épica, de temática heroica y escrita en hexámetros

dactílicos κατὰ στίχον (es decir, en serie de versos iguales); a los hexámetros pares les han robado un pie, para convertirlos en pentámetros y, de este modo, para que la suma de un hexámetro y de un pentámetro forme un dístico elegíaco; finalmente, le han instilado al nuevo metro (el dístico elegíaco) una temática erótica. Lo más obvio es entender que la ocurrencia etiológica fue imitada por Estacio del propio Ovidio (*Amores* 1.1.1–4):

Arma gravi numero violentaque bella parabam
edere, materia conveniente modis.
Par erat inferior versus: risisse Cupido
dicitur atque unum surripuisse pedem.
(Texto por la edición de Ramírez de Verger, 2005, p. 210)
Me disponía a hacer sonar armas y violentas guerras
en solemne ritmo adaptando el tema al metro.
El segundo verso era igual al primero: Cupido, dicen,
sonrió y le arrebató un solo pie.

(Traducción de Ramírez de Verger, 2005, p. 211)

3.2. LAS *HEROIDAS*

Las *Heroidas* son una colección de epístolas poéticas, dirigidas por heroínas de la leyenda y de la mitología a sus esposos o amados ausentes (Mack, 1998, pp. 17-20; Anderson, 1973). Fue básicamente una innovación genérica de Ovidio, con el precedente de la elegía 4.3 de Propertio. Pues bien, en la *Silva* 3.5 de Estacio, una epístola a la esposa, se compara la fidelidad de su mujer con la de heroínas relacionadas con la guerra de Troya, individualizando a Penélope, Egiale (mujer de Diomedes), la “melibea” (esposa de Filoctetes) y Laodamía (de Protesilao):

heu ubi nota fides totque explorata per usus,
qua ueteres Latias Graias heroidas aequas? 45
isset ad Iliacas (quid enim deterret amantes?)
Penelope gauisa domos, si passus Vlives;
questa est Aegiale, questa est Meliboea relinqui,
et quam tam saevi fecerunt maenada planctus.
nec minor his tu nosse fidem vitamque maritis 50
dedere.

¡Ay! ¿dónde queda esa famosa lealtad tuya, puesta a prueba en tantas ocasiones, con la que igualas a las heroínas latinas y griegas de antaño? Penélope habría marchado contenta a las mansiones troyanas (¿pues qué podría amedrentar a enamorados?), si Odiseo lo hubiera

consentido. Se lamentó Egiale de ser abandonada, se lamentó la melibeia y aquélla a la que su llanto (¡qué atroc!) convirtió en ménade. No les vas tú a la zaga en guardar lealtad o en ofrecer tu vida a tus maridos. (Traducción de Laguna Mariscal, 1992, p. 101).

Todas son mujeres que fueron abandonadas cuando sus maridos marcharon a la guerra de Troya. Lo importante es que Estacio las llama expresamente *heroidas* (*Silvas* 3.5.45). Por tanto, al plantear el símil, Estacio estaba rememorando el género de las *Heroidas*, establecido por Ovidio (como hemos propuesto en Laguna Mariscal, 1994b). Además, Estacio evoca algunos pasajes similares de Ovidio, como la epístola de *Tristia* 1.6, en la que Ovidio compara la lealtad de su esposa ante la desgracia de él con la fidelidad de las heroínas del ciclo de Troya, como Andrómaca, Laodamía o Penélope (*Tristia* 1.6.19–23):

Nec probitate tua prior est aut Hectoris uxor,
aut comes extincto Laodamia viro. 20
Tu si Maeonium vatem sortita fuisses,
Penelopes esset fama secunda tuae:
prima locum sanctas heroidas inter haberes,

(Texto por la edición de Ramírez de Verger, 2005, p. 1506)

Ni te aventaja en fidelidad conyugal la esposa de Héctor, ni Laodamía, que acompañó a su marido en su muerte. Si a ti te hubiera tocado en suerte tener por vate al Meonio, la fama de Penélope iría a la zaga de la tuya: ocuparías el primer lugar entre las heroínas íntegras. (Traducción de J. González en Ramírez de Verger, 2005, p. 1507)

3.3. LAS *METAMORFOSIS*

Estacio alude, sin nombrarlo, a Ovidio como autor de las *Metamorfosis*. En el poema natalicio en honor de Lucano (*Silva* 2.7), para ensalzar el mérito poético de Lucano, se lo compara con autores anteriores como Lucrecio, Apolonio de Rodas y... Ovidio, al que se describe precisamente como *qui corpora prima transfiguratur* (v. 78), es decir, como autor de las *Metamorfosis*.

Por otra parte, Estacio menciona y en algunos casos desarrolla con cierta extensión bastantes de los mitos que Ovidio trató en *Metamorfosis*: el de Dafne, Céix y Alcíone, Filomela, Sueño, Orfeo y Eurídice,

Narciso, e Ino y Atamante⁶¹. De entre estos paralelos, comentaremos un par de ejemplos ilustrativos. En una *Silva* (2.5), Estacio cuenta la persecución de una náyade por parte de Pan, hasta que se ahoga en un lago y se asimila a un árbol que nace de la mitad del estanque. El episodio nos recuerda a la persecución de Siringe por Pan y la metamorfosis de la ninfa (*Metamorfosis* 1.689–712) (Van Dam, 1984, pp. 291–310). Como segundo ejemplo, dentro del epitalamio de Estacio (*Silvas* 1.2) se rememora el episodio de Apolo y Dafne, cuando se compara a la novia Violentila en su belleza con Dafne (*Silvas* 1.2.130–131a):

hanc si Thessalicos uidisses, Phoebe, per agros 130
erraret secura Daphne.
Si la hubieras divisado a esta, Febo, por los campos,
Dafne habría deambulado libre de peligro.

3.4. LOS *FASTI* (POESÍA ETIOLÓGICA)

También es posible encontrar alusiones a los *Fasti*. Los *Fasti* eran una colección de leyendas etiológicas, alusivas a las diferentes fiestas del calendario (Mack, 1998, pp. 29-35). Ovidio seguía la línea etiológica de los *Aetia* de Calimaco y de un puñado de elegías del libro cuarto de Propertio. He aquí el dístico inicial de la obra, en que el poeta declara expresamente su propósito etiológico (Ovidio, *Fasti* 1.1–2):

Tempora cum causis Latium digesta per annum
lapsaque sub terras orta que signa **canam**.

(Texto por la edición de Ramírez de Verger, 2005, p. 550)

Voy a cantar el calendario ordenado a lo largo del año latino junto con sus causas, y los astros que se ponen y salen bajo la tierra. (Traducción de B. Segura en Ramírez de Verger, 2005, p. 551)

⁶¹ Mito de Dafne: Ovidio, *Metamorfosis* 1.452–567 y Estacio, *Silvas* 1.2.130–131a. Céix y Alcíone: Ovidio, *Metamorfosis* 11.671–748 y Estacio, *Silvas* 3.5.57–58 (Laguna Mariscal, 1992, pp. 371–372). Filomela: Ovidio, *Metamorfosis* 6.412–721 y Estacio, *Silvas* 3.5.58–59 (Laguna Mariscal, 1992, pp. 372–373). Sueño: Ovidio, *Metamorfosis* 11.583–632 y Estacio, *Silvas* 5.4. Orfeo y Eurídice: Ovidio, *Metamorfosis* 10.1–85 y Estacio, *Silvas* 5.1.23–25 y *passim* (Van Dam, 1984, p. 81 y Laguna Mariscal, 1992, pp. 298–299); Narciso: Ovidio, *Metamorfosis* 3.402–510 y Estacio, *Silvas* 1.5.55; Ino y Atamante: Ovidio, *Metamorfosis* 4.416 y Estacio, *Silvas* 5.2.39–41 y *passim* (Laguna Mariscal, 1992, p. 210).

Pues bien, Estacio desarrolló en bastantes *Silvas* un epilio etiológico central, destinado a explicar la causa de algún acontecimiento contemporáneo⁶². Podemos comparar con el arranque de los *Fasti* de Ovidio la manera en la que Estacio introduce el epilio etiológico inserto en la *Silva* 1.2 (el epitalamio ya citado varias veces en este capítulo) (Estacio, *Silvas* 1.2.16–17a):

Nosco **diem causasque** sacri: te **concinit** iste
(pande fores!), te, Stella, chorus;
Conozco el día y las causas de la ocasión sagrada: a ti te cantó ese
coro (¡abre las puertas!), a ti, Estela. (Traducción de Laguna Mariscal)

3.5. POESÍA DEL EXILIO

Ya hemos visto una alusión en Estacio (*Silvas* 1.2.254–255) a la poesía de exilio de Ovidio. Además, es significativo que Estacio trató, por su parte, del exilio del padre de Claudio Etrusco en la *Silva* 3.3. Estacio incorpora de Ovidio varios motivos (Laguna Mariscal, 1992, pp. 291–293 y 297): el exilio caracterizado con la metáfora del rayo (Pérez Vega, 1989, p. 216), la ira del emperador, el emperador como dios, la súplica a su clemencia y la *correctio* retórica que se manifiesta en la frase *hospes, non exul* (*Silvas* 3.3.154), deudora del modo en que Ovidio calificó su propio destierro: *quippe relegatus, non exul, dicor* (*Tristitia* 2.137; responsión comentada por Laguna Mariscal, 1992, p. 293).

4. TÉCNICAS RETÓRICAS

Hay varias técnicas retóricas, asociadas con la estética literaria propia de la Edad de Plata de la literatura latina, que probablemente Estacio conoció en Ovidio (Cupaiuolo, 1978, pp. 47–97; Laguna Mariscal, 1992, pp. 14–21; 1998, pp. 36). Entre ellas podríamos citar el gusto por las sentencias retóricas (Cupaiuolo, 1978, p. 55, n. 18; Laguna Mariscal, 1992, p. 27), la alegorización de personajes o el uso de listas o

⁶² Esta técnica del panel central con un carácter etiológico ha sido analizada por Bishop, 1951, pp. 428–429; Szelest, 1972; Newmyer, 1979, pp. 61–62; Hardie, 1983, p. 112; Roberts, 1989, 322; Laguna Mariscal, 1992, pp. 120–121; 1994a, p. 265; 1996a, pp. 249–250; y 2017, p. 72.

catálogos de *exempla* (Cupaiuolo, 1978, p. 56, n. 21; Laguna Mariscal, 1992, pp. 31–32).

La retórica postclásica, influida en buena medida por la práctica de las declamaciones, busca causar un impacto en el auditorio (Laguna Mariscal, 1992, p. 16). A veces se ha llamado estética manierista a esta actitud (Verstraete, 1983). Con esa intención de “épater les bourgeois”, uno de los rasgos de la técnica retórica de Ovidio que más llamó la atención de los rétores antiguos es el gusto por demostrar e ilustrar cualquier postulado general mediante un catálogo de *exempla*. Este y otros rasgos de virtuosismo técnico llevaron a Quintiliano a criticar al poeta: *Ovidius... nimium amator ingenii sui* (*Institutio oratoria* 10.1.88–89), *Ovidius utroque lascivior* (10.1.93), *Ovidii Medea videtur mihi ostendere quantum ille vir praestare potuerit, si ingenio suo imperare quam indulgere maluisset* (10.1.98). En estos juicios, Quintiliano reprocha dos veces el talento desbordado del poeta. Asimismo, caracteriza a Ovidio como *lascivus*, adjetivo con el sentido retórico, no moral, de “ampuloso” o “expansivo”. No es sorprendente que esta técnica, aplicada *ad nauseam* por Ovidio, encontrara continuadores.

Los catálogos suelen tener un carácter elativo o encomiástico. Podemos aducir como ejemplo un catálogo de Ovidio, quien, como argumento para su diatriba contra el aborto (*Amores* 2.14), enumera los héroes que habrían muerto si sus madres hubieran recurrido a esa práctica. Ovidio cita a Aquiles (hijo de Tetis), Rómulo y Remo (hijos de Ilia), y Eneas (hijo de Venus) (*Amores* 2.14.9–18):

si mos antiquis placuisset matribus idem,
gens hominum vitio deperitura fuit, [...] 10
Quis Priami fregisset opes, si numen aquarum
iusta recusasset pondera ferre Thetis?
Ilia si tumido geminos in ventre necasset, 15
casurus dominae conditor Urbis erat;
si Venus Aenean gravida temerasset in alvo,
Caesaribus tellus orba futura fuit.

(Texto por la edición de Ramírez de Verger, 2005, p. 286)

Si la misma costumbre hubiera agradado a las madres antiguas,
la raza humana habría perecido por tal depravación [...] 10
¿Quién habría doblegado el poder de Príamo si Tetis, la deidad
de las aguas, se hubiera negado a llevar la carga debida?

Si Ilia hubiera matado a los gemelos en su vientre hinchado 15
habría caído el fundador de Roma, la dominadora del mundo;
si la grávida Venus hubiera asesinado a Eneas en su seno
la tierra habría quedado huérfana de Césares.

(Traducción de Ramírez de Verger, 2005, p. 287)

Estacio compuso una lista similar de personajes legendarios⁶³ con una finalidad comunicativa diferente (ensalzar la institución del matrimonio: cf. Laguna Mariscal, 1994a, pp. 280–281 y Martínez Sariago, 2012, p. 266). En efecto, en calidad de diosa de la fertilidad, Venus persuade a la futura novia de que contraiga matrimonio y engendre hijos; argumenta que la unión conyugal es necesaria para la renovación del mundo; y enumera una serie de héroes legendarios, conectados con Roma, que nacieron gracias a uniones sexuales: Eneas (hijo de Anquises y de la propia Venus), Rómulo y Remo (hijos de Ilia y de Marte) y Rómulo, de nuevo, ya crecido y como fundador de Roma. Encontramos, pues, dos coincidencias (de tres) con la lista ovidiana (*Silvas* 1.2.188–193)

‘sic rerum series mundique revertitur aetas.
unde novum Troiae decus ardentumque deorum
raptorem, Phrygio si non ego iuncta marito?
Lydius unde meos iterasset Thybris Iulos? 190
quis septemgeminae posuisset moenia Romae,
imperii Latiale caput, ni Dardana furto
cepisset Martem, nec me prohibente, sacerdos?’
‘Así se renueva la generación del universo y la edad del mundo.
¿De dónde habría surgido la gloria de Troya y el salvador de los penates
en llamas
si yo no me hubiera unido a un marido frigio?
¿Cómo habría devuelto el río Tiber a mis queridos Julos? 190
¿Quién habría fundado las murallas de Roma, la de siete cumbres,
capital latina del Imperio, si una sacerdotisa troyana furtivamente
no hubiera recibido a Marte, sin mi oposición?’

Otra figura manierista es la alegorización de ideas abstractas. Sobre el modelo de Ovidio, que alegorizó al dios Sueño y a los dioses de su cueva (*Metamorfosis* 11.616–649), Estacio construyó alegorías de personajes como *Pietas* (*Silvas* 3.3.1–21), *Somnus* (*Silvas* 5.4) y de la furia

⁶³ Para las listas de *exempla* legendarios, usados con una finalidad persuasiva o encomiástica, léase Laguna Mariscal, 1994a, pp. 280–281; 1996b, pp. 172–173.

Tisífone (*Tebaida* 1.46–130). Este procedimiento de alegorización de entidades abstractas, a su vez, conocería más desarrollo en Claudiano y en Prudencio (en su *Psycomachia*).

5. MOTIVOS AMATORIOS

Hay que partir de la base de que Estacio compuso al menos dos silvas que tenían un sustancial trasfondo amoroso: la 1.2. (el epitalamio citado) y la 3.5 (la epístola a la esposa). No es de extrañar, pues, que desarrollara numerosos motivos y tópicos amorosos que había aprendido en Ovidio, el gran maestro del amor en Roma que trató todas las facetas, convenciones y tópicos de la elegía amorosa (Mack, 1998, pp. 53–98). Algunos de estos tópicos son: el cliché de la dureza del pedernal para caracterizar a la amada⁶⁴, el tema del “contigo, al fin del mundo”⁶⁵, el deseo de los amantes de compartir comida y bebida⁶⁶ o el tópico de la *fides* amorosa, desde la primera juventud a la muerte⁶⁷.

Podemos citar un ejemplo del último tópico apuntado. En la elegía de *Amores* 1.3 Ovidio había hecho una profesión de amor fiel y eterno, como precedente conceptual del código del amor cortés (Laguna Mariscal, 2021, pp. 69–70) (*Amores* 1.3.5–6):

Accipe, per **longos** tibi qui deserviat **annos**, 5
accipe, qui pura norit amare fide!

(Texto por la edición de Ramírez de Verger, 2005, p. 214)

¡Acepta a quien podría ser tu esclavo largos años, 5
acepta a quien sabe amar con leal fidelidad!

⁶⁴ Ovidio, *Amores* 1.11.9 y muchos pasajes más, recogidos en Otto, 1890, p. 4, y Estacio, *Silvas* 1.2.69.

⁶⁵ Ovidio, *Amores* 1.9.11–16, 2.16.19–32, *Ars amatoria* 2.229–238 y Estacio, *Silvas* 3.5.18–23 (Laguna Mariscal, 1996b, p. 178, n. 22; 2011b).

⁶⁶ Ovidio, *Amores* 14.31–34, *Ars amatoria* 1.575–781 y Estacio, *Silvas* 2.1.60–61 (Laguna Mariscal, 1996b, p. 179).

⁶⁷ Para este tópico, léanse las aproximaciones de Williams, 1968, pp. 370–417; Lyne, 1980, pp. 66–67; Veyne, 1991, p. 18; Laguna Mariscal, 1992, p. 360 y p. 390; 1994a, pp. 272–273, n. 35; 2011a; Alcalde Pacheco y Laguna Mariscal, 2002, p. 135; Librán Moreno, 2007; y 2011, p. 186.

(Traducción de Ramírez de Verger, 2005, p. 215)

Por su parte, Estacio, en la citada *Silva* 3.5, elabora una descripción similar de la *fides* amorosa de su esposa, con interesantes respuestas léxicas (*Silvas* 3.5.22a–28a):

etenim tua, nempe benigna
quam mihi sorte Venus iunctam florentibus **annis**
seruat et in **senium**, tua, quae me uulnere primo
intactum thalamis et adhuc iuuenile uagantem 25
fixisti, tua frena libens docilisque recepi
et semel insertas non mutaturus habenas
usque premo.

Pues eres tú la que, unida a mí por fortuna en los años floridos, Venus me reserva también para la vejez. Tus frenos, que me colocaste con la primera herida, cuando era ignorante de lechos y aun vagaba juvenilmente, tus frenos alegre y dócil acepté, y todavía soporto las riendas que, una vez insertadas, no voy a deponer. (Traducción de Laguna Mariscal)

6. SUBGÉNEROS EPIDÍCTICOS

Entendemos por subgéneros epidícticos (en el sentido de Cairns, 1972) los géneros literarios que están motivados por una ocasión social concreta que les proporciona tema concreto y contexto de ejecución, contienen unos elementos fundamentales y un conjunto de tópicos y motivos complementarios y, normalmente, tienen un propósito encomiástico o elativo. Por ejemplo, un epitalamio se inscribe en el contexto social de una boda, que le aporta tema (la celebración de la boda) y contexto de ejecución; incluye un conjunto de tópicos (descripción de la ceremonia, elogio de los novios y de la institución matrimonial, deseos de prole y felicidad); y tiene un carácter áulico (el novio pertenece a la clase noble o gobernante) y encomiástico (porque la función primordial del epitalamio es elogiar a los novios y ensalzar la ocasión social).

Estacio es reconocido por haber compuesto una colección de poemas, las *Silvas*, la mayoría de los cuales desarrollan diferentes subgéneros del género epidíctico (Hardie, 1983, pp. 74–102; Laguna Mariscal, 1998, pp. 41–44). Pues bien, Estacio aprendió en Ovidio la estructura, elementos esenciales y motivos complementarios de bastantes de estos géneros epidícticos. Como muestra significativa, mencionaremos el *propemptición*, el natalicio y el epicedio.

Ovidio abordó tres ocasiones el género *propempticón* o poema de despedida⁶⁸, siguiendo el precedente de Horacio (*Carmina* 1.3). En un caso (*Amores* 2.11), el contexto es amoroso: Ovidio se despide de Corina. El otro ejemplo, inserto en el libro I de *Ars Amatoria* (vv. 177–229), tiene un carácter político: hacia el año 2 a. C., Ovidio imagina la partida de Gayo César, nieto de Octaviano, con ocasión de su proyectada expedición militar contra los partos (expedición que, de hecho, no tendría lugar) (Hollis, 1977, pp. 65–73). En *Metamorfosis* 11.421–443 leemos la emotiva despedida dirigida por Alcíone a su esposo Céix, a quien no volverá a ver con vida.

A partir de esos tres tratamientos, la recepción del tratamiento ovidiano del *propempticón* no se hizo esperar. Estacio, en su *Silva* 3.2 (*Propempticon Maecio Celeri*), siguió muy de cerca a Ovidio (*Ars amatoria* 1.177–229) en la modalidad política de *propempticón* para despedir a su patrón Mecio Céler, que partía en misión oficial. Los ecos de Ovidio, en tema y expresión, son innumerables: ambos poetas aluden a la planificación de la expedición, a los partos como destino del viaje, incluyen una sección de anticipación del regreso y prometen un canto votivo para celebrar el feliz reencuentro con el viajero a su vuelta (puede leerse un análisis comparativo en Laguna Mariscal, 1992, pp. 196–198).

En el género natalicio o *genethliacón* se conmemora o celebra el aniversario de una persona (Van Dam, 1984, pp. 450–453). En *Tristia* 5.5, Ovidio celebra el cumpleaños de su mujer. Estacio en *Silvas* 2.7 conmemora el aniversario del nacimiento de Lucano.

La última composición genérica que debemos mencionar es la del epicedio o lamento poético por el fallecimiento de una persona allegada (Laguna Mariscal, 1996b, p. 182). Ovidio aporta dos contribuciones principales: una elegía “seria”, lamentando la muerte de Tibulo (*Amores* 3.9), y otra menor o “paródica” (*Amores* 2.6), en la que, siguiendo la estela de la poesía catuliana por la muerte del pajarito (*Carmina* 3), llora la pérdida de un papagayo. Estacio extendería y amplificaría el precedente de Ovidio, pues compuso no menos de seis epicedios serios, para lamentar la

⁶⁸ Para este género, léanse Cairns, 1972, pp. 3–16, pp. 115–117, pp. 148–153; Hardie, 1983, pp. 156–164; y Laguna Mariscal, 1992, pp. 194–198.

muerte de diferentes personajes (*Silvas* 2.1, 2.6, 3.3, 5.1, 5.3 y 5.5) y dos epicedios zoológicos: precisamente uno sobre un papagayo, como Ovidio (*Silvas* 2.4: *Psittacus eiusdem*), y otro sobre un león amaestrado, muerto por accidente en el anfiteatro (*Silvas* 2.5: *Leo mansuetus*).

7. CONCLUSIONES

Estacio evoca la figura de Ovidio en numerosos pasajes de sus *Silvas*. Llama a Ovidio por su *cognomen Naso*, ya que *Ōuidīus* no cabe en el hexámetro. Y demuestra conocer casi todos los géneros cultivados por Ovidio, incluyendo la elegía amatoria, la epopeya mitológica, la poesía etiológica y la elegía de exilio.

Por otra parte, hemos constatado que Ovidio es una referencia fundamental para la configuración de la poética y de la retórica de Estacio. Y eso queda claro, aunque solo hayamos repasado una selección significativa de motivos, géneros y técnicas. Estacio no podría haber compuesto su propia obra poética (en especial, sus *Silvas*) sin el referente y modelo de Ovidio. Desarrolló muchos motivos y técnicas (que hoy consideramos propios de la estética de la Edad de Plata romana) sobre el modelo de Ovidio (por ejemplo: los catálogos, la alegorización de entidades abstractas, las sentencias) y los transmitió a autores posteriores.

Pero, además, Estacio es el tercer autor latino (después de los dos Séneca) en mencionar a Ovidio y en presentar un intento de interpretación literaria de la obra del sulmonense. Por tanto, es uno de los primeros agentes de la canonización de Ovidio en la literatura occidental como poeta del amor, del mito y del exilio.

Más aun, Estacio es cronológicamente el primer autor de la cultura romana en mencionar el exilio de Ovidio (o, dicho con otras palabras, a Ovidio como poeta del exilio). Es importante recordar el contexto en que se produce esta rememoración. En el epitalamio para celebrar las bodas de Estela y Violentila (*Silvas* 1.2), Estacio invoca y convoca a una serie canónica de poetas elegíacos, clausurada por Ovidio, quien es presentado como una figura triste, por padecer exilio en Tomi. Y afirma Estacio que incluso Ovidio podría consolarse de su penoso exilio con la celebración del epitalamio en honor del noble Estela. Pues bien, si en

época de Estacio hubiera circulado la mínima sospecha de que el exilio de Ovidio había sido una ficción literaria, como sugieren algunos críticos modernos, entonces Estacio no habría mencionado a Ovidio, tanto por razones de etiqueta sociopolítica como de efectividad retórica. En este sentido, el testimonio de Estacio sobre Ovidio es un argumento más, nada desdeñable, para refutar la teoría de que el exilio de Ovidio fue una simple ficción literaria.

En conclusión, estudiar la presencia de Ovidio en Estacio puede contribuir a un mejor conocimiento de la poética de Estacio y del proceso de canonización de Ovidio como un poeta esencial en la tradición cultural de Occidente. Como aspecto tangencial, pero importante, el estudio de la presencia de Ovidio en Estacio puede contribuir a disipar dudas sobre la realidad histórica del exilio del vate sulmonense.

8. REFERENCIAS

- Albrecht, M. von (1995). *Storia della letteratura latina*. Volume II. Einaudi.
- Albrecht, M. von (2015). *Ovidio: Una introducción*. Editorial de la Universidad de Murcia – Editum.
- Alcalde Pacheco, M. J. y Laguna Mariscal, G. (2002). La elegía II 15 de Propertius: contenido, forma, recepción. *Exemplaria*, 6, 123–163.
- Anderson, W. S. (1973). *The Heroides*. En Binns, J. W. (Ed.), *Ovid* (pp. 49-83). Routledge & Kegan Paul.
- Anderson, W. S. (1995a). Introduction. En W. S. Anderson (Ed.), *Ovid. The Classical Heritage* (pp. ix–xxxiii). Garland Publishing.
- Anderson, W. S. (1995b). First-Century Criticism on Ovid: The Senecas and Quintilian. En W. S. Anderson (Ed.), *Ovid. The Classical Heritage* (pp. 1–10). Garland Publishing.
- Bérchez Castaño, E. (2015). El destierro de Ovidio en Tomis: realidad y ficción. *Estudis clàssics*, 11. Institució Alfons el Magnànim.
- Bishop, J. H. (1951). The debt of the *Silvae* to the *Epyllia*. *La Parola del Passato*, 6, 427–432.
- Bouquet, J. (1995). First-Century Criticism on Ovid: The Senecas and Quintilian. En W. S. Anderson (Ed.), *Ovid. The Classical Heritage* (pp. 1–10). Garland Publishing.

- Cairns, F. (1972). *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Francis Cairns.
- Courtney, E. (1990). *P. Papini Stati Silvae*. Clarendon Press.
- Criado, C. (2010). La casa de Edipo en la Tebaida ovidiana. En J. F. González Castro y J. de la Villa Polo (Eds.), *Perfiles de Grecia y Roma (Actas del XII Congreso Español de Estudios Clásicos, Valencia, 22 al 26 de octubre de 2007)*. II (pp. 849-586). Sociedad Española de Estudios Clásicos.
- Criado, C. (2011). “Teologías y teodiceas épicas. Estacio y la perspectiva ovidiana”. *Emerita*, 79(2), 251–275.
- Criado, C. (2016). Reseña de Bérchez Castaño (2015). *BMCR*, 2016.09.51. <https://doi.org/10.1055/s-0042-100757>
- Cupaiuolo, F. (1973). *Itinerario della poesia latina nel primo secolo dell’Impero*. Società Editrice Napoletana.
- Hardie, A. (1983). *Statius and the Silvae: Poets, patrons and epideixis in the Graeco-Roman world (ARCA Classical and Medieval Texts, Papers and Monographs, 9)*. Francis Cairns.
- Hollis, A. S. (1977). *Ovid. Ars amatoria. Book I*. Clarendon Press.
- Kenney, E. J. (1961). *P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina Faciei Femineae, Ars Amatoria, Remedia Amoris*. Clarendon Press.
- Laguna Mariscal, G. (1992). *Estacio, Silvas III. Introducción, edición crítica, traducción y comentario*. Fundación Pastor de Estudios Clásicos – Universidad de Sevilla.
- Laguna Mariscal, G. (1994a). Invitación al matrimonio: En torno a un pasaje estaciano (*Silvae I 2, 161–200*). *Emerita*, 62(2), 263–288. <https://doi.org/10.3989/emerita.1994.v62.i2.391>
- Laguna Mariscal, G. (1994b). *Statius’ Silvae III 5, 44–49 and the genre of Ovid’s Heroides*. *Rheinisches Museum für Philologie*, 137(3–4), 352–357.
- Laguna Mariscal, G. (1996a). Philosophical topics in Statius’ *Silvae*: Sources and aims. En F. Delarue (Ed.), *Epicedion. Hommage à P. Papinius Statius* (pp. 247–260). *La Licorne*, 38. Université de Poitiers.
- Laguna Mariscal, G. (1996b). Recepción de Ovidio amatorio en la Antigüedad tardía. En J. L. Arcaz, G. Laguna Mariscal y A. Ramírez de Verger (Eds.), *La obra amatoria de Ovidio. Aspectos textuales, interpretación literaria y pervivencia* (pp. 163–183). Ediciones Clásicas.
- Laguna Mariscal, G. (1998). *Estacio*. Biblioteca de la Literatura Latina. Ediciones Clásicas.

- Laguna Mariscal, G. (2011a). Amor correspondido. En R. Moreno Soldevila (Ed.), *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III a.C. – II d.C.)* (pp. 60–62). Universidad de Huelva.
- Laguna Mariscal, G. (2011b). Contigo, al fin del mundo. En R. Moreno Soldevila (Ed.), *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III a.C. – II d.C.)* (pp. 103–6). Universidad de Huelva.
- Laguna Mariscal, G. (2017). Erotismo de aparato: la temática amoriosa en la poesía epitalámica de Claudiano. En J. Martos – R. Moreno Soldevila (Eds.), *La tradición erótica en la poesía latina tardía* (pp. 55–89). *Studia Classica et Mediaevalia* 17. Verlag Traugott Bautz.
- Laguna Mariscal, G. (2021). “¿Por qué la llamáis divina?: la religio amoris en la poesía amorosa del Cancionero de Baena”. *Revista de Filología Románica*, 38, 63–76. <https://doi.org/10.5209/rfrm.78808>
- Librán Moreno, M. (2007). “Pudicicia y fides como tópicos amorosos en la poesía latina”. *Emerita*, 75, 3–18. <https://doi.org/10.5209/rfrm.78808>
- Librán Moreno, M. (2011). Fidelidad. En R. Moreno Soldevila (Ed.), *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III a.C. – II d.C.)* (pp. 186–189). Universidad de Huelva.
- Lyne, R. O. A. M. (1980). *The Latin Love Poets. From Catullus to Horace*. Clarendon Press.
- Mack, S. (1988). *Ovid*. Yale University Press.
- Martínez Sariago, M. M^a. (2012). El argumento del carpe diem en los epitalamios poéticos latinos. En J. Luque, M. D. Rincón e I. Velázquez (Eds.), *Dulces Camenae. Poética y poesía latinas* (pp. 261–270). EUG–SELAT.
- Moreno Soldevila, R. (2011). *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III a.C. – II d.C.)*. Universidad de Huelva.
- Newmyer, S. T. (1979). *The Silvae of Statius. Structure and Theme*. E. J. Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004327702>
- Otto, A. (1890). *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*. Georg Olms.
- Pérez Vega, A. (1989). *Publio Ovidio Nasón. Cartas desde el Ponto. Libro II*. Editorial Universidad de Sevilla.
- Ramírez de Verger, A. (Ed.) (2005). *Publio Ovidio Nasón. Obras completas. Introducción edición y notas críticas de Antonio Ramírez de Verger*. Espasa.
- Roberts, M. (1989). “The use of Myth in Latin Epithalamia from Statius to Venantius Fortunatus”, *Transactions of the American Philological Association*, 111, 321–348.

- Stroh, W. (1969). *Ovid um Urteil der Nachwelt. Eine Testimoniensammlung.* Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Szelest, H. (1972). “Mythologie und ihre Rolle in den *Silvae* des Statius”. *Eos*, 60, 309–317.
- Thomas, R. F. (1985). From recusatio to commitment: The evolution of the Virgilian programme. *Papers of the Liverpool Latin Seminar*, 5, 61–73.
- Van Dam, H.–J. (1984). *Silvae Book II: A commentary.* E. J. Brill.
- Verstraete, B. C. (1983). Originality and mannerism in Statius’ use of myth in the *Silvae*. *L’Antiquité Classique*, 52, 195–205.
<https://doi.org/10.3406/antiq.1983.2091>
- Veyne, P. (1991). *La elegía erótica romana. El amor, la poesía y el Occidente.* Fondo de Cultura Económica.
- Williams, G. W. (1968). *Tradition and Originality in Roman Poetry.* Oxford University Press.

EL *DE RERUM NATURA* DE LUCRECIO COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN EN LAS ARTES PLÁSTICAS

ÁNGEL JACINTO TRAVER VERA
 IES San Fernando (Badajoz)
 A Ripi

1. INTRODUCCIÓN

Nuestro propósito es mostrar cómo un clásico grecolatino, en este caso el poeta romano Lucrecio, ha sido fuente de inspiración para las artes plásticas y, en concreto, en tres de sus disciplinas: la pintura, la arquitectura y la escultura⁶⁹.

Tito Lucrecio Caro nació en torno al 99 a. C. y murió aproximadamente en el 55 a. C., a la edad de 44 años. Su vida trascurrió durante una época conflictiva, en la que las secuelas de las guerras civiles y la corrupción política arruinaron la república romana. Por entonces, se difundió en Roma la filosofía epicúrea. Esta predicaba una vida placentera y pacífica, apartada de la política, sin ambiciones de poder, dinero o gloria. Epicuro, su fundador, sostenía, además, que los dioses no se preocupaban de los asuntos humanos, que el alma era mortal y que no había una vida ultraterrena donde expiar las faltas cometidas en vida. Así, pues, ni los dioses ni la muerte eran de temer. Los epicúreos tenían una comprensión materialista, atomista de la realidad, basada en los sentidos. A partir de sus principios físicos concibieron una Ética cuyo *summum bonum* era el placer moderado. Este goce sencillo, pensaban, hacía posible vivir felizmente, conforme a la naturaleza, a la que estimaron maestra de la vida.

⁶⁹ Agradezco a mi director de Tesis, el profesor Gabriel Laguna Mariscal, sus comentarios y sugerencias críticas para la redacción definitiva de este artículo, ya que lo han enriquecido mucho.

El epicureísmo era, según estos presupuestos, incompatible con la moral romana, en la que la veneración a los dioses (*pietas*) y el sacrificio público (*virtus*) conformaban dos pilares de la tradición. Así y todo, la escuela del Jardín, como también era conocida, ganó gran número de neófitos (Cic. *Tusc.* IV 7). Animado por esta popularidad, Lucrecio se decidió a difundir la doctrina epicúrea entre sus conciudadanos. Y escribió en el género didáctico, al estilo de *Los días y las obras* de Hesíodo (ca. fl. 700 a. C.), un extenso poema en seis libros, con el título de *De rerum natura*, que literalmente significa “sobre la naturaleza de las cosas”.

La obra gozó de gran predicamento apenas publicarse. Fue imitada y admirada por los grandes autores de la literatura latina (Virgilio, Horacio u Ovidio), alentando siempre una visión anti-providencialista de la realidad, de un ateísmo pragmático que ha ido conformando una parte de la comprensión moderna del mundo. De su importancia para el Renacimiento y, en general, para la cultura occidental, Stephen Greenblatt ha dejado constancia recientemente en su ensayo *El giro: de cómo un manuscrito olvidado contribuyó a crear el mundo moderno* (2012). De hecho, el historiador estadounidense llega a considerar a Lucrecio como uno de los fundadores de la moderna secularización, elevándolo al pódium junto a Copérnico o Newton⁷⁰.

2. LUCRECIO EN LAS ARTES

Como otros libros de los clásicos grecolatinos⁷¹, el *De rerum natura* ha inspirado la realización de algunas piezas artísticas; pero esta impronta aún no ha sido estudiada de forma exhaustiva y monográfica⁷². Entre los primeros estudiosos que analizaron su influjo en las artes plásticas, destaca Aby Warburg (1866-1929), quien en 1893 mostró cómo Lucrecio había inspirado algunos motivos pictóricos de la “Primavera” de

⁷⁰ Para más información sobre la vida de Lucrecio, la escuela epicúrea y su tradición clásica, cf. Traver (2023, pp. 39-52).

⁷¹ Sobre el influjo de los autores clásicos en las artes plásticas, sobre todo, en la pintura, cf. el manual de Elvira (2008).

⁷² Bibliografía: Pacheco (1649, p. 86), Warburg (1893; 2005), Boyancé (1963; p. 323), Gordon (1985, p. 154, n. 1, y pp. 236-37), Deisser (1999, p. 262), Hardie y Gillespie (2007, pp. VIII-IX y p. 9, n. 46), Prosperi (2007, p. 216-25) y Elvira (2008, p. 311).

Botticelli⁷³. Más recientemente, el *Cambridge Companion to Lucretius*, editado por Hardie y Gillespie (2007, pp. VIII-IX), menciona esporádicamente entre sus páginas, al hilo de los tópicos tratados, un buen ramillete de obras de arte. De hecho, en la introducción Hardie y Gillespie (2007, p. 9, n. 46) anotan que la estatua de Isaac Newton, erigida en la antecapilla del Trinity College, obra de Louis-François Roubiliac (1702-1762), tiene inscrito en el pedestal el verso de Lucrecio III 1043⁷⁴. En el mismo *Companion*, Valentina Prospero (2007, p. 220) recuerda que los óleos “El nacimiento de Venus” y “Venus y Marte”, también de Botticelli, deben al himno inicial del *De rerum natura* algunos detalles (I 1-43 y I 35). Refiere (*ibidem*, pp. 221-22), además, los bajorrelieves de caza y lucha entre animales y hombres labrados en el Palacio Scala degla Gherardesca (Florencia), inspirados en el libro V de Lucrecio, así como los paneles “Fuego en el bosque” y “Escena de caza” debidos a Piero de Cosimo (1461-1522), conservados en el Ashmolean Museum (Oxford) y en el Metropolitan Museum of Art (Nueva York), respectivamente.

Hay más. De algunos solo tenemos noticia, como el cuadro “La escuela del arte, ofreciendo las primicias de sus estudios a Miguel Ángel”, de Giovanni Battista Naldini (1535-1591). Según testimonio del pintor Francisco Pacheco (1649, p. 86), podían leerse en él los versos de Lucrecio III 9-10, si bien retocados⁷⁵. Boyancé (1963, p. 323) consideraba que el cuadro “Le triomphe de Flore” de Nicolás Poussin (1594-1665) está, como “La Primavera”, inspirado en la descripción lucreciana de las estaciones (V 737-50). West (1991, pp. 242-49) apuntó la posibilidad de que el cuadro de Tiziano (1490-1576) “Diana y Acteón”, perteneciente a la serie “Poesías” que el pintor italiano realizó para el monarca español Felipe II (1527-1598) entre 1540 y 1550 y conservado en la National Gallery de Escocia, pudo haber sido compuesto teniendo en mente los versos lucrecianos V 717-19. Por su parte, Deisser (1999, p. 292) opina que el poeta astrónomo que Luca Signorelli (1450-1523)

⁷³ Gordon (1985, pp. 236-37) nota que el grabador N. P. Dmitrevski imitó la “Primavera” de Botticelli para una lámina que ilumina la traducción rusa en verso del *De rerum natura* (1936) debida a F. A. Petrovski.

⁷⁴ *qui genus humanum ingenio superavit* (“hombre que superó en ingenio al género humano”).

⁷⁵ *tu pater es rerum inventor, tu patria nobis / suppeditas praecepta, tuis rex inclute, chartis* (“tú eres el padre inventor de las cosas, tú, ínclito rey, nos regalas preceptos paternos en tus escritos”).

había pintado en la capilla de San Bricio de la catedral de Orvieto (Umbría), apoyado en su medallón y mirando al cielo, no es Empédocles, sino Lucrecio. Recordaba Gordon (1985, p. 154, n. 1) que en esta posición aparecía en el frontispicio de la portada que posiblemente realizó Holbein “el Joven” (ca. 1497-1543) para los *Adagia* de Erasmo (Basilea: Froben, 1520) y que posteriormente aprovechó Sébastian Gryphe (1492-1556) para la edición del *Commentarium linguae latinae* (Lyon: 1536) de Étienne Dolet (1509-1546). El escritor Juan Valera (1824-1905) describe en el colofón de su obra cumbre, *Pepita Jiménez* (1874), una copia de la Venus de Medicis, cuyo pedestal tenía en letras de oro los hexámetros del *De rerum natura* I 22-23. Por último, citamos al pintor Juan Ramón Fernández Molina (1967-), quien en mayo de 2007 expuso en el Museo Luis de Morales (Badajoz) una colección de dibujos titulada *De los pasos* inspirada en el *De rerum natura*⁷⁶.

3. OBJETIVOS

Hecha ya esta presentación de la vida, obra e impronta de Lucrecio en las artes, explicaremos su influjo en estas tres obras:

1. El cuadro de “La alegoría de la primavera”, más conocido, simplemente, como “La primavera”, del pintor florentino Sandro Botticelli (1445-1510), realizada por los años 1477 y 1482 y conservada hoy día en la Galería de los Uffizi de Florencia.
2. El *thólos* “Mussenden Temple”, erigido entre 1783 y 1785 sobre un acantilado rocoso de la costa irlandesa por el arquitecto Michael Shanahan (fl. ca. 1770 – ca. 1790), a expensas del obispo de Derry y conde de Bristol, Frederick Augustus Hervey (1730–1803).
3. “La fuente a Cajal”, así denominada por el escultor palentino Victorio Macho (1887-1966), quien ideó y realizó entre 1922 y 1926 el monumento al premio Nobel Santiago Ramón y Cajal que hoy puede admirarse en el parque de El Retiro de Madrid.

⁷⁶ Cf. la página electrónica <https://bit.ly/3SUSXcw>

4. DISCUSIÓN

4. 1. “LA PRIMAVERA” DE SANDRO BOTTICELLI

El pintor e historiador del arte Giorgio Vasari (1511-1574) ya se refirió a este famoso cuadro en 1550, cuando publicó su *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos*, una precoz historia del arte renacentista italiano, repleta de noticias preciosas. La obra de Sandro Botticelli fue un encargo de Lorenzo di Pierfrancesco de Médici (1463-1503), primo del gobernador y mecenas de la república de Florencia, Lorenzo el Magnífico (1449-1492).

FIGURA 1. “La alegoría de la Primavera”. Para más detalle, pinche en el siguiente enlace: <https://bit.ly/3113nCo>



Fuente: Le Gallerie degli Uffizi

Es una de las primeras pinturas renacentistas de tema mitológico que, además, celebra en clave neoplatónica un rito pagano: la fiesta de la llegada de la primavera. No es un cuadro de temática religiosa, como era tradicional en la Edad Media, ni un retrato. Por ello, esta pintura es considerada uno de los primeros reflejos del renacimiento de la

Antigüedad pagana que por entonces estaba forjándose en los círculos humanísticos de Florencia, Nápoles, Roma o Milán.

Entre las fuentes literarias –ya no bíblicas o patrísticas– que parecen haber influido en la composición, destacan los versos V 183-378 de los *Fastos* de Ovidio (Elvira, 2008, pp. 346-47), autor de las *Metamorfosis*, uno de los manuales mitológicos más influyentes en la pintura occidental por la plasticidad y belleza de sus imágenes (Elvira, 2008, p. 25), y el *De rerum natura* de Lucrecio, quien en dos pasajes describe de forma similar a Venus y a otras figuras que aparecen en la tabla de Botticelli (Prosperi, 2007, pp. 220-21).

El primero pertenece al comienzo del *De rerum natura*, concretamente a los versos I 6-13:

te, dea, te fugiunt uenti, te nubila caeli
aduentumque tuum, tibi suauis daedala tellus
summittit flores, tibi rident aequora ponti
placatumque nitet diffuso lumine caelum.
nam simul ac species patefactast uerna diei 10
et reserata uiget genitabilis aura fauoni,
aeriae primum uolucres te, diua, tuumque
significant initum, percussae corda tua ui.

“De ti, diosa, de ti, huyen los vientos; de ti, las nubes del cielo. Y a tu llegada, la hacedora tierra te ofrece dulcemente flores, las olas del mar te ríen y brilla sereno el cielo con luz derramada. Pues tan pronto la apariencia primaveral del día se muestra y vibra suelta la brisa de Favonio seminal, primero las aves del cielo, diosa, nos avisan de tu venida, excitados sus pechos por tu vigor.”

El segundo es el siguiente fragmento (V 737-42):

it Ver et Venus, et Veneris praenuntius ante
pennatus graditur, Zephyri uestigia propter
Flora quibus mater praespargens ante uiui
cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet. 740
inde loci sequitur Calor aridus et comes una
puluerulenta Ceres (et) etesia flabra Aquilonum.

“Viene Primavera y Venus, y delante el heraldo alado de Venus avanza; frente a ellos la madre Flora, quien, derramándose tras los pasos de Céfiro, llena todo el camino con colores y olores. Luego, sigue el árido Calor, también Ceres polvorienta, su compañera, y los etesios soplos del Aquilón”.

En la composición de Botticelli aparece, en efecto, este séquito de Venus. Ella ocupa el centro. Encima, se encuentra Cupido alado, quien insufla con sus flechas el aliento vital del amor (*anima mundi*). A su derecha marchan Flora, esparciendo flores, y Cérifo, el viento “vivificante” de la naturaleza.

4. 2. EL MUSSENDEN TEMPLE DE MICHAEL SHANAHAN

El segundo ejemplo de influjo artístico es aún más claro. Se trata del *thólos* o templo circular que el obispo de Derry y conde de Bristol, Frederick Augustus Hervey, levantó en recuerdo de un amor apasionado e intempestivo. Con algo más de cincuenta años, se enamoró perdidamente de la señorita Frideswife Mussenden, de veinte años e hija de su prima James Bruce (Forthergill, 2005, p. 90). Pese al escándalo social, encargó al arquitecto Michael Shanahan el diseño y construcción de un templete en su honor, en sus dominios de Downhill, en el condado de Londonderry, justo al borde de los acantilados que se enfrentan al fiero mar del Norte en Irlanda. Shanahan proyectó el edificio a semejanza, probablemente, del templo de Vesta en Tívoli, para dar cumplimiento al deseo del conde de que fuera un estudio y biblioteca en recuerdo de su amada. Para su construcción el arquitecto y el conde tuvieron en mente también el sereno templo que Lucrecio describió en el comienzo del libro segundo del *De rerum natura*.

Sabemos que fue así, porque están inscritos en el friso circular los dos primeros versos del libro II de Lucrecio:

Suaue, mari magno turbantibus aequora uentis,
e terra magnum alterius spectare laborem,

“Es dulce, cuando los vientos encumbran las olas en el inmenso mar,
ver seguro desde la orilla el peligro que otro corre”.

El poeta epicúreo describe en los hexámetros siguientes la dicha del sabio, quien, al margen de ambiciones y pasiones, vive dedicado al estudio en paz consigo, habitando el sereno templo de la sabiduría. He aquí los versos:

non quia uexari quemquamst iucunda uoluptas,
sed quibus ipse malis careas quia cernere suaue est;
suaue etiam belli certamina magna tueri 5
per campos instructa tua sine parte pericli;
sed nihil dulcius est, bene quam munita tenere
edita doctrina sapientum templa serena,
despicere unde queas alios passimque uidere
errare atque uiam palantis quaerere uitae, 10
certare ingenio, contendere nobilitate,
noctes atque dies niti praestante labore
ad summas emergere opes rerumque potiri.

FIGURA 2. “Mussenden Temple”. Para más detalle, pinche en el siguiente enlace:
<https://bit.ly/4bRwmX5>



Fuente: National Trust Images (Robert Morris)

“no porque sea un gozoso placer ver cómo alguien sufre, sino porque es un alivio saber de qué males te libras. Dulce es también observar los combates de la guerra entablados por el campo sin que corras tú peligro alguno; pero no hay nada más dulce que habitar los templos serenos, sólidamente amurallados con la doctrina de los sabios, desde donde puedas ver por doquier cómo los hombres deambulan errabundos buscando el camino recto de la vida, compiten en talento, contienden en nobleza, se empeñan día y noche con infinito denuedo para ser los más ricos y los dueños de todo”.

Desgraciadamente, la joven Frideswife Mussenden murió a los veintidos años, apenas concluido el templete en 1785 (Futhergill, 2005, p. 91). Es cuando menos curioso que este *thólos*, tan fidedigno a la arquitectura clásica, a la escena pintada por Lucrecio y al propósito del *De rerum natura*, fuera el fruto de un amor apasionado, una enfermedad a la que el poeta romano dedicó una durísima diatriba (IV 1037-1207) por ser fuente de perturbación espiritual y, por ello, de infelicidad.

Si los pintores se han inspirado a menudo en los versos de los autores clásicos, porque su poesía dibuja, según la expresión horaciana de *ut pictura poesis* (*Ars* 361), Shanahan levantó el *thólos* del obispo de Derry según el planteamiento filosófico de Lucrecio, pues también, diríamos, *ut architectura poesis*.

4. 3. LA FUENTE DE CAJAL DE VICTORIO MACHO

Como última y posible impronta lucreciana, estudiaremos la “Fuente de Cajal”, obra del escultor palentino Victorio Macho, quien entre 1923 y 1926 realizó este conjunto escultórico en honor del premio Nobel Santiago Ramón y Cajal y que hoy puede admirarse en el parque madrileño de El Retiro, flanqueado por dos frondosos castaños de Indias.

Ya desde que la comisión encargada del homenaje al Nobel, con ocasión de su jubileo por los setenta años, decidiera en concurso público conceder a Macho la ejecución del monumento, se suscitó entre la comunidad médica una polémica sobre su valía y significado real⁷⁷.

⁷⁷ De hecho, en la revista semanal de medicina y cirugía *La medicina íbera* (Año VII, tomo XVII, vol. 1º, 1923) aparecieron diversos artículos comentando el valor escultórico y alegórico de la fuente. En contra se manifestó, entre otros, el doctor César Juarros y a favor, Gregorio Marañón (1923, pp. III y XLIX). En torno a esta discusión, el propio escultor se pronunció en una entrevista al diario “Sur” (20-08-1966, con n.º 9.768, p. 3) hecha mucho después por el periodista Marino Gómez Santos: “El jurado acordó que lo (sc. el monumento) hiciera yo. Estaba una noche en el Café Lyon (sc. Lion D’or), de la calle Alcalá, cuando llegó mi gran amigo Marañón para darme la noticia. Hasta entonces no tiene usted idea de los líos que me armaron, de la politiquería que se organizó, de los chismorreos para que no hiciera yo el monumento a Cajal”. También alude a ella en sus *Memorias* (Macho, 1972, p. 321): “Pasaba el tiempo y no se decidía quién había de ser el escultor que hiciera el monumento. Y fue tal el revuelo que llegó a producirse en el ambiente culto de Madrid que la Academia (sc. de Medicina) decidió invitar al pintor Sotomayor para que diera su opinión, como artista, sobre los proyectos presentados”.

FIGURA 3. “Fuente de Cajal”. Para más detalle, pinche en el siguiente enlace: <https://bit.ly/3T0zKY0>



Fuente: Wikipedia (Benjamín Núñez González)

A su vuelta del exilio a España, en 1952, Macho supo que la “Fuente de Cajal” estaba descuidada. Su amigo Ángel Busto se lo había comentado por carta un año antes (Archivo documental Victorio Macho nº 01763⁷⁸). Un lustro más tarde escribió al alcalde de Madrid, el conde de Mayalde, para que mandara reparar la fuente y, así, que el conjunto recobrase su simbolismo original.

Entre los párrafos de su extensa misiva (Archivo documental Victorio Macho n.º 01417) podemos leer una interpretación del valor simbólico de la fuente, de primera mano, debida al propio escultor y transcrita directamente del proyecto original presentado a la Real Academia Nacional de Medicina⁷⁹:

⁷⁸ El archivo personal del escultor palentino está disponible en la siguiente dirección electrónica: <https://bit.ly/3uPkEvd>

⁷⁹ Encontramos copia del expediente original de obras (n.º signatura 24-475-18) en la Biblioteca Digital de la Memoria de Madrid. Cf. en el siguiente enlace: <https://bit.ly/48IKp49> La misma interpretación de la fuente aparece reproducida en las *Memorias* de Macho (1972, pp. 320-21) con esta introducción: “Coloqué junto a mi proyecto (sc. el presentado en la Real Academia Nacional de Medicina) un gran dibujo al carbón [...] y había escrito y puesto al lado

Excmo. Señor Conde de Mayalde, Alcalde de Madrid

Señor Alcalde y distinguido amigo:

Me permito dirigirme a Ud. con el ruego de que acoja con su proverbial bondad lo siguiente.

En el año 1921⁸⁰, la Real Academia de Medicina de Madrid me encomendó la ejecución de la Fuente Monumental dedicada al glorioso Cajal, cuya obra dió motivo a numerosas publicaciones en diarios y revistas españolas y extranjeras.

Al retornar a mi Patria en el año 1952 -al cabo de larga estancia en Hispanoamérica- tuve el sentimiento de ver la Fuente de Cajal sin agua, y así ha continuado durante los cinco años que llevo en España, por lo que me permito transcribir aquí las ideas fundamentales en que me basé para dar forma plástica a tal obra, y cuyo texto original debe de conservarse en el archivo de dicha Academia [...]

“La imagen del gran hombre (*sc.* Cajal) me acompañaba en mis paseos por los Campos de la Moncloa, y, en el solemne escenario de la Naturaleza, sus pensamientos eran manantial del conocimiento -pero también de la duda- y aparecían ante mí con la fuerza expresiva del maravilloso grabado que Alberto Durero tituló “La melancolía”, la terrible melancolía de quien como Cajal se ha asomado al misterio.

Y nació en mí la idea del agua como base y tema fundamental de este monumento que había de tener mucho de sinfonía en piedra, visión poética de Cajal.

El agua, génesis de vida, sensibilidad quintaesenciada que percibe los ecos más leves y lejanos de la Naturaleza, refleja la luz del sol, la dulce vibración de las estrellas, el vuelo de las aves y de las almas... el agua aquietada de las fuentes musgosas de los jardines antiguos, silenciosa colaboradora de los espíritus sonámbulos, de los solitarios como Cajal, musa de los poetas... el agua, purísima mirada de la tierra hacia lo desconocido.

‘Fuente a Cajal’ se llamará este monumento.

En el fondo aparecen las dos fuentes simbólicas de la Vida y de la Muerte: en el centro se alza serena la estatua de la Sabiduría... y el agua de la Fuente de la Vida y el agua de la Fuente de la Muerte, caerán en

del dibujo, para expresar la idea que me había llevado a realizar aquella fuente de un simbolismo casi filosófico, lo siguiente:

‘Ideas fundamentales para el monumento dedicado a Cajal’

Cuando comencé a proyectar esta obra, la imagen del gran hombre me acompañaba [...]

⁸⁰ En realidad, el comité ejecutivo del homenaje a Cajal falló a favor del boceto de Macho el 21 de octubre de 1922 (*cf.* Archivo documental Victorio Macho n.º 00377).

la gran alberca cuadrangular, se unirán, se confundirán una en otra formando un todo enigmático... y Cajal como esfinge abismada en el misterio, alma en piedra, toda serenidad y pensamiento, será el investigador silencioso a través de los siglos, y siempre tendrá su estatua un dejo de melancolía, porque ¡ay de nosotros si no encontráramos siempre un más allá misterioso!”

Fácil es comprender que el simbólico relieve *Fons Vitae* queda truncado, en cierto modo, puesto que, ahora, sólo la Fuente de la Muerte tiene verdadero sentido al no brotar el agua de los caños bronceíneos a la gran alberca, cuyo fondo suele estar cubierto de hojarascas amarillentas, de extraños residuos y ranas putrefactas, que las estatuas de Cajal y la Sabiduría, parecen contemplar atónitas desde su granítico pedestal; así como también las personas cultas que pasean por el bello parque del Retiro, meditan y hasta filosofan sobre tan lamentable espectáculo.

Por Cajal, que tanto nos honra, y, en evitación de que los extranjeros que acuden a solemnes actos de Congresos Científicos tomen fotos de esa desventurada Fuente, a la que se ha quitado la poesía del agua, que era su vida, y alterado la noble expresión de una obra de arte dedicada a un genio universal; recurro a Ud., señor Alcalde, y a la Ilustre Corporación que preside con la esperanza de que su intervención remedie cuanto expongo.

Reciba, señor Conde de Mayalde, el testimonio anticipado de mi reconocimiento y cuente con su amigo y s. s.

Victorio Macho

Toledo, 30 de octubre de 1957.

El crítico de arte, Francisco Caravaca, escribió un reportaje sobre Victorio Macho en el diario el “Heraldo de Madrid” (23-08-1927), poco tiempo después de inaugurarse la “Fuente a Cajal” (24-04-1926). En él, el escultor palentino daba una exégesis del monumento similar, en estos términos:

Hemos pedido a Victorio Macho una explicación del simbolismo sintetizado en las fuentes de la vida y de la muerte, y el gran artista ha sonreído con una fina sonrisa del hombre que se ve interpelado sobre aquello que en él hay de más íntimo: sobre su concepción ideológica.

“- Obedeciendo a una ley natural, que no por ser natural deja de ser herética y misteriosa, viene al mundo la humana criatura, bíblicamente impelida por el aura del mandato divino... E igualmente obedece la muerte a razones de finitud, cuyas esencias residen en lo íntimo de la Naturaleza... ¡Vida y muerte!... He aquí las dos grandes concepciones del Creador, unidas por una estrecha correlación. Ambas son para el hombre un misterio..., un misterio que bien puede ser, por su apacibilidad, por su misterio mismo, un lago de tersa superficie en el cual se

vierten las dos aguas que son el Alpha y el Omega del Macrocosmos... Y en medio de esos dos misterios, que son dos en uno, común, universal, cósmico, está el tránsito, es decir, la existencia humana... Pues bien: ese tránsito, esa existencia humana que abre sus brazos espirituales, tendiendo cada uno de ellos a la vida y a la muerte, es la sabiduría, la ciencia, la única que quizá sabe algo del misterio: Cajal... He ahí el símbolo..." (p. 9. Archivo de prensa Victorio Macho PR-008).

Macho afirmó que para inspirarse leyó durante meses las obras del sabio histólogo que su amigo y fautor, el doctor Gregorio Marañón, le había prestado⁸¹. Lo recordaba muchos años después en una entrevista que apareció póstumamente en el periódico "Sur" (20-08-1966, con n.º 9.768, pp. 3 y 18):

Marañón me dejó los libros científicos de Cajal, que me leí⁸². Resultó que el día que expiraba el plazo de presentación de proyectos, no había concurrido más que Ortells, el cual hizo un Cajal con una blusa de médico y un microscopio. Aparecía sentado en un banco... Mi proyecto era otra cosa. Era una obra simbólica y un tanto filosófica, tanto que un día llegó a Madrid un sabio alemán. Vázquez Díaz le llevó a ver mi proyecto y el sabio creo que preguntó: "¿Quién es este escultor que piensa?" (pág. 3. Archivo de prensa Victorio Macho PR-270).

Es verdad que en algunas obras del polifacético científico hay párrafos que bien podían estimular la fantasía de Macho para concebir su fuente simbólica tal cual. Así, por ejemplo, en su popular libro *Chácharas de café: pensamientos, anécdotas y confidencias* (Madrid, 1920) escribe Ramón y Cajal:

Correlativo del concepto de muerte es el concepto de vida. Morir es la disipación de la individualidad. Pero la individualidad está representada por el cerebro. Los infusorios y microbios, en quienes la célula germen se identifica con el cuerpo, carecen de muerte natural; sólo catastróficamente perecen (p. 60)⁸³.

⁸¹ La amistad de Macho y Marañón perduró mientras vivieron. El doctor apostó desde el comienzo porque el palentino fuera el artista elegido y obró en consecuencia, intentando persuadir a los miembros del comité para el homenaje, del que él formaba parte (cf. Archivo documental Victorio Macho n.º 00098).

⁸² Afirma esto mismo en sus *Memorias* (Macho, 1972, p. 320 y p. 322): "no reparé en presentarme a tal concurso (sc. para el monumento a Cajal), para lo que leí durante varios meses sus libros de texto y escritos donde hablaba de su vida y exponía sus ideas y pensamientos [...] Marañón me había prestado los libros de texto de Ramón y Cajal [...]"

⁸³ Cf. también estos textos: "¿No es verdad que la serie cronológica de fotografías de un sujeto parece realizar el ensueño de la reversibilidad de la vida, del cinematógrafo al revés,

El premio Nobel no tenía, según sus últimas voluntades, una visión trascendentalista de la existencia humana, ni especialmente religiosa, sino, más bien, científica y apegada a los hechos consumados, que era solidaria en muchos aspectos del materialismo tan acusado entonces y que causaba tanto recelo en los ámbitos eclesiásticos⁸⁴. Dice así la cláusula primera del penúltimo testamento, de 1931, estando ya viudo Cajal (Viudas, 2018, p. 178):

Dispongo que mi entierro sea puramente civil y que la ceremonia se celebre sin ninguna clase de pompa ni aparato. Mis restos descansarán en la fosa común, satisfecho de diluirme en esta tierra amada de España, confundido entre los más humildes conciudadanos.

Y en el testamento definitivo, de 18 de septiembre de 1934, se lee (Viudas, 2018, p. 179):

1. Mi entierro será modesto y laico, como expreso en mi testamento. Para los gastos dejo 10.000 pesetas. // 2. Entiérreseme, a ser posible, junto a mi esposa, y si no, en el cementerio laico, junto a Azcárate.

También Macho, a quién durante toda su existencia preocupó la muerte y el misterio de la vida⁸⁵, leyó en su juventud obras nihilistas y

retrocediendo desde la decrepitud al nacimiento y desde el sepulcro á la cuna?" (*La fotografía de los colores*, Madrid, 1912, p. V) y "Mas por desgracia -añadió- el filtro de larga vida, el hallazgo de la maravillosa y vivificadora fuente de Juvencio es loca quimera" (*Cuentos de vacaciones*, Madrid, 1905, p. 41).

⁸⁴ Cf., por ejemplo, el *Discurso leído ante la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas* por el arzobispo de Sevilla, Ceferino González (1883). A este primado alude Cajal en *Recuerdos de mi vida* (Madrid, 1917), al hilo del catedrático José Letamendi (1828-1897): "Séame lícito, empero, declarar que se equivocan tanto el candoroso Ceferino González, al afirmar que 'la filosofía de Letamendi, no obstante su originalidad, no salía de la corriente cristiana', como quienes, atenedos al cortés exoterismo de los libros y conferencias de D. José, diputábanle católico á macha martillo. Harto sabíamos sus íntimos que, en el fondo, su concepción filosófica era profunda y radicalmente agnóstica" (p. 228). También fue agnóstico su alumno Pío Baroja (Traver, 2018, p. 51), quien tenía de él una pésima opinión, como dejó bien claro en su novela *El árbol de la ciencia*. Cajal estuvo en el tribunal que juzgó la tesis doctoral de Baroja (Traver, 2018, p. 45).

⁸⁵ En una carta de 1957, enviada a Gregorio Marañón, escribe: "... para dejar un ramo de laurel sobre el humilde nicho sepulcral del genial meditador (sc. Unamuno), que en ese más allá -al que al morir nacemos- habrá encontrado á Dios.

'Méteme Padre Eterno en tu pecho / Misterioso hogar, / Dormiré allí, pues vengo deshecho / Del duro bregar.'

frecuentó tertulias, como la del café Levante, donde pudo escuchar alguna vez concepciones ateístas o agnósticas sobre la existencia humana. La entrevista concedida a Francisco Caravaca en el diario el “Heraldo de Madrid” (23-08-1927), nos ofrece algunas claves en este sentido:

“- Para que usted se pueda formar una clara idea de lo que era yo en aquellos tiempos, y para que pueda comprender mis inauditas estridencias y mis extravagancias, bástele saber que era la época en que la filosofía de Nietzsche estaba de moda, y en que el *Así hablaba Zaratustra* era el libro de cabecera [...] Tenía yo un amigo, de quien le hablaré más adelante, Enrique Lorenzo Salazar, con el cual solía ir al café [...] Y mi amigo y yo, con una mística unción de ascetas y de iluminados, leíamos en grandes parrafadas las escépticas máximas nietzscheanas [...]

A continuación, Victorio Macho nos cuenta cómo primeramente los domingos -único día en que podía emanciparse de la tutela del sacerdote- y luego todos los días acudía a la tertulia que en el café de Levante formaban Romero de Torres, Anselmo, Valle Inclán, Julio Antonio, Ricardo Baroja, Corpus Barga, etc., y para los cuales Victorio Macho no era entonces sino un muchacho insignificante y casi ignorado (p. 8. Archivo de prensa Victorio Macho PR-008).

El pintor Ricardo Baroja (1871-1953), por ejemplo, había perdido, según su sobrino Julio Caro Baroja (1914-1995), la fe religiosa⁸⁶, como su hermano Pío, el afamado novelista, criticado, a veces, por materialista clerófobo (Traver, 2018, pp. 50-51) y de quien Macho esculpió su busto para el claustro donostiarra de San Telmo.

El escultor palentino también fue íntimo de Gabriel Miró (Macho, 1972, p. 323), quien entonces ostentaba el cargo de secretario del Ministerio de Instrucción Pública para los concursos nacionales. Miró,

¡Qué tremendos, amigo mío, esos versos de acentos bíblicos en la lápida funeraria de Unamuno y que al leerlos en aquella mañana de viento y lluvia me quedaron grabados en el alma!” (Archivo documental Victorio Macho n.º 01349).

⁸⁶ Cf. Caro (1972, p. 82): “Mi tío Ricardo tenía poca afición, por no decir ninguna, a la Psicología y a la literatura psicológica. Le gustaban, en cambio, la geometría, la mecánica y las ciencias-físicas naturales: acaso más las naturales que las físicas. No poseía fe religiosa, ni le interesaba la religión como a su hermano (sc. Pío), aunque fuese desde fuera. Era un discípulo de Lucrecio, con los datos de su época, de su siglo: un darwiniano . . . Era también bastante marxista de teoría, en su interpretación de la Historia . . . Mi tío tenía una concepción mecánica de la Naturaleza y era indiferente a los problemas del más allá. Anticlerical en esencia”. Cf. también la carta dirigida a Julio Caro Baroja de Macho (Archivo documental Victorio Macho n.º 01392).

como Marañón, puso especial empeño en que Macho culminara el monumento a Cajal y un día de 1922, posiblemente tras la adjudicación, dejó aviso en su casa para que visitara al doctor Pittaluga⁸⁷, pues quería hablar con él sobre la fuente a Cajal. Dice así la nota (Archivo documental Victorio Macho n.º 00102):

Querido Victorio Macho

Pensábamos ir, ayer tarde, a visitar a Ud. Nos acompañaba el Dr. Pittaluga; pero, la noticia del catarro de María contuvo nuestro propósito.

Conviene que mañana, lunes, de cuatro a cinco de la tarde, vaya Ud. a casa del Doctor Pittaluga; él le aconsejará y encaminará para que la “Fuente de Cajal”, su obra máxima, tenga una realidad inmediata. No falte Ud.

Deseamos que María se restablezca prontamente. Saludos cariñosos.

Le abraza su devoto

Gabriel Miró

Domingo.

El mismo año de la inauguración del monumento, 1926, Miró publicó *El obispo leproso*, una novela que pronto provocaría una campaña de desprestigio contra él y que truncaría su nombramiento como académico de la lengua⁸⁸. Suscitó críticas muy agrias por parte de la Iglesia y de los católicos más conservadores, pues describía las intrigas clericales y la beatería de Orihuela, encubierta bajo el nombre literario de Oleza.

En la novelística mironiana asoma a veces un nihilismo lucreciano que denota una comprensión materialista de la existencia humana (Larsen, 1989). Y según esta la vida queda sometida al inexorable ciclo de renovación de la materia, la única realmente eterna (Lucr. I 540). Sirva de ejemplo el final de su novela *Las cerezas del cementerio* (1910, pp. 300-1):

El ramaje de los cerezos ocultaba á doña Beatriz, techándola dulcemente.

⁸⁷ El doctor Gustavo Pittaluga y Fattorini (1876-1956) era el secretario del comité ejecutivo de la comisión encargada de organizar el homenaje a Ramón y Cajal. Firmó junto con el presidente de dicha comisión, el doctor Carlos María Cortezo y Prieto (1850-1933), el contrato de ejecución de la fuente monumental el 7 de abril de 1923 (Archivo documental Victorio Macho n.º 00078).

⁸⁸ Sobre el rechazo a esta novela entre los intelectuales más conservadores, cf. Ruiz-Castillo (1972, pp. 215-16) y, especialmente, Ruiz Silva (1980, pp. 119-24).

En la umbría de un rincón vio una losa tendida, grande, afelpada de hierba. Una mano había esculpido, segando briznas de verdura, las letras del nombre de Félix [...]

Pendía una rama cuajada de las primeras cerezas. Alzóse la señora y las entibió con el fragante aliento de toda su vida; y, después, ella tomó del olor y dulzura del árbol. ¡Pero, no desfallecía de la emoción ansiada! ¡Sólo era fruta que sabía como antes de morir Félix! [...]

Isabel nunca había comido de esos árboles; y, ahora sorbía y comulgaba la esencia del amado con las cerezas del cementerio.

Textos de este tenor causaban escándalo entre el clero, que veía en ellos, aparte de un ataque al estamento eclesiástico, la negación de un dogma fundamental: la inmortalidad del alma.

Pío Baroja ya había recreado el principio epicúreo de conservación y renovación de la materia, observable en el ciclo natural de la vida a la muerte y viceversa⁸⁹, y que tenía analogías con la doctrina del eterno retorno nietzscheano (Larsen, 1989, pp. 82-83). En *Camino de perfección* (1902) Baroja utiliza escatológicamente estos planteamientos (cap. XIII):

¡Qué hermoso poema el del cadáver del obispo en aquel campo tranquilo! Estaría allí abajo con su mitra y sus ornamentos y su báculo, arrullado por el murmullo de la fuente. Primero, cuando lo enterraron, empezaría a pudrirse poco a poco [...]

Un día comenzaría a filtrarse la lluvia y a llevar con ella sustancia orgánica, y al pasar por la tierra aquella sustancia, se limpiaría, se purificaría, nacerían junto a la tumba hierbas, verdes, frescas, y el pus de las úlceras brillaría en las blancas corolas de las flores.

Otro día esas hierbas frescas, esas corolas blancas darían su sustancia al aire y se evaporaría ésta para depositarse en una nube...

¡Qué hermoso poema el del cadáver del obispo en aquel campo tranquilo! ¡Qué alegría la de los átomos al romper la forma que les aprisionaba, al fundirse en la nebulosa del infinito, en la senda del misterio donde todo se pierde!

⁸⁹ Cf. el final del cuento de Pío Baroja "Las coles del cementerio", de la colección *Vidas sombrías* (1900), que dice así: "Las coles del amigo de Pachi, que son las coles del cementerio, tienen fama de sabrosas y de muy buen gusto en el mercado del pueblo. Lo que no saben los que las compran es que están alimentándose con la sustancia de sus abuelos".

Y estos párrafos, como otros similares, fueron motivo para que el jesuita Pablo Ladrón de Guevara (1861-1935) escribiera en su guía literaria para lectores católicos, de título *Novelistas malos y buenos juzgados en orden de naciones* (1911), una reseña muy negativa del novelista vasco⁹⁰.

Nos preguntamos qué pensamientos se agitarían en las mentes de Gabriel Miró y Pío Baroja, este último, como Cajal, médico y asiduo del parque de El Retiro, al ver la “simbólica fuente” de Victorio Macho, una sinfonía en piedra, con aire helénico, donde dos caños bronceos, uno bajo la metopa de la vida y otro bajo la de la muerte, vierten agua, el líquido elemento esencial, a un estanque, que contiene siempre la misma cantidad de agua, de materia, de la que se nutren constantemente las dos fuentes; en la que las metopas, sobre las cuales están las inscripciones latinas *fons vitae* y *fons mortis*, traen respectivamente en bajo-relieve el momento del nacimiento, cuando el padre, según la costumbre romana, coge al bebé y lo eleva entre sus brazos para legitimarlo, y el momento de la muerte, con el planto de una esposa sobre el cuerpo difunto de su marido, y en la que, por último, se yergue, en medio de la quieta alberca, el pétreo bloque que trae en un triclinio a Ramón y Cajal, el médico laureado, togado, quien, como un sabio socrático, contempla la esencia de la realidad y su misterio, expresados en el agua, con semblante sereno, aceptando el fluir circular de la vida y de la muerte.

La escena recuerda estos versos de Lucrecio (II 569-80), que, tal vez, Macho pudo leer parafraseados o adaptados entre sus muchas lecturas o salir a colación en alguna de las tertulias que frecuentaba:

Nec superare queunt motus itaque exitiales
perpetuo neque in aeternum sepelire salutem, 570
nec porro rerum genitales auctificique
motus perpetuo possunt seruare creata.
sic aequo geritur certamine principiorum
ex infinito contractum tempore bellum:

⁹⁰ Dice así (p. 55): “Baroja, Pío. Contemporáneo. No le cuadra el nombre de Pío, sino el de impío, clerófobo, deshonesto. Novelas: *El Mayorazgo de Labraz*. En ella encontramos razón de sobra para los lindos apelativos con que hemos sustituido el suyo, impropio, de Pío. Aquí él, lo mira todo con los anteojos de su impiedad y clerofobia. *Camino de perfección (pasión mística)*, muy mala”.

nunc hic nunc illic superant uitalia rerum 575
et superantur item. miscetur funere uagor
quem pueri tollunt uisentes luminis oras;
nec nox ulla diem neque noctem aurora secutast,
quae non audierit mixtos uagitibus aegris
ploratus, mortis comites et funeris atri. 580

“Y el ímpetu mortal no puede de continuo superar y sepultar para siempre la vida, ni, por el contrario, el ímpetu vital puede mantener las cosas creadas eternamente, sino que está entablada desde tiempo infinito una armónica lucha de los principios. Ahora aquí, ahora allí los impulsos vitales superan y son a su vez superados. Se mezcla con el estertor el vagido que los niños elevan al ver las costas de la luz. No hay noche que siga al día, ni aurora que siga a la noche que no haya oído mezclados con los tristes vagidos los lamentos compañeros de la muerte y del negro funeral”.

Sea una emulación consciente o una aprehensión inconsciente de Macho, cuando en la atmósfera cultural de la época ebullicían corrientes de pensamiento materialista, como el darwinismo y el nihilismo, parece claro que Ramón y Cajal⁹¹, Ricardo Baroja o Gabriel Miró tenían una comprensión de la existencia similar a la versificada por Lucrecio en el *De rerum natura*, puesto que aceptaban el principio de renovación de la materia y con ella el ciclo de la vida y de la muerte⁹².

Una obra alegórica como la “Fuente a Cajal” de Macho, compuesta y labrada en piedra gracias a dos artes plásticas, la escultura y la arquitectura, no tiene, creemos, un significado unívoco, máxime cuando quiso transmitir conceptos filosóficos con tan solo el apoyo textual de dos pequeños sintagmas (*fons vitae* y *fons mortis*). El observador, así, tiene margen de interpretación. Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), por ejemplo, veía en el monumento un “cementerio empantado”, sombrío y peligroso⁹³. En cambio, Luis de Zulueta (1878-1964)

⁹¹ Cajal había leído a Lucrecio según afirma en su obra *La vida vista a los ochenta años* (Madrid, 1934, p. 242). Recuerda Prospero (2007, p. 217) que en los siglos XVI y XVII los médicos italianos sintieron gran interés por Lucrecio. Siguiendo a Aristóteles, lo consideraban un físico, al igual que empédocles. De ahí que lo emularan y comentaran médicos como Girolamo Fracastoro (1478-1553) y Giovanni Nardi (1585-1654). Conviene recordar también que en España algunos médicos *novatores* en el siglo XVII se declaraban “corpusculistas”.

⁹² Cf. también Lucr. I 540-50 y III 964-71.

⁹³ Cf. su artículo “La fuente peligrosa”, publicado en el diario *El Defensor* (ca. el 23 de mayo de 1926. Archivo de prensa Victorio Macho n.º PR-007).

veía en el busto de Cajal reflejado en las aguas de la alberca una metáfora de la inmortalidad del sabio⁹⁴.

5. CONCLUSIONES

Hemos visto, pues, tres obras de arte, que abarcan cuatro siglos y medio, de 1477 a 1926, de movimientos artísticos diferentes y de tres países distintos (Italia, Gran Bretaña y España). En ellas -al menos, claramente en dos- el pensamiento de un clásico ha germinado, dando lugar a un renacimiento del paganismo, con lo que ello conlleva aparejado, no solo de disfrute estético, sino también de expresión y difusión de ideas filosóficas que han ido conformado nuestra cultura occidental: si la “Primavera” de Botticelli ensalza a la Naturaleza como divinidad pagana y el “Mussenden Temple”, la actividad intelectual, la “Fuente de Cajal” de Victorio Macho glorifica la ciencia en la figura de Santiago Ramón y Cajal, diríamos que a la manera que Lucrecio proponía en su aforismo *naturae species ratioque* (I 148, II 61, III 93 y VI 41).

6. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Boyancé, P. (1963). *Lucrece et l'Épicurisme*. Presses Universitaires de France.
- Caro, J. (1972). *Los Baroja (memorias familiares)*. Taurus.
- Deisser, A. (1999). Le Lucrece de Marulle. En R. Poignault (Ed.), *Présence de Lucrece* (pp. 281-97). Centre de Recherches A. Piganiol.
- Elvira, M. Á. (2008). *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Silex.
- Fothergill, B. (2005). *The Mitred Earl*. National Trust Classics.
- González, C. (1883). *Discursos leídos ante la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas en la recepción pública del Excmo. e Ilmo. Sr. Arzobispo de Sevilla, Dr. D. Fr. Zeferino González*. Imp. de A. Pérez Dubrull.
- Gordon, C. A. (1985² = 1962). *A bibliography of Lucretius*. R. Hart-Davis.
- Greenblatt, St. (2012). *El giro: de cómo un manuscrito olvidado contribuyó a crear el mundo moderno*. Editorial Crítica.

⁹⁴ Cf. su artículo titulado “La lección de Cajal”, aparecido en el diario *El Pueblo* (ca. el 7 de mayo de 1926. Archivo de prensa Victorio Macho n.º PR-006).

- Hardie, Ph. y Gillespie, St. (2007). *The Cambridge Companion to Lucretius*. Cambridge University Press.
- Hardie, Ph. y Gillespie, St. (2007). Introduction. En Ph. Hardie y St. Gillespie (Eds.), *The Cambridge Companion to Lucretius* (pp. 1-15). Cambridge University Press.
- Larsen, K. (1989). Gabriel Miró, Lucretius, and Thermodynamics. *Ometeca*, 1 (1), 77-91.
- Macho, V. (1972). *Memorias*. G. del Toro.
- Marañón, G. (1923). Monumento a Santiago Ramón y Cajal. *La Medicina Íbera*, 17 (1), nº. 270, III y XLIX.
- Pacheco, F. (1649). *Arte de la pintura, su antigüedad, y grandezas*. Simón Faxardo.
- Prosperi, V. (2007). Lucretius in the Italian Renaissance. En Ph. Hardie y St. Gillespie (Eds.), *The Cambridge Companion to Lucretius* (pp. 214-26). Cambridge University Press.
- Ruiz-Castillo, J. (1972). *El apasionante mundo del libro: memorias de un editor*. Agrupación Nacional del Comercio del Libro.
- Ruiz Silva, C. (1980). Noticia sobre “Sigüenza y el mirador azul”: Respuesta inédita de Gabriel Miró a José Ortega y Gasset a propósito de una crítica a *El Obispo leproso*. *Castilla: Estudios de literatura*, 1, 119-24.
- Traver, Á. J. (2018). Epicureísmo de Pío Baroja. *Littera Aperta*, 6, 43-62.
- Traver, Á. J. (2023). *Lucrecio en España*. Servicios de Publicaciones de las Universidades de Huelva y Córdoba.
- Viudas, A. (2018). Los testamentos del Nobel Santiago Ramón y Cajal y Silveria Fañanás García. *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, 26, 136-96.
- Warburg, A. (1893). *Sandro Botticellis “Geburt der Venus” und “Frühling”. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*. Verlag von Leopold Voss.
- Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo*. Alianza Editorial.
- West, D. (1969). *The imagery and poetry of Lucretius*. Edinburgh.

LA NOVELA GRIEGA COMO HIPOTEXTO: FUENTE DE INSPIRACIÓN PARA LA NOVELA DEL SIGLO DE ORO

EMILIA SÁNCHEZ SOLER
Universidad de Murcia

1. INTRODUCCIÓN

Las letras nacidas en la Antigüedad Clásica han sido fuente de inspiración para la literatura de las épocas posteriores, en todos los géneros literarios. En el Renacimiento, movimiento que nace en Italia en el siglo XV ligado a la prosperidad comercial y al nacimiento de una burguesía muy desarrollada, culta y fina, se produce el re-nacer o la restauración de los clásicos. A partir del país italiano se extiende por el resto de Europa. El hombre renacentista conoce a los clásicos a través de sus fuentes o de sus traducciones, gracias a la invención de la imprenta.

En el siglo XVI en las fronteras españolas se añade a la ya mencionada revitalización de la cultura clásica, el acatamiento práctico de las doctrinas teóricas del cristianismo. En el terreno literario los distintos autores dirigieron su mirada a los géneros clásicos. En el campo de la novela asistimos a la creación de un nuevo tipo de relatos relacionados con la narración griega, tras conocerse a través de traducciones, bien al latín, bien al italiano, la obra de Heliodoro, *Etiópicas*, y de Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*.

La novela destaca en este período como género cumbre de la prosa en nuestra historia literaria. Una época en la que se produce una renovación y surge un conjunto de obras maestras muy significativo. Esta eclosión fue posible gracias en especial al Humanismo, que no era solo un saber basado en la antigüedad clásica, sino un sistema de referencias y un estilo de vida asociado a esos conocimientos, que servía para

distinguir a las élites. El conjunto de valores que trae el Renacimiento quebraba en cierta medida los estamentos cerrados y daba paso a una nueva movilidad social en la que el hombre dependía de su valía y de su formación, como ocurrió en Italia.

Este es el ambiente en el que va a nacer la novela de amor y aventura o también llamada “bizantina”, producto de la pretendida asimilación del género novelesco griego a las letras españolas.

En las novelas helenas conocidas hasta este momento nos encontramos a una pareja que se profesa amor puro, fuerte para combatir las más duras adversidades, tanto físicas como psíquicas, en unas aventuras cuyos hilos narrativos se entrelazan y se separan, uniéndose con nuevas historias de personajes que salen al camino. Estas características fueron las que cautivaron a los novelistas del Siglo de Oro, que forjaron sus obras sobre estas bases helenas en combinación con las características propias de la época áurea, atraídos por la combinación de los motivos temáticos tan del gusto de los valores de la ya instaurada Contrarreforma sobre los que se asentaba esta sociedad y por la maestría estructural de la trama griega, creando, así, la novela de amor y aventuras del Siglo de Oro que alcanza su consolidación en la obra cervantina *Persiles y Segismunda* (1617).

En las siguientes líneas trataremos de describir el tipo de relación textual existente entre la novela griega y este tipo de novela áurea y los elementos que justifican esta relación. Para ello hemos seleccionado aquellas novelas consideradas pioneras en mostrar la influencia de los modelos griegos, tanto en la temática como en la estructura, y que constituyen, desde nuestro punto de vista, tres puntos clave en el desarrollo del entrecomillado género bizantino: *Los amores de Clareo y Florisea* y *los trabajos de la sin ventura Isea* de Alonso Núñez de Reinoso (1552), *Selva de Aventuras*, de Jerónimo de Contreras (1583) y *El peregrino en su patria* de Lope de Vega (1604).

2. OBJETIVOS

Nuestro proyecto tiene como punto de partida delimitar los autores, características y estructura de la novela griega para, de este modo,

comprobar la transformación del modelo, prestando mayor atención a las obras que influyeron en esta época. Los objetivos propuestos son los siguientes:

- Justificar que en el Siglo de Oro español los escritores volvieron su mirada a los clásicos griegos para componer sus obras narrativas.
- Demostrar que las novelas españolas hiladas bajo cimientos clásicos siguen el uso de los motivos temáticos y de la estructura narrativa helena.
- Evidenciar la singularidad de este género en mano de los autores españoles, poniendo de relieve su novedosa asimilación y transformación de los modelos griegos.

3. METODOLOGÍA

Una novela es objeto de ser estudiada desde diferentes perspectivas literarias, tales como la tradición a la que debe su origen, el contexto sociocultural que la rodea, el movimiento literario en el que nace, las enseñanzas morales que transmite, los motivos temáticos de las funciones de los personajes y, por último, el modo compositivo-narrativo en el que se hila todo lo anterior. Para observar la relación textual entre novela griega, hemos elegido abordar en esta breve exposición la utilización de los motivos temáticos y la estructura del discurso narrativo.

Partiendo de la premisa anterior y dado que nuestros objetivos se basan en la comparación de textos, trataremos de llevar a cabo un análisis comparativo utilizando el método de comparación diferencial desarrollado por Ute Heidmann (2017). En este método se introduce el concepto de “diálogo intertextual” y se propone no solo comparar textos en función de sus similitudes, sino también tener en cuenta sus diferencias y evitar jerarquías preestablecidas:

Le concept de dialogisme intertextuel et interdiscursif permet de repenser aussi les notions de “filiation” et de “source”. Nombre de travaux (dont ceux qui s’inscrivent dans l’optique hiérarchisante de “tradition classique”) abordent les textes anciens principalement dans leur rôle de source pour y repérer des motifs et des thèmes récurrents, qu’il s’agit

ensuite de retrouver dans les textes modernes pour démontrer leur pérennité et leur prétendue universalité. (...) Dans le dialogue intertextuel, un motif ou thème n'est pas seulement repris ou développé dans le sens indiqué par le texte ancien qu'il ne ferait que moduler: le nouveau texte déplace, condense ou inverse le plus souvent les motifs et séquences repérés dans les oeuvres anciennes, créant ainsi, en réponse aux textes anciens, des significations différentes et Nouvelles. (2017, pp. 53-54)

Este estudio comparativo se llevará a cabo a través de la observación y cotejo de textos seleccionados, para exponer las diferencias y semejanzas desde distintos enfoques. En primer lugar, se situará el autor y obra en la época perteneciente para poder delimitar las características propias del movimiento literario. A continuación, presentaremos la utilización de los motivos temáticos y la configuración del discurso narrativo y se procederá a establecer y a configurar las semejanzas y diferencias entre ellas, para llegar a unas conclusiones y dilucidar el tipo de relación que existe entre el texto o modelo primario y el texto secundario, según los criterios que establece Genette (1989). Este trabajo será llevado a cabo siguiendo las pautas del estudio sobre relación textual de Genette.

3.1. ESTUDIO SOBRE LA RELACIÓN TEXTUAL: GENETTE

La relación textual entre la novela griega y la novela áurea la abordaremos a partir de la teoría de las relaciones de dependencia textuales de Genette recogidas en *Palimpsestos*. Este original título vislumbra también en su primer significado una de nuestras intenciones, en el estudio de la relación entre un texto griego y un texto perteneciente al Siglo de Oro. Un “palimpsesto”, del griego antiguo *παλίμψηστον*, compuesto por *πάλιν* (“otra vez”) y *ψάειν* (“grabar”), es un manuscrito que conserva huellas de otra escritura anterior en la misma superficie, pero borrada para dar lugar a la que ahora existe. Del mismo modo, como si de un manuscrito reutilizado se tratara, pretendemos sacar a la luz las huellas de un escrito griego anterior, estableciendo su proceso de transformación en un hipertexto.

Genette (1989, p. 10) define la relación global entre los textos como *transtextualidad*, término que prefiere frente a *architextualidad*, y que significa concretamente: “todo lo que pone al texto en relación,

manifiesta o secreta, con otros textos”. El autor delimita cinco tipos de relaciones transtextuales:

El primero se llama *intertextualidad* y se define como una relación de co-presencia entre dos o más textos. Su práctica más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita -con comillas- con o sin referencias precisas. También la llama “plagio” o “copia literal”. El siguiente es el *paratexto*, que constituye todas aquellas anotaciones que pueden acompañar al texto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, epígrafes; ilustraciones, y otros tipos de señales accesorias, que producen un comentario oficial u oficioso del texto. El tercer tipo es la *metatextualidad*: la relación –generalmente llamada comentario- que une un texto con otro que habla de él sin citarlo e incluso, en el límite, sin nombrarlo. La metatextualidad es por excelencia la relación crítica. La *architextualidad* sería el conjunto de categorías generales –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.- del que depende cada texto:

Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual de pura pertenencia taxonómica. Cuando no hay ninguna mención, puede deberse al rechazo de subrayar una evidencia o, al contrario, para recusar o eludir cualquier clasificación. (1989, p. 13).

Genette termina dedicando gran parte de su estudio al cuarto tipo: la *transtextualidad*, o también llamada *hipertextualidad*. Es aquella relación que une un texto B (llamado hipertexto) a un texto anterior A (llamado hipotexto) “en la que se inserta de una manera que no es la del comentario”. La relación entre estos dos textos puede ser de transformación o de imitación. Puede ser de un orden distinto tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré como transformación, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo. La imitación es también una transformación, pero mediante un procedimiento más complejo, pues exige la constitución previa de un modelo de competencia genérica. Por último, Genette (1989, p. 17) advierte que “no se deben considerar los cinco tipos de *transtextualidad* como clases estancas, sin comunicación ni

entrelazamientos recíprocos. Por el contrario, sus relaciones son numerosas y a menudo decisivas”.

4. ESTUDIO DE LAS OBRAS

4.1. LOS AMORES DE CLAREO Y FLORISEA

Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sinventura Isea, descubierta por Méndez Pelayo, fue considerada como la “obra piloto” en la creación del género. Fue escrita por Núñez de Reinoso en 1552 utilizando el llamado motivo del “manuscrito encontrado”, como se comprueba en el prólogo. Un manuscrito donde leyó la traducción incompleta de la obra de Aquiles Tacio al italiano de Lodovico Dolce de 1546, *Ragionamenti amorosi*, y donde, además, justifica cuál es la relación de su narración con este texto griego, como podemos leer:

Habiendo en casa de un librero visto entre algunos libros uno que Razonamientos de amor se llama, me tomó deseo, viendo tan buen nombre, de leer algo en él; y leyendo una carta que al principio estaba, vi que aquel libro había sido escrito primero en lengua griega, y después en latina, y últimamente en toscana; y pasando adelante hallé que comenzaba en el quinto libro. El haber sido escrito en tantas lenguas, el faltarle los cuatro primeros libros, fue causa que más curiosamente desease entender de qué trataba, y a lo que pude juzgar, *me pareció cosa de gran ingenio, y de viva y agraciada invención. Por lo cual acordé de, imitando y no romanzando, escribir esta mi obra [...] en la cual no uso más que de la invención y algunas palabras de aquellos razonamientos*⁹⁵.

El autor combina dos historias narradas a través de la protagonista, Isea. La primera, imita la obra de Aquiles Tacio a partir del libro quinto, para narrar las aventuras de los protagonistas, Clareo y Florisea. En la segunda parte el autor introduce a Isea en una novela de caballerías en compañía del caballero Felesindos. Nos interesa, evidentemente, la parte correspondiente a *Las aventuras de Clareo y Florisea* relacionada con la novela *Leucipa y Clitofonte*.

Núñez de Reinoso imita la obra de Aquiles Tacio tanto en la utilización de los motivos temáticos, como en el planteamiento y estructura

⁹⁵ La cursiva es nuestra.

del discurso narrativo. Aunque, como observaremos, en ocasiones toma distancia del argumento griego.

En ambas novelas se narra lo que se ha sufrido por amor. Si recordamos la obra de Tacio, el protagonista, Clitofonte se halla observando un cuadro del rapto de Europa, cuando se encuentra con Tacio y comienza a narrarle sus aventuras causadas por el amor: sus aventuras con su amada Leucipa y su amante Mélite.

El autor áureo imita al autor griego narrando también las vicisitudes causadas por el amor, pero lo reelabora desde otra perspectiva, la de “la otra enamorada del héroe protagonista”, Isea, la que fuera la *Mélite* tacia, un personaje secundario en la novela griega, dando el punto de vista de la mujer rechazada que interfiere en la pareja protagonista.

El encuadre es el enamoramiento de la pareja protagonista, aunque la narración áurea no muestra los detalles del cortejo de la joven como lo hace la griega. El *motivo del amor* aparece como eje principal y motor que mueve a la pareja de amantes protagonistas a comenzar sus aventuras.

El amor que presenta Tacio es más profano, humano, más realista que el que nos encontraremos en Núñez de Reinoso. El enamoramiento entre los jóvenes en la trama modelo no sucede al mismo tiempo: Clitofonte se enamora a primera vista, pero no sucede así en Leucipa. Asistimos, pues, al cortejo de la joven por el héroe en la segunda parte del libro primero y durante todo el libro segundo. En el caso de la novela de Núñez de Reinoso, el enamoramiento de los protagonistas constituye un amor inocente y puro. Subyacen las ideas clásicas de la pureza de los sentimientos. Su característica principal es el platonismo por la idealización y espiritualización del sentimiento amoroso.

Continúan ambas novelas con la decisión de salir de viaje. Mientras los protagonistas griegos huyen tras ser descubiertos en la alcoba de la joven, los protagonistas áureos se embarcan sin motivo a Alejandría. El viaje es el hilo conductor de ambas novelas. El *motivo del viaje* es el recurso perfecto para marcar el cronotopo de la novela e incluir y enlazar aventuras. Proporciona una estructura abierta que permite la inclusión de numerosas aventuras, personajes - como la figura del agresor que provoca una fechoría (el secuestro de la joven protagonista) y la mujer que constituye

el tercer vértice del triángulo amoroso: Mélite / Isea - y zonas desconocidas y otras historias, hecho que facilita la variedad de la obra.

El viaje marca una línea sinuosa que lleva a los personajes, a través de trabajos e infortunios, a la mejora moral. Los protagonistas sobreviven inalterables en su temporalidad abstracta. Antes de partir, los protagonistas se prometen fidelidad y castidad. Clareo no se casará con Florisea y mientras tanto viajarán como hermanos: “*En el cual tiempo Clareo prometió de no casarse con Florisea sino de tenella como su propia hermana*” (Núñez de Reinoso, p. 69). La fuente que ha utilizado en este caso Núñez de Reinoso es Heliodoro, pues en su obra Cariclea presenta a Teágenes como su hermano (Hld. I 21, 3).

El primer obstáculo que se presenta es el requerimiento de la joven por Menelao, el cual se vale de una serie de artimañas para secuestrar a la joven y engañar tanto a Clareo como al lector con el motivo de la *falsa muerte* o *muerte aparente*. Según Brioso Sánchez (2008: 253), con la inclusión de este motivo “asistimos como lectores a una presentación tramposa, destinada efectivamente a confundir al lector y entre otros medios por unas oportunas lagunas narrativa que hacen que su información sea con frecuencia muy inferior a la de ciertos personajes implicados”. Núñez de Reinoso imita a Aquiles Tacio en la fabricación del plan engañoso.

La reaparición de Florisea (o Leucipa) viva se demora bastante tiempo, aunque en el relato se trate de unas pocas páginas, lo que permite el cambio en el transcurso de la historia y que surjan nuevas aventuras. La actitud del héroe cambia, pues con su amada muerta puede contraer nuevas nupcias o cambiar de ciudad o país.

A partir de aquí los héroes se separan, lo que constituye el *motivo de la separación de los amantes* generado por esta falsa muerte. La intriga es protagonizada por el protagonista masculino durante gran parte de la trama hasta la aparición de su amada bajo un nombre distinto. Se mantiene, de esta forma, al lector en suspense.

Aparece un nuevo personaje, Mélite en Aquiles Tacio, Isea en Núñez de Reinoso, que da entrada al amor pasional frente al amor casto de los protagonistas. Este tipo de personajes resulta ser un obstáculo para el

amor espiritualizado de los amantes, constituyen el tercer vértice del triángulo amoroso de la novela. En la novela áurea el personaje de Isea cobra menos fuerza en este sentido que el que encarna Mélite en la trama griega, debido a que el protagonista áureo no permite que sobrepase los límites de la moral. Podemos observar en sus intervenciones el rechazo sufrido:

(...), vencida de la voluntad, sin poder obedecer a ninguna cosa sino al amor que con flecha dorada mis tiernas entrañas ha traspasado, hiriendo a Clareo con flechas de plomo para mayor pena mía y olvido suyo. (Núñez de Reinoso, p. 84)

Con la aparición de la “resucitada” Florisea, se destaca el *motivo de la apariencia y el cambio de identidad* de los protagonistas. Es frecuente que los protagonistas oculten su verdadera identidad para salvarse y no ocasionar nuevos contratiempos, para ir volviendo paulatinamente a retomar su nombre según avanza la novela.

En relación con el *tema de castidad y fidelidad*, la conservación de esta castidad en el protagonista masculino se verifica en todas las novelas a excepción de la de Tacio que rompe con las reglas marcadas⁹⁶, pues Clitofonte accede a las insinuaciones de Mélite a cambio de ayuda para huir de su agresor.

En fin, tan pronto como me desató y me abrazó entre lágrimas, *experimenté un sentimiento de lástima hacia ella y tuve de verdad miedo de que el dios Amor me guardara rencor*. Por lo demás, estaba el hecho de haber recobrado a Leucipa, de que después de este episodio iba a verme libre de Mélite, y de que lo que hiciésemos no era ya una boda, sino *una medicina para un alma enferma*. Y así me resigné a que me rodease con sus brazos y no puse reparos a sus abrazos. Y ocurrió cuanto Eros quiso que ocurriera, sin que precisáramos ni de cama ni de ningún otro pertrecho habitual en el rito de Afrodita. (Ach. Tat. V 27, 2-3)

Después de haber sanado a Mélite, le digo: «—Ahora tienes que asegurar mi fuga y todo lo demás que se refiere a Leucipa, como me prometiste. (Ach. Tat. VI 1, 1)⁹⁷

⁹⁶ Longo y Tacio hacen que sus héroes pierdan la virginidad con otra mujer antes de su matrimonio con la amada. En ambos casos se busca una justificación: Dafnis necesita ser enseñado en las artes amatorias y Clitofonte tiene que “curar” la enfermedad de Mélite.

⁹⁷ Las cursivas son nuestras.

Como podemos leer en los fragmentos seleccionados, Clitofonte rompe con dos de las virtudes del héroe de la novela griega: castidad y fidelidad, aunque se busque la excusa de sanar una enfermedad.

Esta parte de la novela griega no la encontramos en la de Núñez de Reinoso por el carácter moral de su novela, antes mencionado. Seguir en este punto la trama de Tacio, la alejaría de los cánones de la época y de la intención final de la trama. Núñez de Reinoso omitió este episodio, devolviendo a su versión canónica los motivos de la castidad y fidelidad perdidos, como era lo esperado según las convicciones religiosas de la época, impuestas por la Contrarreforma.

Y considera lo que tú padeces para que conozcas mi mal, porque sólo los que aman conocen las fuerzas del amor. (...) y haciendo esto, a mí darás remedio, y a ti juntamente que te haré poner a salvo. (...) porque no quiero otra cosa que gozar de ti este solo día. (Núñez de Reinoso XIV, pp. 117-118)

Habiendo dicho todas estas cosas, lo desaté y comencé de bañar con tristes lágrimas; pero ninguna de mis razones pudieron ablandar su corazón, (...) (Núñez de Reinoso XIV, p. 118)

Cabe destacar también una serie de funciones y escenarios que no aparecen en el texto griego y que corresponden a la literatura caballeresca: enfrentamiento en combate entre Clareo y el agresor y la visita a ínsulas.

Respecto a la configuración del discurso narrativo, Núñez de Reinoso sigue manteniendo el relato en primera persona como Aquiles Tacio. Sin embargo, cambia la perspectiva del relato dando el papel de narradora a Isea, la *Mélite* de Tacio, la antagonista en la trama. Cambia también el interlocutor a quien está dirigida la obra. Si en el caso griego Clitofonte cuenta su historia al propio Tacio, Isea narra su historia para advertir a “otras Iseas”, cumpliendo la función de *docere*.

La intriga que presentan tanto Clitofonte como Isea, en la primera parte, es complicada. Ambos introducen historias secundarias que convergen con la principal y no dan toda la información al lector, ocupando el *suspense* y la *sorpresa* un lugar importante en la intriga. De esta forma, la técnica de la omniscencia total desaparece. Aunque, lejos de mantener la focalización adecuada, en ocasiones se presenta una perspectiva omnisciente, ya que el narrador es capaz de expresar la interioridad de los

personajes (pensamientos, sentir, sueños, etc.). El hecho de que los narradores de ambas novelas sean homodiegéticos, conocedores de la historia de forma íntegra, vividas y/o conocidas por ellos mismos, hace posible que se pueda servir de una serie de recursos para presentarla al lector. Si examinamos los recursos utilizados por Tacio y por Núñez de Reinoso, encontramos una gran variedad de mecanismos con los que se sumerge al lector en un juego del que el narrador es el artífice, como, por ejemplo, en la llamada restricción del conocimiento o los juicios de valor.

Tal y como se ha podido comprobar a lo largo del análisis de las obras, la conexión entre la novela primaria de Aquiles Tacio y la secundaria de Núñez de Reinoso es de *hipertextualidad*, siendo esta relación, entre las posibles, *de imitación*, como él mismo anuncia. La trama es el punto de unión entre ambos textos, como ya nos advertía Núñez de Reinoso en el prólogo: “había tomado algunos pasajes de la misma”. Sin embargo, solamente imita aquellos pasajes considerados imprescindibles para cumplir la finalidad de su obra: dar una lección a aquellas mujeres que lean su obra. En los pasajes donde no hay coincidencia, observamos “la invención” de la que hablaba el autor en el prólogo. Entre ellos, destacamos el capítulo primero en el que Isea expone los motivos para mostrar su historia, los capítulos II – IV en los que se describen dos ínsulas o los capítulos X y XI que muestran dos nuevas ínsulas, y el capítulo XII que presenta características de las obras de caballerías, como es el combate entre Menelao y Clareo. En otros pasajes, observamos cómo el autor alcarreño ha desestimado algunos detalles como es el caso del capítulo XIX que se corresponde al libro VIII de Tacio en el que leemos la prueba de virginidad a Leucipa, hecho que en Núñez de Reinoso no encontramos, porque, creemos, él no lo ha considerado necesario en una obra de tales características morales.

4.2. SELVA DE AVENTURAS

Esta obra fue compuesta por Jerónimo de Contreras y publicada por primera vez en 1565. Se estructura en siete libros, *Selva I*, en los que, con un sentido ascético, se narran los viajes del protagonista Luzmán, joven sevillano, quien, desdeñado por su amada Arbolea, inicia una peregrinación por tierras de Italia hasta su regreso a Sevilla. La motivación del viaje

tiene como objeto básico el olvido, lo que aproxima a Luzmán a los héroes de la lírica amorosa y a los personajes de la novela pastoril.

Más tarde, en 1582, Contreras consciente del cambio de sensibilidad del público añade dos libros a una segunda parte, *Selva II* y provoca un giro de 180 grados en el desarrollo de la trama y del discurso narrativo. Por ello, impide que Arbolea se ordene monja y presenta a una joven arrepentida de su desaire amoroso que sale en busca de Luzmán.

Estas dos versiones se complementan generando un nuevo avance en la configuración del género en España.

Comienza la trama con la presentación de los personajes que se conocían desde niños y con la declaración amorosa de Luzmán y su rechazo por parte de Arbolea porque quiere ingresar en un convento. Esta decisión de la joven debe ser contextualizada y entendida en el marco de la Contrarreforma: una buena elección para las jóvenes era consagrarse a vida monacal. Respecto al **motivo del amor**, este hecho constituye una innovación en el género al no aparecer el enamoramiento simétrico de la pareja. Ante esta situación, Luzmán decide partir en solitario en hábito de peregrino, por lo que nos encontramos un nuevo alejamiento con relación al modelo griego en la *Selva I*: la introducción de la figura del peregrino, como representante de la época áurea que sustituye al héroe de la novela griega. La separación, por tanto, tiene lugar desde el inicio del viaje, mientras que en la trama griega este distanciamiento se produce por algún obstáculo (secuestro, cautiverio, naufragio, entre otros). Estos obstáculos en la trama áurea son sufridos por Luzmán, pero no hay constancia de terceros personajes que se interpongan entre la pareja, como los encontramos en la trama griega. El protagonista griego es un viajero activo con una misión objetiva, esto es, la búsqueda de la amada, mientras que Luzmán recorre los distintos pueblos y ermitas, buscando consuelo y olvido y encontrándose con diversos personajes que le cuentan sus cuitas de amor y ofrecen una visión plural de la existencia humana. Luzmán es quien coordina en su cronotopo estos relatos que cuentan los personajes, relacionándolos, en ocasiones, con su historia y a los que da consejos.

El héroe griego suele salir acompañado de la amada para poder realizar sus objetivos – una boda –, huir de un matrimonio no deseado, conocer la patria de origen o sin motivo alguno:

De modo que, si me haces caso y prefieres emprender conmigo la huida de aquí, antes de que algún acontecimiento te obligue a actuar contra tus deseos (hay que tener en cuenta que Caricles tiene un gran afán por concertar tu boda con Alcámenes), tienes la posibilidad de recobrar a tu familia, tu patria, tus padres, y casarte con Teágenes, que está listo para acompañarnos a donde quiera que sea. (Hld. IV 13, 2)

Cuando Arbolea cobra protagonismo en la *Selva II*, estos motivos temáticos reciben el valor presente en la novela griega, ya que inciden en el desarrollo de la trama en beneficio de los dos personajes protagonistas. Su incorporación activa en la trama es la que incluye la novela en la casilla del amor y aventuras, dando un nuevo sentido al tema del amor y a la separación de los amantes. El amor lleva a Arbolea a partir en solitario por lo que recurre al disfraz, introduciendo el motivo de las *mentiras, engaños y apariencias*:

teniéndole todos por hombre, porque el rostro con alguna tizne y tierra se le había afeado, y sus rubios cabellos llévalos cogidos con un paño de tocar, y encima un sombrero y en mano un bordón, de modo que iba muy disimulada. (Contreras VIII, 148)⁹⁸

(...) entiende que mi nombre es Tridonio, natural de la ciudad de Sevilla, (...) y puede haber algunos años que me enamoré de una doncella hija de un noble caballero llamada Arbolea, con la cual dende mi niñez me crié. (...) (Contreras VIII, p. 150)

El siguiente fragmento de la obra de Heliodoro es el posible modelo del texto de Contreras, respecto al cambio de apariencia:

Cariclea y Calasiris se cambiaron primero las ropas, adoptando un aire de mendigos, y se pusieron humildes harapos que llevaban preparados de antemano. Luego Cariclea afeó su rostro y lo ensució, aplicando hollín y untándose de lodo. Se puso un velo lleno de manchas, cuyo borde pendía de su frente y ocultaba con torpe desaliño uno de sus ojos, y se colgó un morral bajo la axila, destinado en apariencia a guardar trozos de comida y mendrugos de pan, (Hld. VI 11, 3)

⁹⁸ La cursiva es nuestra.

Encontramos el motivo de la *castidad* que tan presente está en la novela griega. Este motivo no se trata en el resto de la trama, pues en ella, como ya vimos, nos encontramos ante un peregrino que por desamor ha emprendido camino para conocer mundo, por lo que el amor no cabe dentro de sus aventuras. Del mismo modo, el motivo de la *fidelidad*, presente en la novela griega, tampoco tiene cabida en esta trama.

El motivo del amor culmina con un desenlace feliz, el *matrimonio*, componente central de las narraciones tanto griegas como áureas, después de las aventuras y trabajos vividos, con el reencuentro de los protagonistas.

Respecto a la elaboración del *discurso narrativo*, nos encontramos ante una narración lineal en el tiempo. Un narrador heterodiegético va relatando, desde una omnisciencia neutra, las andanzas, al tiempo que los sentimientos y pensamientos, del peregrino Luzmán y los de Arbolea a partir del libro octavo. La trama se enriquece con las historias de los distintos personajes que Luzmán se va encontrando en su peregrinar y con la inclusión de versos y piezas teatrales. Por este motivo, debemos admitir que el autor de la *Selva de Aventuras* da un paso adelante en la independencia y originalidad de este género acercándolo a las tendencias literarias de la época y combina su relato con la selección de materiales de otros géneros y con la gran destreza al situar estas referencias literarias en el curso de la narración. Introduce el *prosímetro*. Los encuentros con los distintos personajes empiezan o acaban con unos versos relacionados con el relato que ha narrado el personaje. Abunda el diálogo y las descripciones debido a la condición de peregrino del protagonista.

Como hemos podido comprobar a lo largo del análisis, en esta obra no encontramos una novela griega concreta que actúe como hipotexto, sino que Jerónimo de Contreras presenta la *relación textual de imitación* del género novelesco griego en la *Selva II*, en cuanto al uso de los motivos temáticos y en la doble focalización en la narración de los hechos. Aunque debemos destacar que Contreras guía sus pasos hacia el modelo de Heliodoro, como hemos observado en los ejemplos propuestos.

4.3. EL PEREGRINO EN SU PATRIA

El peregrino en su patria, escrita por Lope de Vega en 1604, ha sido elegida por estar ya situada en época barroca y suponer el paso previo a la creación de la nombrada obra cervantina. Esta obra cobra relevancia por la interesante estructura narrativa que hila Lope siguiendo el modelo de Heliodoro, al que trata de imitar e, incluso, de superar.

Lope de Vega narra las aventuras de los protagonistas Pánfilo y Nise, in medias res, al igual que la obra de Heliodoro, aventuras que conocemos a través de distintos personajes secundarios en la trama.

Así pues, el análisis comparativo lo hemos realizado a partir del inicio real de la trama en los libros tercero y cuarto. Se observa que comienza con la misma *secuencia inicial* que la novela griega: la descripción de las familias, las cualidades de los protagonistas y su enamoramiento. El *motivo amoroso* es el motor que genera el resto de las funciones de la trama. El enamoramiento de los protagonistas y la huida de un matrimonio concertado constituyen la causa del comienzo de las aventuras, como en el caso de la obra de Heliodoro. No obstante, Lope introduce una innovación en el comienzo del enredo de la trama, ya que los protagonistas ignoran que el matrimonio concertado es entre ellos. La intriga es más complicada que la de sus antecesores y que el modelo griego y recuerda a las comedias de capa y espada y comedias de enredo.

El siguiente motivo es el *viaje*, como única solución posible ante la situación de la pareja y da entrada a otros motivos. El primero de estos motivos presente en ambas tramas, es el de la *castidad*, que constituye una *conditio sine qua non* la joven no partirá con su amado, como se observa en la novela griega, y el de las *falsas apariencias*, pues ambos protagonistas viajan disfrazados de peregrinos para pasar desapercibidos: “*Y pareciéndole descomodidad y peligro llevarla en su propio hábito, cerrándose los dos en su aposento, se vistió Nise uno de sus vestidos y cortándose el cabello, (...)*” (Lope de Vega, p. 500).

Por otro lado, este tópico del viaje permite una estructura que propicia el encuentro con otros personajes que contribuyen al desarrollo de la trama, a acrecentar el interés del lector, y a retardar y dificultar el desenlace de la trama: encuentro con piratas, tormenta y posterior naufragio,

cautiverios, que provoca la separación de la pareja. En el caso de *El peregrino en su patria* estamos ante la pareja protagonista que permanece más tiempo separada. El esquema predominante de secuencias es de *fechoría-reparación*. Estas fechorías están provocadas por distintos personajes que aparecen en la trama, sin otra función que provocar el enredo. Pánfilo es ayudado por un personaje *auxiliar*, para reparar estas *fechorías*, frente al personaje de Nise que se vale de su propia astucia, propio de la heroína griega.

Lope de Vega, como admirador del estilo de Heliodoro, parte en la configuración del *discurso* del modelo de Heliodoro con el inicio *in medias res* y con la presentación de dos tramas paralelas. Si en *Las Etiópicas* encontramos la historia de Cariclea y Teágenes y la de Calasiris, en *El peregrino* nos encontramos las historias de Pánfilo y Nise y de Celio y Finea. Su innovación radica en la complejidad de la configuración narrativa, al presentar la historia fragmentada a través de distintos personajes, a modo casi de rompecabezas que debe ser progresivamente completado. En Heliodoro sólo encontramos un narrador secundario, Calasiris.

Como se ha venido mencionando a lo largo del análisis el hipotexto de Lope de Vega es la obra de Heliodoro, tanto en motivos temáticos como en la configuración del discurso narrativo. Sin embargo, el autor áureo ha elaborado su obra siguiendo las enrevesadas coordenadas barrocas.

5. CONCLUSIONES

Hemos podido observar que cada una de las obras ha imitado el modelo griego transformándolo o imitándolo. En el caso de Núñez de Reinoso, aunque contaba con un modelo preciso, podemos asegurar que su actitud es de una gran independencia y originalidad, con la combinación de las características y motivos de la novela griega con las aventuras caballescadas y la conversión en ejes cristianos de la obra de Aquiles Tacio.

La subversión del modelo que ofrece Contreras en su *Selva de aventuras* demuestra las palabras de Bajtín, que vienen a decir que la novela es un género en constante proceso de transformación. Jerónimo de Contreras toma los motivos temáticos propios de la novela griega y los adapta a un héroe peregrino.

En lo referente al *Peregrino en su patria*, las características principales de la novela griega, tanto temáticas como narrativas, constituyen los elementos primordiales de este tipo de narraciones áureas, pero son enriquecidas con la influencia de otros tipos de relato, y la incorporación de nuevas técnicas y estrategias literarias. Lope de Vega transforma en coordenadas barrocas los motivos temáticos de la novela griega.

6. REFERENCIAS

6.1. EDICIONES Y TRADUCCIONES

- Brioso Sánchez M. y Crespo Güemes E. (1978) Longo, Dafnis y Cloe. Aquiles Tacio, Leucipa y Clitofonte. Jámblico, Babiloníacas. Introducción, traducción y notas. Gredos. Madrid.
- Crespo Güemes, E. (1979) Heliodoro, Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea. Introducción, traducción y notas. Gredos. Madrid.
- González – Barrera, J. (2002) Lope de Vega, El peregrino en su patria (1604), Catedra. Madrid.
- Dolce, L. (1997) “Amorosi ragionamenti”, en Alonso Núñez de Reinoso, J. Jiménez Ruiz (ed) Historia de los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de sin ventura Isea, Málaga: Universidad de Málaga, pp. 373 – 439.
- Teijeiro Fuentes, M.A. (1991) Alonso Núñez De Reinoso, Los amores de Clareo y Florisea y los Trabajos de la sin ventura Isea (1552), Madrid, Textos Unex, Universidad de Extremadura.
- Teijeiro Fuentes, M.A. (1991) Jerónimo de Contreras, Selva de aventuras (1565), Textos Unex, Universidad de Extremadura.

6.2. ESTUDIOS GENERALES SOBRE LA NOVELA GRIEGA

- Brioso, M (1998) “Aspectos formales del relato en la novela griega Antigua”, en Brioso, M. y González Ponce, F. J. (eds), Actitudes literarias en la Grecia romana. Sevilla. Pórtico. 123 – 208.
- Brioso, M. (1999) “El engaño en la novela griega antigua. Algunas consideraciones (I)” Myrtia 14, 57-91.
- Brioso, M. (2007) “El motivo de la muerte aparente en la novela griega antigua (I)”, HABIS 38, 249-270.
- Cueva, E. P., & Byrne, S. N. (Eds.). (2014). A companion to the ancient novel, Oxford, Chichester.

García Gual C. (1972) *Los orígenes de la novela*, Istmo, Madrid.

Hägg, T. (1971) *Narrative Technique in the Ancient Greek Romances: Studies of Chariton, Xenophon Ephesius and Achilles Tatius*, Stockholm.

Hägg, T. (1983). *The novel in antiquity*, Berkeley, Univ of California Press.

Ruiz Montero (2005) *La novela griega. Síntesis*, Madrid

6.3. ESTUDIOS GENERALES SOBRE LA NOVELA DE AMOR Y AVENTURAS DEL SIGLO DE ORO

Baquero Escudero, A. L. (1990) “La novela griega: proyección de un género en la narrativa española.” *RILCE*, VI, 1, 19 – 45.

Carilla, E. (1966) “La novela bizantina en España”, *Revista de Filología Española*, 49, 275-287.

Cruz Casado, A. (1986). “Los libros de aventuras peregrinas. Nuevas aportaciones” *Actas del IX Congreso de la Asociación internacional de hispanistas*, Berlín, 425-431.

Cruz Casado, A. (1993). “Para la poética de la narrativa de aventuras peregrinas”, *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, 261-268.

González Rovira, J. (1996) *La novela bizantina en la Edad de Oro*, Madrid, Gredos.

Luna Mariscal, K. X. (2013) *Índice de motivos de las historias caballerescas breves*, Vigo, ed. Academia del Hispanismo.

Lobato Osorio, L. (2018) “Las reacciones del héroe en la narración geminada de aventuras: de la novela helenística a las historias caballerescas del siglo XVI”, *Tirant* (21), 331-350.

Rey Hazas, A. (1982) “Introducción a la novela del Siglo de Oro. I. (Formas de narrativa idealista)” *Edad de Oro*, I, 65-105.

Teijeiro M. A. (1988) *La novela bizantina. Apuntes para una revisión del género*. Cáceres, Universidad de Extremadura.

Teijeiro Fuentes M. A. (2007) “Marcelino Menéndez Pelayo en los orígenes de los estudios bizantinos”, en Gutiérrez R. y Rodríguez, B. (eds) *Orígenes de la novela*. Estudios, Santander, Universidad de Cantabria, 261 – 278.

Torres, J. B. “¿Novela bizantina o novela helenizante? A propósito de un término consagrado”, *Separata*, Universidad de Navarra, 567.574.

6.4. ESTUDIOS GENERALES SOBRE NARRATIVA

- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid. Taurus.
- Barthes, R. (1970), “Introducción al análisis estructural de los relatos”, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, 9 -43.
- Baquero Escudero, A. L. (2013). *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Frenzel, E. (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Editorial Gredos.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid. Taurus.
- Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.

6.5. ESTUDIOS PARTICULARES SOBRE AUTORES

6.5.1. Aquiles Tacio

- Durham, D. B. (1938). “Parody in Achilles Tattius”. *Classical Philology*, 33 1-19.
- Morgan, J. R. (2004a) “Achilles Tattius”, en I. de Jong, R. Nünlist and A. Bowie (eds.) *Narrators, narratees and narratives in Ancient Greek Literature: Studies in Ancient Greek Narrative*, Leiden – Boston, E. J. Brill, 493-506.
- Plepelits, K. (1996) “Achilles Tattius” en G. Schmeling (ed.), *The novel in the ancient world*, Leiden: Brill, 347-416.
- Reardon, B. P. (1994) “Achilles Tattius and Ego – Narrative”, en Morgan and Stoneman (eds) *Greek Fiction. The Greek Novel in Context*, London – New York, 80 – 96.

6.5.2. Heliodoro

- Futre Pinheiro, M. P. (1992) “Calasiris’ story and its narrative significance in Heliodorus’ *Aethiopia*”, *Groningen Colloquia on the Novel*, 4. 69 – 83.
- Futre Pinheiro, M. P. (2014) “Heliodorus, the Ethiopian Story”, en E.P. Cueva, SN Byrne (eds.) *A Companion to the Ancient Novel*, Oxford, 76-94.
- López Estrada, F. (1954). *Introducción a la Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*. Traducida en romance por Fernando de Mena, Madrid, Aldus, SA.
- Morgan, J. R. (1996). ‘Heliodorus’ in: G. Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World*, Leiden, Brill, 417- 456.

6.5.3. Alonso Núñez de Reinoso

- Bearden, E.B. (2011) “Converso Convertida: Cross – dressed Narration and Ekphrastic Interpretation in Leucippe and Clitophon and Clareo y Florisea”, en M. Futre Pinheiro, and S.J. Harrison (eds) *Fictional traces: Receptions of the Ancient Novel*, 1, Groningen. Barkhuis & Groningen University Library, 127-150.
- Constance R. H. (1983) “Alonso Núñez de Reinoso Contribution to the Creation of Novel”, *Creation and Re-creation. Studies in Honor of Stephen Gilman*, Newark, Juan de la Cuesta.
- Cruz Casado A. (1988) “Exilio y peregrinación en el Clareo y Florisea (1552), de Alonso Núñez de Reinoso”, *Anuario de la Sociedad de Literatura General y Comparada*. 6-7, 29-35.
- Fernández Mosquera S. (1997) “Introducción a las narraciones bizantinas del siglo XVI: el Clareo de Reinoso y la Selva de Contreras”, *Criticón*, 71, 65-92.
- Jiménez Ruiz, J. (1992) “Nueva forma, nuevos sentidos (La construcción romancística del Clareo y Florisea)”, *Voz y Letra III*, 133-149
- Marguet C. (1999) “De Leucipa y Clitofonte de Aquiles Tacio a la Historia de los amores de Clareo y Florisea de Alonso Núñez de Reinoso: un caso de reescritura novelesca entre traducción y creación” *Criticón*, 76, 9-22.
- Núñez, L. (2019). ‘Hidden Authors’ and Framing Narrators: Intertextual Dialogue on Narrative Embeddedness between Achilles Tatius and Núñez de Reinoso” en Repath, I and Herrmann, F-G (eds), *Some Organic Readings in Narrative, Ancient and Modern*, 299-319.
- Rose, C. H. (1983) “Alonso Núñez de Reinoso Contribution to the Creation of Novel”, *Creation and Re-creation. Studies in Honor of Stephen Gilman*, Newark, Juan de la Cuesta, 89-103.
- Teijeiro Fuentes M.A. (1984) “Clareo y Florisea o la historia de una mentira”, *Anuario de Estudios Filológicos*, VII, 129-153.
- Zimic S. (1967) “Alonso Núñez de Reinoso, traductor de Leucipe y Clitofonte”, *Symposium*, 21, 166-174.

6.5.4. Jerónimo de Contreras

- Davis, B. (1982) “Love and/or marriage: the surprising reversion of Jerónimo de Contreras Selva de aventuras”, *Hispanic Review* 50.2, 173-199.
- Kossof, R. (1980) “Las dos versiones de la Selva de aventuras de Jerónimo de Contreras”, *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Univ. of Toronto. Canadá, 435-439.

Teijeiro Fuente, M.A. (1987) “Jerónimo de Contreras y los nueve libros de la Selva de aventuras. Aproximación al modelo bizantino.” Anuario de estudios filológicos, 10 Universidad de Extremadura, 345-358.

6.5.5. Lope de Vega

Lara Garrido, J. (1984) “La estructura del romance griego en El peregrino en su patria”, Edad de oro (3), 123-142.

Lara Garrido, J. L. (1984) " El peregrino en su patria de Lope de Vega: desde la poética del romance griego”, Analecta Amalcitana, Universidad de Málaga, 19-52.

Gómez, J. (2017). “El "artificio griego" en Lope de Vega: narrativa y teatro”. Anuario Lope de Vega, 23, 441-460.

González-Barrera, J. (2015). “El peregrino en su patria y su contexto. Claves para entender la apuesta dramática por el género bizantino”, Temas y formas hispánicas: arte, cultura y sociedad, eds. C. Mata y A. Morozova, Universidad de Navarra, Pamplona, 101 – 119.

González Rovira, J. (1996). “Mecanismos de recepción en El peregrino en su patria de Lope de Vega”, Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993), 239-246.

González Rovira, J. (2006) “Estrategias narrativas en El peregrino en su patria” en Xavier Tubau, coord., Lope en 1604, Lérida, Universidad de Barcelona, pp. 137-150.

«*VT PICTURA, POESIS*», UNA APROXIMACIÓN
A LA VIGENCIA DEL TÓPICO HORACIANO
EN EL SIGLO XVII

ÁLVARO PÉREZ ARAÚJO

Universidad Francisco de Vitoria

JOSÉ MARÍA PELÁEZ MARQUÉS

Universidad Francisco de Vitoria

1. INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo presenta una breve investigación sobre la relación a tres bandas entre la Historia, algunos géneros literarios, como la poesía y el teatro hispánicos y, por último, la imagen pictórica. El protagonismo lo tendrá la imagen pictórica, en concreto la realizada en España en el siglo XVII y que forma parte de las colecciones del Museo Nacional del Prado en su periodo barroco.

Los pintores del siglo XVII se consideraban intelectuales, no artesanos, es decir, querían desmarcarse de los gremios artesanos demostrando que, en su calidad de artistas, como los poetas, eran capaces de crear, de componer, previo proceso intelectual y no solamente como el fruto de sus habilidades manuales. Por lo tanto, estos artistas se veían a sí mismos como personas con una formación cultural por encima de la de los simplemente artesanos, demostrando de esta manera el carácter liberal de la pintura de acuerdo con el pensamiento artístico del Siglo de Oro. Todo esto implicaba, por parte de los artistas, un conocimiento de los autores clásicos –y de sus códigos, como la mitología– y de los contemporáneos, así como de sus escritos y textos. Esta fuente de inspiración inicial quedaba completada por una imaginación propia, de acuerdo con su espíritu y la huella que querían dejar a partir de su estilo personal.

En línea con el contexto histórico al que nos acabamos de referir, Portus (2007) afirma que

uno de los argumentos a través de los cuales se trataba de mostrar el carácter liberal de la pintura era la gran cantidad de conocimientos que requiere su ejercicio y la amplia variedad de disciplinas que abarca, desde la historia o la filosofía hasta las matemáticas y la anatomía. (p. 289)

Nuestra investigación pretende pues recorrer algunos de los textos literarios (poesía, teatro, etc.) que sirvieron a los pintores como fuente de inspiración para la realización de sus composiciones pictóricas y viceversa, sobre cómo determinadas pinturas fueron llevadas al texto escrito como obra literaria.

Calvo-Serraller (2005) hablaba de la literaturización de la pintura en un intento de hacernos comprender que podemos ver a la pintura como un texto escrito, pero que a su vez dicha composición se ha nutrido de textos existentes. Esta literaturización de las artes plásticas⁹⁹, se remonta a los griegos, quienes afirmaban que las artes plásticas tenían la misión de narrar, algo difícil cuando la pintura es ya de por sí un medio que al expresarse no usa las palabras.

Pero ¿qué tienen en común o cuáles son las relaciones que se establecen entre disciplinas artísticas tan diversas? ¿Hay algo que se nos escapa a primera vista? En el estudio que hemos realizado encontramos una posible respuesta a estas cuestiones partiendo de la afirmación encontrada en Martos (2011)

Mario Praz señalaba que la base de comparación entre las artes hermanas se halla no tanto en los medios expresivos (que son privativos de cada una) como en las estructuras generales (que viene a resultar características de cada época y funcionan en todas las manifestaciones artísticas).

⁹⁹ Lo que nos lleva al tópico *Ut pictura, poesis*: como la pintura, así es la poesía, dijo Horacio. «La pintura es “poesía muda”», escribe Francisco de Holanda. Ovidio es como un gran retablo, Virgilio hace el oficio de Miguel Ángel, porque «la Poesía es más muda que la Pintura». Otro famoso portugués, Manuel de Faria y Sousa, califica la pintura de «hablar visible». En un admirable soneto, Lope de Vega ha dicho: Marino, gran pintor de los oídos y Rubens, gran poeta de los ojos. (Gallego, 1996, p.153).

La autora, recogiendo las palabras del teórico italiano, afirma que podemos encontrar una identidad estructural entre, por ejemplo, un lienzo y un panegírico.

Y es que quien escribe utiliza la palabra, y si lo que hace es describir tiende a buscar el detalle en aquello que relata buscando en el receptor una respuesta, ya sea de comprensión ya sea de crítica o ya sea porque le mueva a la acción. «El lenguaje está formado por períodos formales, una concatenación de frases dispuestas para expresar un pensamiento. Una frase es un compendio significativo de lo que se puede decir y leer.» (Mariani, 2019). Y entonces, por qué no, podría llevarnos a la configuración de una imagen mental a partir de lo que leemos, una correspondencia que nos evoca una representación abstracta.

Melot (2010) afirma que la imagen no es una cosa, sino una relación. Es siempre imagen de algo o de alguien sin que por ello sea su copia. [...] Una imagen no es jamás un objeto solitario; es [...] la marca de nuestra incompletitud. (pp. 12-13).

En *De anima* III, 7 (431a), Aristóteles manifiesta que «en el alma dianoética¹⁰⁰ por su parte, las imágenes vienen a ser lo que las sensaciones. Y cuando afirma o niega lo bueno o lo malo, evita o persigue. Por esto el alma nunca piensa sin imagen.»

No obstante, nos preguntamos si el artista es capaz de reflejar todo lo que “ve” en dichos textos y que son una fuente inicial para una inspiración muy personal. Si consideramos la obra pictórica como el fotograma de una película, como una única escena en la que debe quedar reflejada quizá toda una narración existente ¿el artista llegará a plasmar en su totalidad dicho contenido narrativo? Pensamos que ahí es donde radica la importancia de su creatividad decidiendo qué elementos son

¹⁰⁰ El término griego διανοητικός, derivado de δίανοια (diánoia o conocimiento discursivo) designa lo que es intelectual. En la actualidad, este término se utiliza especialmente para referirse a aquellas virtudes (las virtudes dianoéticas) que, según Aristóteles, se refieren a la parte intelectual o pensante del alma (Ética a Nicómaco, 1139 b). Aristóteles distingue cinco virtudes dianoéticas: arte (tekhné), ciencia (epistémē), prudencia (phrónesis), sabiduría (sophía) y entendimiento (nous). Se distinguen de las virtudes éticas (que se relacionan con la sensibilidad), que son aquellas que pertenecen al alma, pero que, incluso sin concurso de la razón, pueden obedecerla (Ética a Nicómaco, 1102 b).

necesarios para “escribir” en la imagen pictórica lo que previamente ha leído. A diferencia de un texto literario, ya sea un poema, una novela, una pieza teatral, cuanta más extensa mayores serán las posibilidades para que su autor tenga tiempo en desarrollar una trama, en componer un hilo discursivo en el que entran y salen personajes, suceden distintas acciones. En cambio, en el lienzo es su autor quien debe decidir la composición que englobe varias acciones o que individualice una de ellas.

Mariani (2009) asegura que

todo arte figurativo, pintura o dibujo, obliga al autor a traducir lo que ve en lo que sabe hacer, en un registro de habilidades que simulan lo que se ve. Debe saber de anatomía, perspectiva y reproducción cromática; sin embargo, nunca podrá mostrar todo lo que ve. De hecho, a menudo reproduce muy poco, solo los elementos más destacados de su modo de ver. De manera sintética, el pintor o el dibujante ilustran con un estilo, su estilo de artista. (p. 14).

1.1 ANTECEDENTES NECESARIOS

Como decíamos, nuestra investigación pretende recorrer algunos textos literarios que sirvieron a los pintores como fuentes de inspiración para la realización de sus composiciones pictóricas, o viceversa. Pero, antes estableceremos algunos antecedentes en los que se entrelazan historia, textos literarios y finalmente pintura. Empezaremos considerando la inspiración que encontraron algunos pintores barrocos en los textos de la mitología clásica.

Velázquez recoge en *Las hilanderas* un episodio mitológico relatado por Ovidio. La pintura se divide en dos escenas diferenciadas pero cada una de ellas explica a la otra. La escena del fondo expresa el momento que describe el autor griego en el que se produce el desafío que Aracne le propone a la diosa Palas Atenea para que se dirima mediante una competición cuál de las dos es mejor tejedora.

Aracne, segura de su habilidad para tejer y en la que confía su victoria sin temer la ira de los dioses, no se amedrenta ante la diosa. Palas Atenea acepta el desafío. La inercia ha llevado normalmente a realizar una interpretación a partir de su título y de lo que se describe en el primer plano, donde se ejecuta el desafío: la diosa se ha transformado en una

anciana e hilvana con el huso que se desliza a gran velocidad, lo que recoge Velázquez con gran maestría y sensación de movimiento. De hecho, existe un inventario de 1664 en el que esta pintura aparece descrita con el título de *La fábula de Aracne*.

FIGURA 1. *Las hilanderas o La fábula de Aracne*, 1655-1660, Velázquez



Fuente: Museo Nacional del Prado

De acuerdo con *Las Metamorfosis* de Ovidio, Libro VI, v 26-45 podemos leer

Palas toma la figura de una vieja, añade falsas canas a sus sienes y sostiene también con un báculo sus débiles miembros. Entonces empezó a hablar así: «No todo lo que despreciamos pertenece a la vejez: la experiencia viene con los años maduros. No desprecies mi consejo: búscate entre los mortales la mayor fama en el trabajo de la lana; cede a la diosa y pide perdón, osada por tus palabras: con voz suplicante: ella, si lo pides te perdonará.»

Aracne la mira torvamente, deja los hilos comenzados y, conteniendo apenas la mano y manifestando en su cara la ira, replicó a la oculta Palas con las siguientes palabras: «Vienes sin tu pleno juicio y debilitada por una larga vejez,

que haber vivido mucho perjudica demasiado.
 Si tienes alguna nuera, si tienes alguna hija, llámala.
 Suficiente consejo tengo yo en mí misma y no pienses
 que han servido tus avisos: mi opinión sigue siendo la misma.
 ¿Por qué no viene ella misma? ¿Por qué evita este certamen?»
 Entonces dijo la diosa: «Ha venido», y apartó la figura de vieja
 y mostró a Palas. Adoran su numen las Ninfas y las esposas
 migdónides: la doncella Aracne es la única que no se asustó.

Vamos con otro ejemplo, *La caza de Meleagro y Atalanta*¹⁰¹ (ca. 1634-1639) de Nicolas Poussin, también basado en *Las Metamorfosis* de Ovidio, Libro VIII, concretamente el referido a La cabeza del jabalí de Calidón, v 298-318.

FIGURA 2. *La caza de Meleagro y Atalanta*, 1634-1639, Nicolás Poussin



Fuente: Museo Nacional del Prado

Huyen por doquier los lugareños y no se consideran a salvo más que tras los muros de una ciudad, hasta que se juntaron Meleagro y un escogido puñado de jóvenes, ansiosos de gloria; eran éstos los gemelos hijos de Tindáreo, admirable el uno en el pugilato, el otro en la equitación, y Jasón, constructor del primer navío, y Teseo y Pirítoo, feliz pareja de amigos, y los dos hijos de Testio, y la prole de Afareo, Linceo y el veloz Idas, y Ceneo, que ya no era mujer, y el fiero Leucipo, y Acasto, notable con la jabalina, e Hipótoo y Driante, y Fénix, vástago de Amíntor,

¹⁰¹ Hay otras versiones que recogen este episodio mitológico: *Meleagro y Atalanta* de Jacques Jordaens, 1630-1623; *Atalanta y Meleagro cazando el jabalí de Calidón* de Rubens, 1635-1640.

y los hijos gemelos de Áctor, y Fileo, enviado por la Élide.
Tampoco faltaban Telamón y el progenitor del gran Aquiles,
Y, junto con el hijo de Feres e Iolao de Hiante
[...] y la heroína de Tegea, honra de los bosques del Liceo.

Poussin recoge, como de un friso escultórico se tratara, el momento de la partida de caza del jabalí inspirándose en los versos de Ovidio, describiendo a los valientes cazadores que han decidido dar caza y muerte a la bestia que atemorizaba dicho reino. Atalanta, vestida con túnica azul, acompaña a Meleagro, justo detrás de ella, y al resto de cazadores, y ha sido descrita como una mujer dotada con extraordinarias habilidades para la caza, e incluso se afirma que fue ella quien primero alcanzó con sus flechas a la temida bestia.

Fijémonos también en la figura de Calístenes de Olinto (370 a.C. - 327 a.C.), sobrino de Aristóteles e historiador oficial de Alejandro Magno en la corte de Macedonia. Escribió como Pseudo Calístenes una *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia* en el que relató de manera elogiosa episodios de la vida del conquistador.

Al enterarse de los acontecimientos la madre de Darío, le envió un mensaje que había escrito en estos términos, en secreto: «Saludo a mi hijo Darío. He oído que congregas gentes con la intención de entablar otra guerra contra Alejandro. No revoluciones el universo, hijo. Pues el futuro es incierto. Deja entonces tus esperanzas para mejor ocasión no te arriesgues a perder la vida al forzar bruscamente la ambigua situación. Por lo que a nosotros respecta, estamos rodeados de la máxima honra en poder del rey Alejandro. Y no me apresó como madre de un enemigo, sino que me ha dado una amplia escolta personal. Por eso confío que podéis llegar a un buen pacto.» (Libro II, p.134)

En la obra *La magnanimidad de Alejandro Magno* (Fig. 4) de Pierre Mignard, los temas y el subtexto alegórico de la representación son obvios: el conquistador macedonio, vestido con armadura, una capa roja y un casco con plumas rojas, extiende su mano hacia la madre del rey Darío III, Sisygambis, que está arrodillada ante él, junto a ella posiblemente Estatira, reina consorte por matrimonio con Darío III, Barsina-Estatira y Dipretis, ambas hijas de Darío y de Estatira. Al lado está Hefestión, también con armadura, con una capa azul y un casco con

plumas azules.¹⁰² En 1688-1689, cuando Francia estaba intensificando su política ofensiva en Europa, las nuevas victorias del ejército francés y la idea de ensalzar el poder de Luis XIV encontraron expresión en este sorprendente cuadro programático.

Este recurso alegórico también se nutre de otros textos clásicos pero esta vez de la mano de Plutarco, historiador griego, cuyo interés radica para nosotros principalmente por su obra *Vidas paralelas* de las que se conservan veintidós pares de vidas de distintos personajes históricos. Compara sus biografías con la idea de identificar las diferencias culturales de cada una de las figuras que enfrenta en su análisis y

que constituyen una importante fuente de información sobre la Antigüedad por la gran cantidad de anécdotas y detalles históricos que contienen. La sobriedad del relato y el sentido dramático de la obra ha sido fuente de inspiración de grandes escritores, entre ellos William Shakespeare. (Fernández et al, 2004).

Concretamente, en el Tomo V sobre la *Vida de Alejandro Magno*, Plutarco relata que

XXI.- [...] y de la asistencia y honores que disfrutaban, nada se les disminuyó, y aun percibieron mayores rentas que antes; pero el obsequio más loable y regio que de él recibieron unas mujeres ingenuas y honestas reducidas a la esclavitud fue el no oír ni sospechar ni temer nada indecoroso, sino que les fue lícito llevar una vida apartada de todo trato y de la vista de los demás, como si estuvieran, no en un campamento de enemigos, sino guardadas en puros y santos templos de vírgenes [...]¹⁰³

¹⁰² El rojo y el azul eran los colores del Rey y del Mariscal de Francia respectivamente.

¹⁰³ Al tiempo de ir a la cena se le anunció que entre los cautivos habían sido conducidas la madre y la mujer de Darío y dos hijas doncellas, las cuales, habiendo visto el carro y el arco de éste, habían empezado a herirse el rostro y a llorar teniéndole por muerto. Paróse por bastante rato Alejandro, y mereciéndole más cuidado los afectos de estas desgraciadas que los propios, envió a Leonato con orden de decirles que ni había muerto Darío ni debían temer de Alejandro, porque con Darío estaba en guerra por el imperio, pero a ellas nada les faltaría de lo que reinando aquel se entendía corresponderles. Si este lenguaje pareció afable y honesto a aquellas mujeres, todavía en las obras se acreditó más de humano con unas cautivas, porque les concedió dar sepultura a cuantos Persas quisieron, tomando las ropas y todo lo demás necesario para el ornato de los despojos de guerra; y de la asistencia y honores que disfrutaban, nada se les disminuyó, y aun percibieron mayores rentas que antes; pero el obsequio más loable y regio que de él recibieron unas mujeres ingenuas y honestas reducidas a la esclavitud fue el no oír ni sospechar ni temer nada indecoroso, sino que les fue lícito

FIGURA 3. *Las reinas de Persia a los pies de Alejandro*, 1661, Charles Le Brun



Fuente: Palacio de Versalles, París

FIGURA 4. *La magnanimidad de Alejandro Magno*, 1689, Pierre Mignard



Fuente: Museo del Hermitage, San Petersburgo

llevar una vida apartada de todo trato y de la vista de los demás, como si estuvieran, no en un campamento de enemigos, sino guardadas en puros y santos templos de vírgenes; y eso que se dice que la mujer de Darío era la más bien parecida de toda la familia real, así como el mismo Darío era el más bello y gallardo de los hombres, y que las hijas se parecían a los padres. Pero Alejandro, teniendo, según parece, por más digno de un rey el dominarse a sí mismo que vencer a los enemigos, ni tocó a éstas ni antes de casarse conoció a ninguna otra mujer, fuera de Barsina, la cual, habiendo quedado viuda por la muerte de Memnón, había sido cautivada en Damasco. Plutarco, tomo V, XXI.

1.2 LA PINTURA RELIGIOSA EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL: UNA RELACIÓN

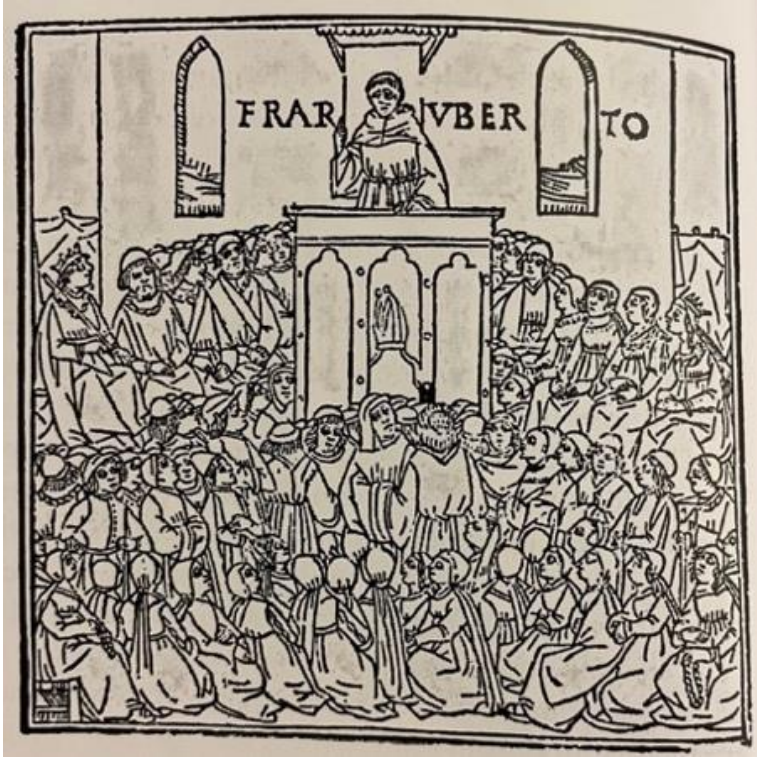
Nos vamos acercando al siglo XVII, objeto principal de nuestra investigación, el Siglo de Oro español, que tiene interesantes ejemplos para ilustrar esa relación entre historia, texto escrito y pintura.

Durante este periodo, la temática religiosa en la pintura tiene una relevancia significativa frente a las demás. Los textos bíblicos, y en concreto los recogidos en el Nuevo Testamento, fueron objeto de numerosas composiciones artísticas que bebieron de dichos textos. Una de las iconografías más representadas ha sido la Anunciación del Arcángel san Gabriel a la Virgen María. En las colecciones del Museo Nacional del Prado encontramos abundantes ejemplos con esta iconografía. Centrándonos en el siglo XVII, llegamos a contabilizar hasta 50 obras pictóricas de acuerdo con la web del museo. Damos como ejemplo una de estas obras y su relación con los textos evangélicos como fuente literaria a partir de las etapas sucesivas de la Anunciación y aquellos matices que se pueden encontrar en sus representaciones visuales. Para ello tomamos como referencia histórica, y como antecedente necesario para entender el contexto heredero, el análisis que realiza Baxandall (2016) respecto a las circunstancias que llevaban a los pintores del siglo XV a realizar la composición de sus obras: los sermones.

Por un lado, encontramos al predicador que con sus sermones inspiraban y, de alguna manera, condicionaban la capacidad creativa del artista; por otro lado, el cuadro, fruto de esa relación. «Los sermones eran parte importante de las circunstancias del pintor: el predicador y el cuadro se integraban ambos en el aparato de la Iglesia, y cada uno de ellos implicaba al otro.» (Baxandall, 2016). El predicador realizaba una interpretación exhaustiva y de ámbito personal a partir de los textos bíblicos. La capacidad interpretativa de los predicadores influyó de manera directa en la respuesta que daban los artistas a través de la pintura.

Como ejemplo encontramos la figura del predicador Fray Roberto Caracciolo de Lecce quien «recorría la mayoría de los temas que trataban los pintores, explicando el significado de los acontecimientos y guiando a los oyentes en las sensaciones de piedad que correspondían a cada uno.»

FIGURA 5. Fray Roberto Caracciolo, *Prediche vulghare* (grabado en madera), 1491, Florencia



Fuente: Michael Baxandall, 2016

Fray Roberto distinguía en su sermón distintos misterios relacionados con la Anunciación. El primero, la misión angélica; el segundo, el saludo angélico y, el tercero, el coloquio angélico. Nos centraremos en este último para ilustrar la relación entre texto evangélico, interpretación del predicador y la obra pictórica resultante.

De acuerdo con el relato evangélico de Lucas:

En el sexto mes, el Ángel Gabriel fue enviado por Dios a una ciudad de Galilea, llamada Nazaret, a una virgen que estaba comprometida con un hombre perteneciente a la familia de David, llamado José. El nombre de la virgen era María.

El Ángel entró en su casa y la saludó, diciendo: «¡Alégrate!, llena de gracia, el Señor está contigo.»

Al oír estas palabras, ella quedó desconcertada y se preguntaba qué podía significar ese saludo.

Pero el Ángel le dijo: «No temas, María, porque Dios te ha favorecido. Concebirás y darás a luz un hijo, y le pondrás por nombre Jesús; él será grande y será llamado Hijo del Altísimo. El Señor Dios le dará el trono de David, su padre, reinará sobre la casa de Jacob para siempre y su reino no tendrá fin.»

María dijo al Ángel: «¿Cómo puede ser eso, si yo no tengo relaciones con ningún hombre?»

El Ángel le respondió: «El Espíritu Santo descenderá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra. Por eso el niño será Santo y será llamado Hijo de Dios. También tu parienta Isabel concibió un hijo a pesar de su vejez, y la que era considerada estéril, ya se encuentra en su sexto mes, porque no hay nada imposible para Dios.»

María dijo entonces: «Yo soy la servidora del Señor, que se cumpla en mí lo que has dicho.» Y el Ángel se alejó. (I, 26-38)

En sus sermones, Fray Roberto estableció una serie de «cinco condiciones loables¹⁰⁴ de la Virgen Bendita» (Baxandall, 2016) o estados espirituales y mentales sucesivos atribuibles a la Virgen María.

¹⁰⁴ El resto de las condiciones loables a las que se refiere Baxandall (2016) son: *Conturbatio* (Inquietud) – Este es el estado en el que se encuentra María cuando las Escrituras nos dicen que está muy preocupada. *Interrogatio* (Indagación) – Este es el estado en el que se encuentra María cuando responde. *Humiliatio* (Sumisión) - Este es el estado en el que se encuentra María cuando las Escrituras nos dicen que se ofrece como esclava del Señor. *Meritatio* (Mérito) - Este es el estado en el que se encuentra María cuando vive en humilde aceptación del llamado de Dios.

FIGURA 6. *La Anunciación*, 1631-1635, *Alessandro Turchi*



Fuente: Museo Nacional del Prado

La obra de Turchi (Fig. 6) responde a la segunda condición loable, la llamada *Cogitatio* (Reflexión), es decir, el estado en el que se encuentra María cuando escucha las palabras del Ángel: «Al oír estas palabras, ella

quedó desconcertada y se preguntaba qué podía significar ese saludo.» Baxandall afirma que esta reflexión explica la prudencia de María. Después el arcángel le dijo: «No temas, María, porque Dios te ha favorecido. Concebirás y darás a luz un hijo, y le pondrás por nombre Jesús.»

1.3 LA UTILIZACIÓN DE FIGURAS RETÓRICAS Y SU PRESENCIA EN LA PINTURA

Continuando con la búsqueda de la relación entre el texto escrito y la pintura, encontramos necesario considerar algunas de las figuras retóricas utilizadas por parte de los más insignes autores del Siglo de Oro. Algunos de ellos no dudaron en poner su pluma y su ingenio al servicio de los que detentaban el poder con la clara intención de ganar su favor y su atención, a la espera de recibir compensaciones y protección para poder continuar con su labor creativa. Uno de estos ejemplos lo encontramos en Luis de Góngora y Argote en cuyo famoso panegírico que tiene como protagonista al I duque de Lerma, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, se ensalzan las virtudes del que fuera valido de Felipe III. En dicho Panegírico, Góngora.

basa su estrategia de alabanza en la écfrasis de obras de arte, especialmente retratos, y en la referencia como base del encomio, a las colecciones de pintura y otras posesiones artísticas a través de las que estos personajes célebres y poderosos son elogiados. [...] Dados los precedentes textuales y la estrategia discursiva reiterada en la creación gongorina no sería extraño suponer que el Panegírico, obra cumbre de esa poesía áulica, cortesana y panegírica de Góngora tuviera en cuenta en la celebración del valido la evocación, más o menos explícita de los retratos a él dedicados, especialmente los más significativos que venimos analizando, el de Pantoja de la Cruz y el de Rubens. (Martos, 2011, pp. 218-219)

No obstante, la autora sugiere que no podemos estar completamente seguros de que Góngora basara su Panegírico a partir de las obras de Pantoja o Rubens pero que a partir de su valoración sí se podría afirmar que existe *el trasvase interartístico*, expresión acuñada por Martos (2017).

FIGURA 7. Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, Duque de Lerma, 1602, Juan Pantoja de la Cruz



Fuente: Fundación Medinaceli

Una de estas figuras de la retórica, la écfrasis¹⁰⁵, se define como una representación verbal de una representación visual. Es decir, con ella se realiza una descripción literaria de una obra artística, ya sea una pintura o una escultura, por ejemplo. Lo que hace es pintar una imagen con palabras.¹⁰⁶

¹⁰⁵ De acuerdo con Mariani (2009) «es una palabra de origen griego que indica la descripción verbal de una obra de arte visual, como una pintura, una escultura o una obra arquitectónica. En la literatura hay muchos poemas que son excelentes ejemplos de écfrasis, como Oda sobre una urna griega, de John Keats. En la écfrasis, generalmente considerada una figura de la retórica, un arte intenta comentar otro, describiendo su esencia con la presencia del primer arte y, al hacerlo, revela detalles sobreentendidos por ambos. Una obra de prosa o poesía, una película (o una fotografía) pueden mostrar, cada uno con su propio lenguaje, el significado a las particularidades de cualquier obra de arte visual. Por lo tanto, un poema puede ilustrar un cuadro; una escultura, representar al protagonista de una narración, y el título de una película, comentar una pintura famosa» (pp. 59-60).

¹⁰⁶ Lo que la difiere de algo como el pictorialismo es que la imagen que pinta es en sí una imagen: la écfrasis ofrece un encuentro entre representaciones en dos medios, uno visual y otro verbal. Uno de los ejemplos más antiguos es la larga descripción de Homero del escudo de Aquiles en la Iliada. En esa écfrasis, el poeta enfatiza el hecho de que las imágenes que

2. EL SALÓN DE REINOS DEL PALACIO DEL BUEN RETIRO

En el recorrido histórico que nos traslada al siglo XVII, realizaremos un análisis de dos ejemplos presentes en las colecciones del Museo Nacional del Prado. Uno de ellos, nos servirá para detallar cómo el artista se ha servido tanto de hechos históricos como de textos escritos para la realización de la composición poniendo en juego su creatividad y volcando sobre el lienzo la imagen mental que gracias a aquellos ha configurado; y el otro ejemplo, se prestará para ilustrar el recorrido contrario, es decir, cómo la obra pictórica es la que ha dado pie al desarrollo de un texto escrito.

Partimos de las veintisiete pinturas que colgaron un día en el desaparecido Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro de Madrid. Se trataban de doce grandes cuadros de batallas de diferentes artistas entre las ventanas de abajo ¹⁰⁷. El siguiente soneto que nos habla de este Salón de Reinos se encuentra en una colección de versos publicada en 1635 por el guarda mayor del palacio, Diego de Covarrubias y Leyva (Brown y Elliott, 2003, p. 149):

Al Salón del Buen Retiro
Esta al valor, este al poder sagrado
Palestra imperial, orbe ceñido,
De victorias que el arte ha conseguido,
De reynos que el pincel ha fabricado:
Al mayor capitán, le ha destinado,
Al monarca mayor le ha prevenido,
La atención de un Guzmán esclarecido,
Valiente senador, cuerdo soldado;

describe son imágenes en un escudo, y hasta apunta al hecho de que el dios Hefesto hizo ese escudo. En otras ocasiones, como en la *Iliada*, la *écfrasis* es parte de una obra más larga. En esos casos, es importante recordar que la *écfrasis* no pausa la historia. Quizá detiene el avance del argumento, dando al lector y/o a los personajes la oportunidad de procesar emociones o considerar un punto de vista distinto, pero eso en sí es una parte importante de la historia. <https://liberalarts.oregonstate.edu/wlf/que-es-la-ecfrasis-una-guia-para-los-estudiantes-y-maestros-de-literatura>

¹⁰⁷ La serie estaba completada de «diez escenas de la vida de Hércules pintadas por Zurbarán sobre las ventanas presentaban las luchas y la inmortalización final del supuesto fundador de la dinastía, y eran emblemas del triunfo de la virtud sobre la discordia, y en los testeros cinco retratos ecuestres del pincel de Velázquez con las figuras de Felipe III y Felipe IV, sus respectivas esposas y el príncipe Baltasar Carlos, hijo y heredero de Felipe IV. Esas tres series de pinturas, unidas a la decoración del techo con los escudos de los reinos de la monarquía española, componían un programa visual coherente, evidentemente trazado con deliberación».

A este, pues, de el León de dos Españas
Ya festivo teatro a sus victorias;
Infamando su sangre las campañas
Vendrá el revelde a tributar dos glorias,
Una a la espada, para las hazañas,
Al pincel otra, para las memorias.

Dichas pinturas fueron encargadas a propósito para la decoración de esta estancia con la firme intención de ensalzar las victorias realizadas por las tropas del imperio español en sus distintos territorios.

Y es que, en el transcurso de la Guerra de los Treinta años, el de 1635 fue extraordinariamente favorable para las armas españolas, pues en él se recuperó de los holandeses la ciudad brasileña de Bahía de Todos los Santos, se tomó en Holanda la ciudad de Breda y se socorrieron con éxito las ciudades de Génova, aliada de España, y la de Cádiz. Esta última fue liberada del asedio de una poderosa flota anglo-holandesa [...]. (Rodríguez, 2009)

FIGURA 8. Retrato ecuestre del duque de Lerma, 1603, Pedro Pablo Rubens



Fuente: Museo Nacional del Prado

La siguiente relación de estos lienzos nos llevará a imaginar la suntuosidad de este salón y el impacto visual que generaría en los ánimos de quienes lo transitaron al visitar la corte española del monarca Felipe IV.

- *La recuperación de Bahía* de Juan Bautista Maíno y realizada entre 1634 y 1635.¹⁰⁸
- *La rendición de Juliers a Ambrosio Spínola*, que también fue pintada entre 1634 y 1635 por Jusepe Leonardo.
- *La victoria de Fleurus*¹⁰⁹ que consiguió don Gonzalo Fernández de Córdoba y que fue recogida en el lienzo de Vicente Carducho en 1634.
- *El socorro de Génova por el II marqués de Santa Cruz* y firmada por Antonio de Pereda entre 1634 y 1635.
- *La recuperación de San Juan de Puerto Rico* por el gobernador de la isla, Juan de Haro, obra de Eugenio Cajés 1634-1635)
- Félix Castello representó una victoria por don Fadrique de Toledo. Se trata de *La recuperación de la isla de San Cristóbal*, en las Antillas, y que fue arrebatada de manos de franceses e ingleses en 1629. Fue pintada entre 1634 y 1635.

¹⁰⁸ La recuperación de Bahía de Todos los Santos de Brasil fue llevada a cabo por una fuerza expedicionaria hispano-portuguesa contra los holandeses liderada por Fadrique de Toledo. «La recuperación de Salvador de Bahía despertó una enorme satisfacción en la Península, celebrándose con recogido en la literatura española: composiciones poéticas y obras de teatro encontraron argumento en este hito militar. Lope de Vega, el más importante comediógrafo de la época, estrenó el 6 de noviembre de 1625 *El Brasil restituido*, pieza teatral que puede considerarse inspiradora de buena parte de esta pintura, cuyo encargo recayó en Juan Bautista Maíno [...]. p. 122. (Álvarez Lopera, José, «La reconstitución del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión», *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, pp. 91-167.) Para consultar *El Brasil restituido* de Lope de Vega, *Obras* 28, RAE, 233 (reed. Madrid 1970), págs. 257-296.

¹⁰⁹ «La noticia de la victoria, cuyo alcance se vería reducido por el hecho de que las tropas protestantes vencidas y puestas en fuga lograron unirse poco después a las holandesas, llegó a Madrid el 19 de septiembre, dando lugar a una comedia de Lope de Vega titulada *La mayor victoria de Alemania o La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*. Por su parte, Quevedo hizo una extensa descripción de la batalla en su *Mundo caduco* y *desvarios de la edad*.» Álvarez Lopera, José, «La reconstitución del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión», *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, (pp. 91-167)

- Tres de ellas mostraban una sucesión de victorias alcanzadas en 1633 en Alemania por el duque de Feria: *Socorro de la plaza de Constanza* y *Expugnación de Rheinfelden*, ambas obras de Vicente Carducho y fechadas en 1634, y *Toma de Brisach*, de Jusepe Leonardo de 1634-1635.
- Hay una que no ha llegado hasta nosotros y es la que hizo Eugenio Cajés. Se trata de *La expulsión de los holandeses de la isla de San Martín*, obra fechada posiblemente en 1633.

FIGURA 9. *La rendición de Breda, hacia 1635, Velázquez*



Fuente: Museo Nacional del Prado

*La rendición de Breda*¹¹⁰, que tuvo lugar en 1625 y fue pintada hacia 1636 por Velázquez y que generaría la pieza teatral “*El sitio de Bredá*” de Calderón de la Barca, escrita en 1625.¹¹¹

La defensa de Cádiz contra los ingleses, también llamado *El socorro de Cádiz*, por Fernando Girón contra el intento de invasión por parte de la flota inglesa en noviembre de 1625 y pintado en 1634 por Francisco de Zurbarán.

2.1 EL HECHO HISTÓRICO COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN

Nuestro primer ejemplo será *La rendición de Breda* o *Las Lanzas*, pintado hacia 1636 por Diego de Velázquez. La toma de esta ciudad tras un largo asedio se consideró un acontecimiento militar de primer orden, y como tal dio lugar a una copiosa producción escrita y figurativa, que tuvo por objeto enaltecer a los vencedores.

Entre ellas figuran una crónica de Hermann Hugo, sacerdote jesuita belga, escritor, capellán militar y confesor de Ambrosio Espínola, a quien acompañó en la toma de Breda convirtiéndose, por lo tanto, es un testigo de primera mano. Hugo escribió *Obsidio bredana* en 1627, un texto de importante valor iconográfico. Se trata de una crónica sobre los hechos acaecidos durante la toma de la ciudad. Igualmente, este extraordinario episodio histórico generó la pieza teatral *El sitio de Bredá* de Calderón de la Barca y que fue escrita en 1625. Estableceremos a continuación la relación entre texto escrito y pintura; entre Herman Hugo y Calderón con Velázquez, en definitiva, entre *Obsidio bredana*, *El sitio de Bredá* y *Las Lanzas*.

¹¹⁰ Encontramos también recogido este episodio de las tropas españolas en la obra de Peter Snayers (1592-1667) bajo el título Toma de Breda, fechado en 1650 y perteneciente a las colecciones del Museo Nacional del Prado. Actualmente no expuesto.

¹¹¹ «Su toma tras un largo asedio se consideró un acontecimiento militar de primer orden, y como tal dio lugar a una copiosa producción escrita y figurativa, que tuvo por objeto enaltecer a los vencedores. Entre ellas figuran [...] una crónica de Hermann Hugo (Obsidio bredana) de extraordinario valor iconográfico.» Álvarez Lopera, José, «La reconstitución del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión», El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005 (p. 132).

FIGURA 10. Obsidio bredana, 1627, Herman Hugo



Fuente: Biblioteca Digital Hispánica

Si prestamos atención a la página ocho de la obra de Herman Hugo, se detalla la participación de «quince tercios, ciento noventa y ocho compañías de infantería y treinta y nueve compañías de caballería, o sea, unos dieciocho mil soldados en total» (González, 2015). En cambio, el número es menor si se compara con las cifras que aporta la comedia escrita por Calderón de la Barca. González (2015) afirma que a pesar de las críticas que ha recibido la obra de Calderón¹¹² es indudable el

¹¹² Sin poder establecer con detalle el estado de la cuestión sobre la temprana obra de Calderón, El sitio de Bredá, diré que no es hasta mediados del siglo pasado que mereció debida atención por parte de la hispanista holandesa Johanna R. Schrek. Hasta ese momento, la edición vio la luz en 1957, la crítica, tanto española como extranjera, había prestado una atención muy superficial a la obra y había emitido un juicio poco favorable de ella. Así, por ejemplo, don Marcelino Menéndez Pelayo calificaba El sitio de Bredá de «comedia que hoy llamaríamos de circunstancias. Es el cuadro de las lanzas, -sigue diciendo- puesto en verso; pero, desgraciadamente, lo que cabe y es hermosísimo en la pintura, no lo es tanto puesto en las tablas» (Schrek, 1957: 25). Y no siendo suficiente esta descalificación le atribuye las características de las comedias históricas que según su opinión «empiezan por carecer de

carácter histórico que reviste la comedia. En cualquier caso, al contemplar el lienzo velazqueño podemos intuir que ambos textos sirvieron de inspiración al pintor desde que se observa el despliegue de tropas que intervinieron en dicho episodio.

La última escena de la obra de Calderón¹¹³ quedó inmortalizada por Velázquez en su famoso cuadro, aunque curiosamente no figura en la crónica que Hugo redactó sobre el sitio y la rendición de Breda. (González, 2015). En el texto dramático las llaves de la ciudad son ofrecidas por Justino de Nassau a Ambrosio de Espínola y éste le responde:

JUSTINO: Aquestas las llaves son
de la fuerza, y libremente
hago protesta en tus manos,
que no hay temor que me fuerce
a entregarla, pues tuviera
por menos dolor la muerte.
Aquesto no ha sido trato,
sino fortuna, que vuelve
en polvo las monarquías
más altivas y excelentes.

todo colorido de época; la historia está falseada arbitraria y caprichosamente, no solo en el espíritu íntimo que distingue unas épocas de otras sino hasta en los lances y los hechos más triviales» (Schrek, 1957: 25). En la línea de don Marcelino, pero de forma más exacerbada, se manifiesta la crítica posterior, sobre todo, la extranjera. Para el crítico holandés H. Pol, la comedia es «una fanfarronada insípida y un panegírico dramatizado a Espínola y los demás jefes del ejército según su categoría», es un cúmulo de «elogios exagerados y falta de buen gusto» (Schrek, 1957: 21). González, 2015.

¹¹³ Sobre la relación de textos de Calderón y la pintura del siglo XVII en El Prado ver el siguiente enlace https://cvc.cervantes.es/actcult/calderon/pedro_calderon.htm

FIGURA 12. *Justino de Nassau, 1609, Jan Anthonisz Van Ravesteyn*



Fuente: Museo Belfast Harbour Commisioners, Reino Unido

SPÍNOLA: Justino, yo las recibo
y conozco que valiente
sois, que el valor del vencido
hace famoso al que vence.
Y en el nombre de Filipo
cuarto, que por siglos reine,
con más victorias que nunca,
tan dichoso como siempre,
tomó aquesta posesión.
(v. 3203-3221).

FIGURA 11. *Ambrogio Spinola, commander of the Spanish troops, 1607, Michiel Jansz van Mierevelt*



Fuente: Museo Prinsenhof, Delft

2.2. LA OBRA PICTÓRICA GENERA CONTENIDO ESCRITO

Nuestro segundo ejemplo parte de una obra de Francisco de Zurbarán. En este caso, es la obra pictórica la que dará lugar a un texto escrito, habiendo tomado como fuente de inspiración no solamente el hecho histórico sino la iconografía de la pintura. Como otras acciones de guerra conmemoradas en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, la *Defensa de Cádiz contra los ingleses* (o *El socorro de Cádiz*) por Fernando Girón contra una tentativa de invasión inglesa en noviembre de 1625 y pintado en 1634 por Zurbarán, dio lugar a la pieza teatral: *La fe no ha menester armas y venida del inglés a Cádiz*, de Rodrigo de Herrera, escrita en 1641.

El hecho representado es la defensa de Cádiz frente al ataque, iniciado el primero de noviembre de 1625, de una escuadra inglesa. La defensa de la plaza estuvo al mando de don Fernando Girón y Ponce de León, enfermo de gota y prácticamente impedido, quien dirigió las

operaciones, como muestra el cuadro, sentado en un sillón. Le auxiliaron en las operaciones el duque de Fernandina, don García de Toledo y Osorio, al mando de doce galeras; el marqués de Coprani, don Pedro Rodríguez de Santisteban (quien, acompañado por el marqués de Torrecuso y el almirante don Roque Centeno, mandaba otros catorce navíos recién llegados de Indias) y el octavo duque de Medina Sidonia, don Manuel Pérez de Guzmán.

Rodríguez (2007) establece la relación entre historia, texto escrito y pintura.

Hasta aquí los hechos históricos. ¿Cómo los representó Francisco de Zurbarán en el Salón de Reinos? Desde luego desconocemos de qué fuentes de información se sirvió, pero lo más probable es que le diesen a leer los acontecimientos tal y como los describió Gonzalo de Céspedes en la mencionada Historia de Don Felipe IV, Rey de las Españas, que se publicó e 1634 [...] Resulta casi imposible que hubiera visto representar la comedia que compuso en la corte Rodrigo de Herrera sobre el suceso en 1624, pues se encontraba entonces entre Llerena y Sevilla, aunque sí debió oír hablar de él. De todos modos, dispuso el lienzo del Socorro de Cádiz como si se tratara de una representación escénica.

FIGURA 14. *La fe no ha menester armas, y venida del inglés a Cádiz, 1641, de Rodrigo de Herrera y Ribera*

N.18. Page 1

COMEDIA FAMOSA.
LA FE
NO HA MENESTER ARMAS,
Y VENIDA DEL INGLÉS
A CADIZ.

DE DON RODRIGO DE HERRERA.

HABLAN EN ELLA LAS PERSONAS SIGUIENTES.

<i>El Rey Felipe Quarto.</i>	<i>La Reyna, D.ña.</i>	<i>El Conde de Leste.</i>
<i>El Infante Don Carlos.</i>	<i>La Infanta, D.ña.</i>	<i>Don Pedro de Medina.</i>
<i>Don Fernando Giron, Capitan.</i>	<i>Don Juan de Toledo.</i>	<i>Arzobispo, Inglés.</i>
<i>El Conde de Gondomar.</i>	<i>Miguel Canales, Capitan.</i>	<i>Piñero, Inglés.</i>
<i>El Marqués de Coprani.</i>	<i>Diego Ruiz, Africano.</i>	<i>Pedro de Cermeño.</i>
<i>El Marqués de Alguaziluz.</i>	<i>El Príncipe de Gales, Inglés.</i>	<i>Soldados, Daneses.</i>
<i>El Conde de Olivares, Marqués.</i>	<i>El Marqués de Biquignón.</i>	<i>Compañoneros.</i>

(~~~~~)

JORNADA PRIMERA.

Trompetas y clarines, y salen por un lado el Rey, la Reyna, la Infanta, el Infante, el de Olivares, el de Gondomar, el de Alcañices y acompañamiento y por el otro el Príncipe de Gales, el Conde de Leste, el Marqués de Biquignón, Arzobispo y otros de cavalo.

Gales. Deseo vuestra Magestad sus nuevas.

Rey. Si vuestra Alteza tuviera tanta grandezca, ofuscará mi voluntad.

Gales. La mía, señor, me mueve el rendimiento tan justo.

Rey. Eso conmigo es injusto, pues puta de lo que debe.

Reyna. Vuestra Alteza cómo llega?

Gales. Como quien es recibido con favor no merecido.

Hábla aparte con los Reyes.

Reyna. Amor, amor, lo digo. Olivar, A. Vuestra Alteza decimos en España tanto lovenes.

Rey. Hasta el Príncipe mayores de su voluntad extraximos.

Gales. Como es el de Gales? buen tallo. *Alto.* Qué persona.

Arzobispo. Bien del mundo la corona tiene Felipe á sus pies qué grandera y Magistad qué grande! qué cortejo!

Cerdeño. Contoño á vuestra Alteza gran felicidad.

Gales. Las deudas y obligaciones

A de

Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

En el primer plano, sobre las murallas, en la zona hoy conocida como Puerta de Tierra, aparece a la izquierda, don Fernando Girón, sentado, con una muleta en la mano izquierda y la bengala, o bastón de mando, en la derecha. El personaje al que Girón transmite sus órdenes, y que está de pie en el centro, es, sin duda, don Diego Ruiz, su teniente de maestre de campo. El resto de los personajes han sido identificados de forma diversa. Probablemente el caballero santiaguista que está junto a Ruiz y vuelve la cabeza hacia los tres de la derecha sea don Lorenzo Cabrera y Orbera de la Maestra, corregidor de Cádiz, que estaba mutilado del brazo izquierdo por acción de guerra. No existen indicios fiables para fijar la identidad del resto de los personajes. El que aparece a la izquierda, tras Girón, ha sido identificado a veces como el duque de Medina Sidonia.

FIGURA 15. *Historia de Don Felipe III, 1634, de Gonzalo de Céspedes y Meneses*



Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

FIGURA 16. *Defensa de Cádiz contra los ingleses, 1634-1635, Francisco de Zurbarán*



Fuente: Museo Nacional del Prado

Podemos afirmar que Zurbarán concibió una composición escueta y muy clara, pero con la fuerza narrativa necesaria, documentándose previamente sobre los hechos históricos a su alcance para mantenerse fiel a la realidad absteniéndose de incluir elementos demasiado artificiales que le desviarán de la verdad de lo acaecido y, sin duda, para ello

leyó las crónicas pertinentes, a las que se ciñó sin dejarse llevar de la fantasía, incluso pintó una cartografía de la bahía de Cádiz y de la Isla de León nada arbitraria, sino muy ajustada a la realidad, y muy bellamente dibujada en conjunto y en detalles. Por lo que hace a la galería de retratos de los protagonistas españoles del Socorro de Cádiz, es una de las más convincentes, minuciosas y variadas en gestos, poses y actitudes de todas cuantas aparecen en las pinturas del Salón de Reinos del Buen Retiro (Rodríguez, 2007)

Entre los *dramatis personae* de la pieza de Rodrigo de Herrera también aparecen algunos en la obra de Zurbarán, mientras que otro no, pero sin dejar de ser personajes necesarios en la historia de los hechos. Por ejemplo, encontramos al Príncipe de Gales, a don Fernando Girón, a Diego Ruiz, etc. A continuación, extraemos algunos pasajes de la obra teatral.

Príncipe de Gales. Mirarme quieres de enojo; pero si vuelvo sin ella, viven las luces que adora, y por las celestes lumbres del sacro expediente solio, que en los exes de diamante mueven tantos firmes globos, que ha de verse ardiendo España, y ha de hacer en ella robos la furia de mis Armadas; y á los costados vomitando fuego; bien que en un lago muchos Aquerontes ostenta su marcial desasosiego, amenazando al muro Gaditano,

Fernando Girón. La eterna gente de guerra de la costa y las Armadas, por si el enemigo cierra, estén puestas y ordenadas junto á la Puerta de Tierra.

Pierres. Seguros pueden llegar Caxas, a embestir y pelear, pues que quedo en la campaña. Qué atrevidos y arrojados' contra las armas Inglesas, entre las balas espesas se arrojan' nuestros Soldados! Qué bien el bello Girón los anima y los esfuerza ya desbaratan la fuerza al enemigo esquadron.

Fernando Girón. A Dios se debe la gloria, que aunque el Español se atreve, era el número muy breve, para tan alta victoria. Mucho al Duque de Medina en esta ocasión debemos, y no menores extremos íia hecho el de Fernandina.

Diego. Ellos los miembros han sido y mi señor, la cabeza.

Fernando Girón. A su valor y grandeza debo estar agradecido

3. CONCLUSIONES

Con nuestra investigación, en suma, hemos querido suscitar algunas preguntas: ¿qué implicaciones tiene la imagen? ¿Y la palabra? ¿Quién tiene la prioridad: el texto o la imagen? Nos interesa mantener vivo el duelo clásico iniciado por Horacio «*Ut pictura, poesis*» («como la pintura, así es la poesía»). A lo largo de la historia diversos autores han reflexionado sobre esta comparación. «La pintura es “poesía muda”», afirmó Francisco de Holanda. Ovidio consideraba la poesía como un gran retablo mientras que Virgilio hace el oficio de Miguel Ángel, porque «la Poesía es más muda que la Pintura». Manuel de Faria y Sousa califica la pintura de «hablar visible». Lope de Vega, en fin, calificando

la obra de un poeta y un pintor, apuntó: «Marino, gran pintor de los oídos y Rubens, gran poeta de los ojos». ¿Quién gana?

Esta investigación tiene como objetivo, por un lado, establecer conexiones claras entre ciertas pinturas del barroco español del siglo XVII y la literatura que pudo haber servido de base para la ideación de su composición artística, o viceversa. Por otro lado, busca facilitar la apreciación y comprensión de dichas obras pictóricas, ya que consideramos que dos requisitos son fundamentales para saber observar una pintura: la contemplación y el conocimiento.

Una de las reflexiones que proponemos es que el artista no crea desde la nada. En el caso de aquellas obras pictóricas inspiradas en un texto literario, el artista partió de una descripción del suceso relatado en palabras, complementándola con su imaginación y con el espíritu y la huella personal que deseaba dejar a través de su estilo. Aquí, a nuestro juicio, reside el anhelo a veces insatisfecho del artista: convertirse en un creador por mérito propio, como el poeta o el músico, y distanciarse de la consideración, frecuentemente peyorativa, de simple artesano manual, característica del siglo XVII. Lo cierto es que, en su búsqueda de este reconocimiento, es decir, la inclusión de la pintura como arte liberal, estos artistas iniciaron un proceso de cambio en la percepción que se tenía de ellos. Podemos pensar, por ejemplo, en cómo Velázquez firmaba algunas de sus obras, no como pintor, sino utilizando alguno de sus títulos en la corte de Felipe IV, como Ayuda de Cámara o Apoyentador Mayor, en un intento —suponemos— de dignificar su trabajo y sus habilidades como pintor. Este proceso de cambio alcanzaría una etapa decisiva, en términos de creatividad y originalidad en los procesos creativos, ya durante el siglo XX, cuando el artista crea ya por sí mismo y es fuente de originalidad y de expresión.

Otra reflexión que proponemos es la de considerar el llamado *trasvase interartístico* abordado en nuestra investigación, es decir, lo que entendemos como la comunión entre géneros artísticos que, aunque inicialmente independientes en términos compositivos, como la palabra y la imagen, se comunican de tal manera que sugieren una similitud en las estructuras generales de ambas disciplinas: la literatura y la pintura. Estas estructuras comunes podrían dar una explicación convincente de por

qué un texto ha servido de inspiración para una pintura, y viceversa, siendo el autor quien materializa dichas estructuras a través de sus obras, quizás porque tanto la palabra como la imagen se transforman en un “texto” que es, a su vez, objeto de “lectura”.

En definitiva, consideramos que, a partir de las reflexiones presentadas en esta investigación, el tópico horaciano «*Ut pictura, poesis*» sigue teniendo plena vigencia para abordar conjuntamente estas dos artes relacionadas: la imagen y la palabra, lo cual continuará generando nuevos puntos de vista en su análisis y comprensión.

4. REFERENCIAS

- Aristóteles. (1985). *Ética Nicomáquea*. Gredos
- Baxandall, M. (2016). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: Arte y experiencia en el Quattrocento*. Ampersand.
- Brown, J., Elliott, J. H., Lleó, V., & Brown, J. (2003). *Un palacio para el rey: El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV* (Ed. rev. y ampliada). Taurus.
- Callisthenes, & García Gual, C. (Eds.). (1977). *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*. Gredos.
- Calvo Serraller, F. (2005).. Santillana.
- Gállego, J. (1996). *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (4. ed). Catedra.
- González Martínez, L. (2015). El tratamiento de la historia contemporánea en El sitio de Bredá, comedia de Calderón. En I. Rouane Soupault & P. Meunier (Eds.), *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro: Actas selectas del XVI Congreso Internacional*. Presses universitaires de Provence. <https://doi.org/10.4000/books.pup.4668>
- Lledó, E. (2019). *Imágenes y palabras: Ensayos de humanidades* (Segunda edición, primera reimpresión). Taurus.
- Mariani, M. (2019). *Qué nos dicen las imágenes: La retórica visual en el arte, el diseño gráfico y la publicidad*. Hoaki.
- Martos Carrasco, J. M. (1997). *El Panegírico Al Duque de Lerma de Luis de Góngora: estudio y edición crítica*. Universidad Pompeu Fabra. <https://bit.ly/3OUow57>
- Matas Caballero, J., Micó, J. M., & Ponce Cárdenas, J. (Eds.). (2011). *El duque de Lerma: Poder y literatura en el Siglo de Oro*. CEEH, Centro de Estudios Europa Hispánica.

- Melot, M. (2010). Breve historia de la imagen. Ediciones Siruela, S.L.
- Ovidio Nasón, P. (2022). Metamorfosis (3a ed. rev.). Alianza.
- Palos, J. L., Carrió-Invernizzi, D., & Academia de Buenas Letras de Barcelona (Eds.). (2008). La historia imaginada: Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna. Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Portús Pérez, J. (s. f.). Velázquez, pintor de retratos. Bulletin of Nagasaki Prefectural Art Museum No 7, March 31, 2016 (7).
- Rodríguez G de Ceballos, A. (2009). Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte).
<http://hdl.handle.net/10486/1000>
- Plutarco. (2021). Vidas paralelas: Alejandro-César. Gredos.
- VV.AA. (2005) El Palacio del Rey Planeta, Felipe IV y el Buen Retiro. Museo Nacional del Prado.
- VVAA. (2007). Fábulas de Velázquez. Museo Nacional del Prado.

EL PARADIGMA CLÁSICO DE POLIFEMO Y GALATEA EN EL POEMA 14 DE NERUDA

MÓNICA MARÍA MARTÍNEZ SARIEGO
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

1. INTRODUCCIÓN

La intertextualidad en la obra de Pablo Neruda (1904-1973), especialmente en su recurso a los mitos clásicos, no es explícita. Suele tratarse más de evocaciones latentes que de alusiones directas, muy probablemente elaboradas, eso sí, a partir de las *Metamorfosis* de Ovidio, de las que se han contabilizado hasta cuatro ejemplares en la primera de las bibliotecas del autor¹¹⁴.

Asimismo, en contra de la impresión que se obtiene tras una prospección inicial, también en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), obra temprana de Neruda, documentamos algunas reminiscencias clásicas, tanto mitológicas como topicológicas: Araya (1982, p. 206) ha detectado en el poema 2 una alusión a Pomona, y en el poema 9 una recreación de Odiseo, figura que, a juicio de Martín Rodríguez (1999, p. 206), parece manifestarse también en la canción desesperada; y Martínez Sariego (2024) ha estudiado la presencia del paradigma de Pigmalión en el poema 14.

¹¹⁴ Se conservan, en realidad, dos bibliotecas constituidas por Neruda. La primera es la que donó en 1953 a la Universidad de Chile. La segunda se formó con los libros de los que el poeta disponía en el momento de su muerte en sus casas de Santiago, Valparaíso y, sobre todo, Isla Negra. Aunque Neruda fue bibliófilo (Oses, 2004), sus condiciones materiales en 1923 y comienzos de 1924 difícilmente habrían hecho posible que contara con un ejemplar de las *Metamorfosis* en su biblioteca personal. Las ediciones de esta obra que hay en su biblioteca son de los siglos XVII y XVIII, seguramente raras y costosas, adquiridas en Europa ya en los años 30. Ello no obsta, sin embargo, para que durante su adolescencia pudiera haber tomado prestado algún ejemplar de la obra del sulmonense. Cf. Martínez Sariego (2024, p.336, n.1).

En el presente capítulo abordamos la posible copresencia en el poema 14 del paradigma de Polifemo y Galatea. La conexión se evidencia en la caracterización del sujeto lírico como misántropo y solitario, enamorado de una joven de las montañas a la que colma de regalos y atenciones, en la mejor tradición de la bucólica clásica (*munera amoris*) (Traver Vera, 2011; Laguna Mariscal, 2014). El análisis comparado, además de poner de relieve la presencia de un nuevo hipotexto clásico en los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, permitiría abrir nuevas vías de interpretación del poemario.

2. EL POEMA 14 DE VEINTE POEMAS DE AMOR Y UNA CANCIÓN DESESPERADA DE NERUDA¹¹⁵

El libro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, publicado originariamente en 1924, representa no solo un hito en la carrera del poeta chileno, sino también un antes y un después en la poesía de amor y desamor en lengua española. Este poemario, que pertenece a la etapa de juventud de Neruda, revela una intensidad emotiva y una originalidad estilística que presagiaban la trascendencia futura del autor¹¹⁶.

La obra, estructurada en veinte poemas de rememoración de la relación amorosa, seguidos de una canción de lamento por la pérdida del amor, aborda el tema de la pasión con una franqueza y sensualidad que rompen con el idealismo de la poesía romántica tradicional. Neruda se despoja de los ornamentos y busca una expresión directa y carnal, que se aproxima a la vivencia amorosa desde su vertiente más terrenal y, a veces, dolorosa. La influencia de los simbolistas franceses y de los modernistas hispanoamericanos es notable, pero Neruda logra una voz propia, que dialoga con la naturaleza, con el cuerpo de la amada y con su propia alma en un tono íntimo y universal a la vez. La innovación de Neruda no consiste únicamente en el tratamiento del tema amoroso, sino también en su apuesta por una poesía más accesible, alejada del

¹¹⁵ En esta sección reproducimos el comentario del poema nerudiano efectuado en Martínez Sariago (2024, pp.337-340).

¹¹⁶ “A una aparente incapacidad de pensamiento y de narración, provocada por un exceso de tensión y de exasperación, vemos que corresponde en el plano formal una construcción rigurosa” (Morelli, 1997, p. 10).

hermetismo y la complejidad que definían a ciertas corrientes poéticas de la época. A través de imágenes potentes, Neruda, traspasa las fronteras elitistas de la poesía y consigue conmover a un público amplio. Este poemario es, no en vano, uno de los más leídos en el mundo hispánico durante el siglo XX. Consideremos los datos, por ejemplo, de que en 1975 se habían vendido más de un millón y medio copias del original en español (Pring Mill en Neruda, 1975) y de que cuando Morelli redacta su comentario la obra había conocido ya 23 ediciones, contando una de sus tiradas con la cifra de un millón de ejemplares (Morelli, 1997, p. 10). Es importante notar el detalle de que, pese a esta aceptación entre un público popular, no existen tantos estudios dedicados a este poemario¹¹⁷, sobre el que se han vertido algunas afirmaciones descalificadoras. Perriam (1988), por ejemplo, señalaba que la mayoría de quienes leían y releían a Neruda en su país, Estados Unidos, eran estudiantes de grado. González Cangas (2010, p. 100), por su parte, ha destacado la pronta conversión del poemario en “bien simbólico pop” entre las clases populares de Hispanoamérica.

Los *Veinte poemas...* surgen de un entorno biográfico y emocional muy específico. Neruda mismo evocó en *Confieso que he vivido*, su libro de memorias, el escenario, el entorno natural y las mujeres que le suministraron inspiración (Neruda, 1974, pp. 75-76):

Siempre me han preguntado cuál es la mujer de los ‘*Veinte poemas*’, pregunta difícil de contestar. Las dos o tres que se entrelazan en esta melancólica y ardiente poesía corresponden, digamos, a Marisol y Marisombra. Marisol es el idilio de la provincia encantada con inmensas estrellas nocturnas y ojos oscuros como el cielo mojado de Temuco. Ella figura con su alegría y su vivaz belleza en casi todas las páginas, rodeada por las aguas del puerto y por la media luna sobre las montañas. Marisombra es la estudiante de la capital. Boina gris, ojos suavísimos, el constante olor a madreselva del errante amor estudiantil, el sosiego físico de los apasionados encuentros en los escondrijos de la urbe.

¹¹⁷ Véanse, con todo, el comentario de Alonso (1966), en el marco de un análisis general de la poesía de Neruda; Cardona Peña, que reconoce una “escritura inédita” en el poemario (1955, p. 19); y Morelli (1986), que valora la síntesis de tradición y modelos contemporáneos, singularmente creacionistas o ultraístas, en los *Veinte poemas*. También Sáinz de Medrano (1996, pp. 9-50, 105-130) se refiere a la dialéctica entre tradición y vanguardia en el conjunto de la obra de Neruda. Estudios más recientes son los de Ellis (1985), Detwiler (1998), Perriam (1998), Konstantinova (2005), Quintana Tejera (2005, 2014) y García (2008a, 2008b).

La crítica, siguiendo las declaraciones de Neruda en esta obra, así como en una serie de conferencias pronunciadas en 1954, suele distinguir dos ciclos en el poemario, en función de las mujeres que los inspiraron. El ciclo de Marisol, inspirado por Teresa Vázquez León, abarca los poemas 3, 4, 6, 8, 9, 10, 12, 16, 19, 20 y la canción desesperada; y el ciclo de Marisombra, inspirado por Albertina Rosa Azócar, los poemas 1, 2, 5, 7, 11, 13, 14, 15, 17 y 18 (Rodríguez Monegal, 1966, p. 49; Araya, 1982, p. 169; Martín Rodríguez, 1999, p. 201)¹¹⁸.

El poema 14, objeto de estudio en este trabajo, cuyo texto reproducimos a continuación, pertenece, pues al ciclo de Marisombra. El texto, testimonio vibrante de la intensidad emocional y la riqueza simbólica que caracterizan toda la obra, es el siguiente (Neruda, 2006, pp. 40-42):

Juegas todos los días con la luz del universo.
Sutil visitadora, llegas en la flor y en el agua.
Eres más que esta blanca cabecita que aprieto
como un racimo entre mis manos cada día.
A nadie te pareces desde que yo te amo. 5
Déjame tenderte entre guirnaldas amarillas.
¿Quién escribe tu nombre con letras de humo entre las estrellas del sur?
Ah déjame recordarte cómo eras entonces, cuando aún no existías.
De pronto el viento aúlla y golpea mi ventana cerrada.
El cielo es una red cuajada de peces sombríos. 10
Aquí vienen a dar todos los vientos, todos.
Se desviste la lluvia.
Pasan huyendo los pájaros.
El viento. El viento.
Yo sólo puedo luchar contra la fuerza de los hombres. 15
El temporal arremolina hojas oscuras
y suelta todas las barcas que anoche amarraron al cielo.
Tú estás aquí. Ah tú no huyes.
Tú me responderás hasta el último grito.
Ovillate a mi lado como si tuvieras miedo. 20
Sin embargo, alguna vez corrió una sombra extraña por tus ojos.
Ahora, ahora también, pequeña, me traes madre selvas,
y tienes hasta los senos perfumados.
Mientras el viento triste galopa matando mariposas
yo te amo, y mi alegría muerde tu boca de ciruela. 25
Cuanto te habrá dolido acostumbrarte a mí,
a mi alma sola y salvaje, a mi nombre que todos ahuyentan.

¹¹⁸ Para algunos críticos, como Ellis (1985, p.13), sería indiferente conocer el dato de qué amada concreta inspiró cada poema.

Hemos visto arder tantas veces el lucero besándonos los ojos
y sobre nuestras cabezas destorcerse los crepúsculos en abanicos girantes.
Mis palabras llovieron sobre ti acariciándote. 30
Amé desde hace tiempo tu cuerpo de nácar soleado.
Hasta te creo dueña del universo.
Te traeré de las montañas flores alegres, copihues,
avellanas oscuras, y cestas silvestres de besos.
Quiero hacer contigo 35
lo que la primavera hace con los cerezos¹¹⁹.

En este poema, donde destaca la habilidad del autor para fusionar la realidad del mundo exterior con las emociones más íntimas, podemos distinguir tres partes:

- I (vv. 1-8). Presentación de la amada, que viene a visitar al sujeto.
- II (vv. 9-25). Encuentro de los amantes (sujeto lírico y amada) en el hogar del sujeto, mientras la tormenta de viento y lluvia arrecia en el exterior.
- III (vv. 26-36). Reflexión sobre la relación amorosa y sobre la amada como constructo del sujeto lírico.

La amada aparece en la primera sección (vv. 1-8) como una entidad cósmica, que trasciende la realidad tangible (“juegas todos los días con la luz del universo” 1), idea reforzada por la imagen de la “visitadora” (2) sutil y omnipresente (“llegas en la flor y en el agua” 2). La transformación perceptiva que el amor opera en el amante queda patente en el verso “A nadie te pareces desde que yo te amo” (5), denotativo de cómo la amada adquiere singularidad absoluta ante los ojos de quien ama. Es interesante la manera en que Neruda emplea la imagen de las guirnaldas, símbolo de celebración y felicidad. El interrogante sobre la escritura del nombre de la amada sobre las estrellas (7) evoca el carácter mágico y misterioso de la experiencia amorosa.

En la siguiente sección (9-25) se presenta un contraste, en la línea del elegíaco latino Tibulo (I 1, 45-48), entre la calidez del recinto donde los

¹¹⁹ Véanse las notas críticas debidas a Loyola (Neruda, 2006, pp. 75-76). En este poema se trata, sobre todo, de variantes menores de puntuación, disposición de los versos y cambio de preposiciones.

amantes se unen íntimamente y la tormenta exterior, caracterizada por el “temporal” (16), la lluvia (12) y el viento (9, 11, 14, 24), palabra que constituye el *leitmotiv* de la sección, con reduplicación o anadiplosis incluso en el v. 14¹²⁰. Los pájaros (13), según ha propuesto Carvalho (1988), simbolizarían la angustia existencial del sujeto. La presencia constante y decidida del ser amado (“Tú estás aquí. Ah tú no huyes” 18) queda reforzada por la descripción de sus encantos físicos, a manera de blasón sensual que procede de abajo arriba: “madreselvas” (22), “se nos perfumados” (23) y “boca de ciruela” (25)¹²¹. La cercanía de la amada y la intimidad del abrazo erótico se destacan también (18-21): “Ovíllate a mi lado” (20). Junto al gozo del abrazo íntimo (25 “mi alegría”), el poeta no obvia, sin embargo, las complejidades del sentimiento amoroso, en tanto que reconoce la presencia desasosegante del miedo, la sombra y el dolor: “Sin embargo, alguna vez corrió una sombra extraña por tus ojos” (21).

En la última parte admite el sujeto lírico la dificultad de acostumbrarse a su “alma sola y salvaje” (27), esto es, a su misantropía, que no le impide, con todo obsequiar a su amada con presentes de amor traídos de las montañas¹²², en la mejor tradición bucólica clásica, pero con una nota de color local: “flores alegres, copihues, / avellanas oscuras, y cestas silvestres de besos” (33-34)¹²³. En el verso final manifiesta el deseo de hacer con ella “lo que la primavera hace con los cerezos” (36). Con

¹²⁰ *Viento* es palabra clave no solo de este poema, sino de todo el poemario. Cf. Konstantinova (2005, pp. 42-43).

¹²¹ García ha señalado la presencia del blasón petrarquista en los *Veinte poemas...*: “La mujer de *Veinte poemas* es un rompecabezas incompleto: muslos, pechos, manos, ojos, y “cintura de niebla” pero no alma (...) La “receta” de celebrar la belleza femenina, al igual que Petrarca, es la mutilación de la dama para (des)conocerla mejor” (2008, p. 119). Sobre la tradición del blasón, tanto en su vertiente platónica como sensual, véase Taccini, Laguna Mariscal y Martínez Sariago (2024, pp. 95-97).

¹²² A este respecto, Araya ha anotado: “*Veinte poemas* es el canto de este adolescente que se siente encerrado y solitario, agredido por el mundo. Es el canto de este adolescente signado por la soledad que de pronto descubre a la mujer en un contacto muy íntimo con la naturaleza” (1982, p. 150).

¹²³ Los copihues son flores acampanadas pertenecientes a la especie *Lapageria rosea*, planta trepadora nativa de los bosques templados de Chile, habitualmente de color rojo intenso. Es la flor nacional de este país. Se la valora tanto por su belleza como por su simbolismo cultural.

esta voluntad de crecimiento y florecimiento compartidos, signo de amor genuino, concluye el texto.

El poema 14 ofrece, en el conjunto del ciclo de poemas dedicados a Marisombra, una exploración de la esencia del amor en toda su complejidad, profundidad y belleza, mediante el diálogo constante entre el yo lírico y la naturaleza, entre el mundo interior y el exterior. En lo que sigue presentaremos uno de los paradigmas míticos que, a nuestro entender, confieren unidad a este texto, el de Polifemo y Galatea, en relación con el tratamiento del tópico de los *munera amoris*.

3. POLIFEMO Y GALATEA: EL TRATAMIENTO DEL MITO EN LA TRADICIÓN HISPANOGRECOLATINA

El mito de Polifemo y Galatea tiene una larga trayectoria en la literatura grecorromana: encuentra su expresión más temprana en el *Idilio XI* de Teócrito y alcanza su mayor popularidad con Ovidio (*Met.* XIII 724-897).

Teócrito, considerado el fundador de la poesía bucólica, nos ofrece la primera versión conservada de la historia de Polifemo y Galatea en su *Idilio XI*. Este poema relata la desventura amorosa del cíclope Polifemo en su vano intento de ganarse los favores de la ninfa marina Galatea¹²⁴. En esta obra, Polifemo no aparece como el ogro aterrador de la *Odisea* de Homero (IX 105-565), sino como un pastor enamorado y torpe. Aunque su figura resulta todavía rústica y grotesca, Teócrito humaniza a Polifemo al presentarlo no solo como una figura solitaria, sino también como un amante que sufre por el desdén de la amada. En esta versión, el cíclope expresa su amor a través de un monólogo, intentando consolarse a sí mismo ante el rechazo de la ninfa. Este enfoque pastoril y más benigno de Polifemo resalta el contraste entre su monstruosidad física y su vulnerabilidad emocional, estableciendo un tema que será central en versiones posteriores: el amor imposible y no correspondido. Teócrito, además, presenta a Galatea como una ninfa de cualidades etéreas,

¹²⁴ Para un análisis de este poema como discurso de persuasión amatoria, véase Gross (1985, pp. 141-148) y Laguna Mariscal, 2014, pp. 31-32. Para un comentario del *Idilio*, en general, ver Otis (1966, pp. 286-289) y Hunter (1999, pp. 215-243).

refractaria a las pretensiones amorosas del cíclope. Por tanto, en Teócrito el tema principal es el del amante rechazado en un entorno bucólico idealizado, que servirá como modelo para la elaboración de Virgilio en su *Égloga* II¹²⁵.

La versión más célebre del mito proviene de Ovidio, en el libro XIII de las *Metamorfosis* (XIII 724-897). Recuerda Ramírez de Verger que “como en otros mitos, la versión ovidiana de «La Bella y la bestia» ha quedado como la versión canónica” de la historia” (1998, p. 540). Ovidio mantiene la ambientación bucólica de Teócrito, pero añade una dimensión melodramática y violenta al relato: según Galinsky, la versión ovidiana “is undoubtedly more farcical, exaggerated, and graphically overdone than Theocritus’ *Idyll* 11” (1975, p. 192). En su versión, Polifemo no solo sufre por el rechazo de Galatea, sino que, enfermo de celos, asesina a Acis, el joven pastor amado por la ninfa. Aquí, Polifemo aparece como una figura más salvaje y posesiva, incapaz de controlar su pasión destructora. Ovidio subraya la monstruosidad del cíclope al describir cómo su amor por Galatea, aunque profundo, está condenado al fracaso por su propia naturaleza primitiva e incivilizada. Galatea, por su parte, representa en Ovidio la perfección inalcanzable: una ninfa del mar, inmortal y siempre esquivada, que encarna la belleza y la libertad. El contraste entre lo grotesco y lo sublime, lo rústico y lo divino, se convierte en un motivo central en la versión ovidiana, que acentúa la tragedia del dolorido cíclope y su amor no correspondido.

El mito de Polifemo y Galatea ha sido reinterpretado a lo largo de los siglos y en muy diversas literaturas¹²⁶. El hito más emblemático de la literatura española es la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora (1613), basada, sobre todo, en Ovidio¹²⁷, con la que Góngora “sella

¹²⁵ Coleman (1977, pp. 107-109), Du Quesnay (1979), Hunter (1999, p. 223) y Laguna Mariscal (2014, pp. 32-34).

¹²⁶ Sobre su tratamiento en la literatura española, véase Cossío (1998, I, pp. 326-344 y II, pp. 468-469 via el índice de “Fábulas estudiadas”).

¹²⁷ Góngora no acudió a otros autores clásicos, ni a ninguno de sus predecesores en las literaturas italiana y española. Cf. Alonso (1960: I, pp. 186-187), Cossío (1998, I, pp. 333-344) y Maestro (2017-2022: 2017-2022: VI, 15.14)..

la tradición hispanogrecolatina” (Maestro, 2017-2022: VI, 15.14)¹²⁸. En esta versión del mito, el cordobés retoma los elementos clave del mito ovidiano, pero, al modo culterano, esto es, sirviéndose de un estilo latinizante, rico y ornamentado¹²⁹ y estableciendo un contraste todavía mayor entre el ciclope monstruoso y la ninfa de hermosura perfecta (Alonso, 1950). En esta obra, Polifemo simboliza la zafiedad, la fealdad y la brutalidad, mientras que Galatea se mantiene como símbolo de belleza inalcanzable y distante (salvo para Acis). Góngora añade una nota de originalidad al enfatizar que todos, dioses y mortales, aman a Galatea, requerida por varios pretendientes. El contraste entre lo rústico y lo sublime se vuelve central y la fábula adquiere profundidad psicológica y filosófica. Paradójicamente, Góngora, mediante un gélido artificio¹³⁰, convierte el mito en vehículo de expresión de pasiones humanas universales: la soledad, el deseo de conexión y el poder destructivo del amor.

4. EL PARADIGMA MÍTICO DE POLIFEMO Y GALATEA EN EL POEMA 14 DE NERUDA

La versión de Polifemo y Galatea, tanto en Teócrito como en Ovidio, plantea un paradigma del amor no correspondido, por parte de un ser

¹²⁸ A través del culteranismo, del que esta obra, junto con las *Soledades*, constituye excelente muestra, “Góngora sitúa la lírica del Siglo de Oro español a la altura de la poesía clásica de Homero, Ovidio, Horacio y Virgilio” (Maestro, 2017-2022: VI, 15.14). Sobre el *Polifemo*, considerado por Maestro una de las 30 grandes obras de la literatura universal, existe abundante bibliografía: Pabst (1930/1966), Alonso (1950, 1960), Reyes (1961), Smith (1965), Parker (1983), Micó (2001), Maestro (2017-2022: VI, 15.14).

¹²⁹ El culteranismo es un ennoblecimiento intencionado del lenguaje poético, “por aproximación del español al latín en vocabulario y sintaxis, más allá de los límites permitidos en un estilo literario normal, y por el uso pródigo de figuras retóricas, especialmente la hipérbole” (Parker, 1983, p. 28).

¹³⁰ Pabst (1930) niega en la *Fábula de Polifemo y Galatea* cualquier pretensión autoral de sentimientos trascendentes por alguno de los personajes, especialmente el ciclope: “La lamentación del gigante no provoca ninguna lágrima en nadie [...]. El poema de Góngora no va dirigido al corazón, porque su objetivo es lo suprahumano. No exige ningún sentimiento” (Pabst, 1930/1966, pp. 71-72). Maestro escribe: “Es, también, una tragedia, que sin embargo no se percibe ni se transmite como tal. Góngora es poeta insensible. Algo así puede resultar una ofensa para un romántico, pero no lo es en absoluto para un poeta anterior al siglo XIX, y en particular para un escritor aunistecular, entregado al artificio de la poesía y a la orfebrería del arte literario. Góngora puede referir una tragedia sin derramar una sola lágrima. Ni él, como poeta, ni sus personajes, como protagonistas” (Maestro, 2017-2022: VI, 15-14). Véase también Reyes (1961).

monstruoso. En el poema 14 el mito aporta un marco simbólico para explorar la relación entre el sujeto lírico y la amada, con énfasis en la tensión entre el aislamiento y la unión amorosa. El sujeto lírico, solitario y misántropo, recuerda a Polifemo, mientras que la figura de la amada, a veces huidiza, se acerca, por momentos, a la de la esquiva Galatea, aunque predomine la *oppositio in imitando*. El tópico de los *munera amoris*, en fin, permite el reconocimiento de una continuidad textual.

4.1. EL SUJETO LÍRICO COMO POLIFEMO

Uno de los paralelismos más claros entre el Poema 14 de Neruda y el mito de Polifemo y Galatea es, en efecto, la caracterización del sujeto lírico como un ser solitario y huraño. Es cierto que tal caracterización aparece en otros mitos, incluyendo el de Pigmalión (*Met.* X 243-297), cuya presencia en este mismo poema hemos abordado en otro trabajo (Martínez Sariago, 2024): el Pigmalión de Ovidio no es solo misógino¹³¹, sino que muestra tendencia a la misantropía, evidenciada en su aislamiento y su entrega a la creación artística en su taller. Solo a su amada estatua la colma de atenciones.

Ahora bien, el sujeto lírico de Neruda recuerda también al cíclope Polifemo tal y como aparece, sobre todo, en Teócrito. En el bucólico griego, Polifemo es retratado como un ser poco sociable, una figura rústica y primitiva que expresa su amor por Galatea de manera torpe y brusca, razón por la que la ninfa le rehúye. Esta presentación se correspondería con la del sujeto lírico en los versos de Neruda: “alma sola y salvaje” (27), “nombre que todos ahuyentan” (27). Los vocablos “salvaje” y “ahuyentan” son más fácilmente vinculables a un monstruo como Polifemo, que llega a suscitar terror entre las gentes, que al huraño escultor chipriota. Recordemos que en Ovidio y en Góngora el carácter brutal y primitivo de Polifemo se materializa en homicidio, cuando, movido por los celos, da muerte al pastor Acis.

¹³¹ *offensus vitis, quae plurima menti / femineae natura dedit, sine coniuge caelebs / vivebat thalamique diu consorte carebat* (*Met.* X 244-246).

4.2. LA AMADA COMO GALATEA

En cuanto a la amada, los paralelismos son, *a priori*, menos obvios. En el mito clásico, el principal rasgo que se destaca en Galatea es su carácter huidizo. Dice el Polifemo de Teócrito: γινώσκω χαρίεσσα κόρα, τίνος ὄνεκα φεύγεις (v. 30) (“Yo sé, muchacha encantadora, la razón de que me huyas”) (Trad. de Brioso Sánchez, 1986, p. 146). Las diferentes versiones, ciertamente, coinciden en subrayar el carácter esquivo de la ninfa. En Ovidio el Cíclope se queja así: *bene si noris, pigeat fugisse morasque / ipsa tuas damnes et me retinere labores* (“Mas si bien supieras, te pesaría el haber huido, y las demoras tuyas...”) (Ovidio, *Met.* XIII 808-9). Góngora resalta también esta idea: “Huye la ninfa bella” (estrofa XVII), “Huyera, mas...” (estrofa XVIII), “fugitiva ninfa” (estrofa XXIII).

En el poema 14 de Neruda, la amada, en cambio, aparece como entregada y complaciente: “Tú me responderás hasta el último grito” (19), “Ahora, ahora también, pequeña, me traes madre selvas, / y tienes hasta los senos perfumados” (22-23). Tal caracterización permite establecer un contraste con el paradigma mitológico. La amada del sujeto poético en Neruda no desaparece, sino que permanece junto a él en la adversidad de la tormenta: “Ah tú no huyes” (18). Podríamos interpretar este detalle como una referencia negada (*oppositio in imitando*) a la cualificación de Galatea como huidiza en los relatos clásicos.

Pese a esta permanencia de la amada junto al sujeto, la imposibilidad trágica del amor de Polifemo deriva de la frágil conexión entre los amantes. En Neruda no hay rival que amenace –como en los intertextos de Ovidio y Góngora–, ni rechazo explícito por parte de la amada, pero sí cierto titubeo por su parte: “sin embargo, alguna vez corrió una sombra extraña por tus ojos” (21).

3. LOS *MUNERA AMORIS*: HERENCIA DE LA TRADICIÓN BUCÓLICA

El tópico de los *munera amoris* (regalos de amor) es otro elemento clave que conecta el Poema 14 con el mito clásico de Polifemo y Galatea. Es cierto que Pigmalión, al cortejar a su estatua como amante elegiaco¹³², se hace eco también de esta tradición, cuando ofrece presentes a su amada estatua¹³³, pero el origen último del tópico se encuentra en la bucólica. La naturaleza rústica de los regalos halla su origen en un entorno campestre (Traver Vera, 2011; Laguna Mariscal, 2014, pp. 34-35).

Según ha estudiado Laguna Mariscal (2014, p. 34), Ovidio dedicó dos elegías enteras de *Amores* al tema de las exigencias de las mujeres y la necesidad de ofrecerles regalos amorios (*Am.* I 10 y III 8). También discute por extenso en *Ars amatoria* la cuestión de los regalos amorosos (II 261-280). En este último pasaje Ovidio reconoce que el motivo de los regalos rústicos es un tópico propio del género bucólico; y el contrato de intertextualidad con esa tradición lo constituye la evocación de la pastora Amarílida (267) como receptora de tales regalos¹³⁴. El pasaje que se evoca corresponde, concretamente, a la *Égloga* II de Virgilio (vv. 51-52; texto latino en Virgilio, 1996, p. 98 y traducción española de Cristóbal López en Virgilio, 1996, p. 99):

Ipse ego cana legam tenera lanugine mala
castaneasque nuces, mea quas Amaryllis amabat;
Voy a coger en persona los canos membrillos de suave
vello, y castañas, que mucho a mi cara Amarilis gustaban.

Ahora bien, lo significativo es que Ovidio desarrolla el tema de los *munera amoris* en conexión con el mito de Polifemo (*Met.* XIII 738-898). Ovidio se basa tanto en Teócrito (los protagonistas son los mismos: Polifemo y Galatea) como en Virgilio, aplicando dos procedimientos

¹³² La adorna con vestidos y la engalana con joyas: anillos, collar, pendientes, colgantes...

¹³³ et modo blanditias adhibet, modo grata puellis / munera fert illi conchas teretesque lapillos / et parvas volucres et flores mille colorum / liliaque pictasque pilas et ab arbore lapsas (*Met.* X 259-262).

¹³⁴ Esta Amarílida figura en las *Églogas* de Virgilio: *Ecl.* I 5, 30, 36; II 14, 52; III 81; VIII 78, 79, 102; IX 22. Cf. Laguna Mariscal (2014, p. 34, n. 19).

literarios de imitación: *contaminatio* y *amplificatio* (Laguna Mariscal, 2014, pp. 35-37). Polifemo, en Teócrito, ofrece a Galatea un elenco bastante completo de regalos rústicos (leche, frutas y flores). La anáfora (vv. 45-46)¹³⁵ enfatiza la abundancia de recursos con que cuenta el cíclope enamorado, con los cuales él, de manera rústica y torpe, intenta granjearse el amor de Galatea.

Este gesto se repite en Ovidio, donde Polifemo promete a Galatea, a cambio de matrimonio, “cualquier cosa que desee”, incluso posesiones naturales y materiales que encuentra en su entorno bucólico (traducción de Pérez Vega, 2005):

bene si noris, pigeat fugisse morasque
ipsa tuas damnes et me retinere labores.
Sunt mihi, pars montis, vivo pendentia saxo 810
antra, quibus nec sol medio sentitur in aestu
nec sentitur hiems; sunt poma gravantia ramos,
sunt auro similes longis in vitibus uvae,
sunt et purpureae: tibi et has servamus et illas.
Ipsa tuis manibus silvestri nata sub umbra 815
mollia fraga leges, ipsa autumnalia corna
prunaque, non solum nigro liventia suco,
verum etiam generosa novasque imitantia ceras.
Nec tibi castaneae me coniuge, nec tibi deerunt
arbutei fetus: omnis tibi serviet arbor. 820
Mas si bien supieras, te pesaría el haber huido, y las demoras
tuyas tú misma condenarías y por retenerme te esforzarías.
Hay para mí, parte de un monte, suspendidos de la viva roca, 810
unos antros, los cuales, ni el sol en medio del calor sienten,
y no sienten el mal tiempo; hay frutos que hunden sus ramas,
hay, al oro semejantes, largas en sus vides, uvas,
las hay también purpúreas: para ti éstas reservamos, y aquéllas.
Tú misma con tus manos, bajo la silvestre sombra nacidas, 815
blandas fresas cogerás, tú misma otoñales cornejos,
y ciruelas, no sólo las cárdenas de negro jugo,
sino también las nobles, que imitan nuevas a las ceras,
ni a ti castañas, yo tu esposo, ni a ti te faltarán
del madroño las crías: todo árbol a ti te servirá. 820

¹³⁵ Sobre la anáfora en este pasaje y su influencia en los vv. 1-5 de la Oda IV 11 de Horacio, véase Laguna Mariscal (1991, p. 272).

El tópicos aparece también en Góngora. Los regalos rústicos de amor se describen desde la perspectiva del pastor Acis, que es quien los deposita junto a la ninfa dormida (estrofa XXVI):

El celestial humor recién cuajado
que la almendra guardó entre verde y seca,
en blanca mimbre se lo puso al lado,
y un copo, en verdes juncos, de manteca;
en breve corcho, pero bien labrado,
un rubio hijo de una encina hueca,
dulcísimo panal, a cuya cera
su néctar vinculó la primavera.

Y también desde la perspectiva de Galatea, quien, al despertar, “[f]ruta en mimbre halló, leche exprimida /en juncos, miel en corcho, mas sin dueño” (estrofa XXIX).

En Neruda, el sujeto lírico sigue esta misma tradición, al ofrecer a su amada “flores alegres, copihues, / avellanas oscuras, y cestas silvestres de besos” (33-34). Los regalos son sencillos, naturales y están enraizados en el entorno rural, en claro eco de la bucólica clásica, pero con notas de color local. Sin embargo, lo relevante es que en Neruda los *munera amoris* adquieren también una dimensión psicológica. El verso final del poema, “Quiero hacer contigo lo que la primavera hace con los cerezos” (36), también podría interpretarse como un obsequio simbólico. Aquí, la primavera, símbolo de renovación y fertilidad, aparece como el mayor regalo que el sujeto lírico puede ofrecer. Se sugiere, para acabar, una unión fructífera entre los amantes¹³⁶, en contraste con el rechazo y la frustración que experimenta Polifemo en el mito clásico.

¹³⁶ El tópicos aparece en el poema 12 de Neruda: “Desde mi boca llegará hasta el cielo / lo que estaba dormido sobre tu alma” (Neruda, 2006, p. 37). Se trata, ciertamente, de un tópicos de la poesía amorosa, que también encontramos, por ejemplo, en el Pedro Salinas de *La voz a ti debida*: “Y lentamente vas / formándote tú misma / naciéndote (...) Y agoniza la antigua / criatura dudosa / que tú dejas atrás (...) para que surja al fin / la irrefutable tú, / desnuda Venus cierta, / entre auroras seguras, / que se gana a sí misma / su nuevo ser, queriéndome” (Salinas, 1997, p. 187) o “Perdóname por ir así buscándote / tan torpemente, dentro / de ti. / Perdóname el dolor, alguna vez. / Es que quiero sacar / de ti tu mejor tú. / (...) Y que a mi amor entonces le conteste / la nueva criatura que tú eras” (Salinas, 1997, pp. 188-189). Escartín espiga pasajes semejantes en Shelley (“Amar es querer al mejor yo”), Unamuno (“Contigo nada es todo, mi adorada, / que creándome estás, / y al crearme eres todo de la nada / creándote además”) y Juan Ramón Jiménez (“¡No estás en ti, belleza innúmera (...)

5. CONCLUSIONES

El poemario *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda se ha convertido en un clásico moderno de la poesía hispánica de temática amorosa. Se ha detectado que, en su estilo, recoge la doble herencia de la poesía modernista hispana y del simbolismo francés, a lo que habría que añadir el recurso a procedimientos vanguardistas (especialmente de carácter surrealista). En su contenido, se trata de un conjunto de poemas que, a manera de secuencia petrarquista, relatan diferentes episodios y facetas de la relación sentimental y sexual del sujeto lírico con una muchacha amada, trasunto de varias mujeres reales. El sentimiento amoroso, de raíz romántica, se presenta con intensidad sensual y carnal.

El poemario no es mera efusión romántica del genio del poeta, sino que también acusa influencias clásicas grecolatinas. En otro trabajo hemos postulado que la relación entre el sujeto lírico y su amada en el poema 14 de la colección evocaba el mito ovidiano de Pigmalión (en la caracterización de los actantes, en las relaciones establecidas entre ellos y, en especial, en el motivo de la amada como creación o constructo del sujeto amante). En la presente contribución proponemos, además, que este poema 14 desarrolla implícitamente el paradigma clásico de Polifemo y Galatea.

La historia de Polifemo, el cíclope-pastor enamorado sin esperanza de la huidiza ninfa Galatea, había sido relatada poéticamente y emplazada en un contexto bucólico por Teócrito (*Idilio XIII*) y por Ovidio (*Met.* XIII 738-898). Es verosímil que Neruda conociera la historia, sobre todo, por la versión de Ovidio, aunque no es de descartar que hubiera accedido al relato de Teócrito en traducción.

El mito de Polifemo y de Galatea proporciona a Neruda materiales para la caracterización de los personajes del poema 14: el sujeto lírico, caracterizado como solitario, huraño y salvaje, recuerda al cíclope; por su parte,

/ Estás en mí, que te penetro / hasta el fondo, anhelando cada instante, / traspasar los na-
dires más ocultos") (*apud* Salinas, 1997, p. 188, n. 1453-1454). Cf. Martínez Sariego
(2024, p.334, n.15).

la amada se presenta, por su atractivo y belleza, como una nueva Galatea, aunque la joven destinataria del poema 14, pese a algunas vacilaciones, no comparte la actitud huidiza de Galatea (*oppositio in imitando*).

Otro motivo que Neruda adopta igualmente de los relatos clásicos sobre Polifemo y Galatea es el de los regalos de amor (*munera amoris*). En los tratamientos poéticos de Teócrito y de Ovidio, el protagonista Polifemo había ofrecido regalos rústicos a la esquivada Galatea, en un intento desesperado y finalmente frustrado de granjearse el amor de la ninfa. En el poema 14 de la colección de Neruda, el sujeto lírico ofrece igualmente regalos rústicos, frugales y vegetales. Evoca, así, la caracterización bucólica y natural de los regalos de amor de Teócrito y Ovidio. No obstante, el ofrecimiento de regalos en el poema 14 de Neruda adquiere adicionalmente una dimensión psicológica, pues los regalos vegetales simbolizan una fructífera unión amorosa: el sujeto amante ofrece a la mujer amada fertilidad y renovación. Además, la amada de Neruda corresponde a los regalos y a las pretensiones eróticas del enamorado, a diferencia de la desdeñosa Galatea.

Con esta mezcla de evocación y contraste, queda patente que los relatos clásicos del episodio de Polifemo y Galatea proporcionan a Neruda una parte relevante de la materia prima de su creación (o recreación) poética. En este trabajo hemos presentado un estudio de caso que vendría a corroborar, de nuevo, que la literatura clásica es un componente fundamental de la moderna.

6. REFERENCIAS

- Alonso, A. (1962). *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (3ª ed.). Editorial Sudamericana.
- Alonso, D. (1950). Monstruosidad y belleza en el *Polifemo* de Góngora. En *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (pp. 313-392). Gredos. (5ª ed., 4ª reimpr.).
- Alonso, D. (1960). *Góngora y el «Polifemo»*. Gredos.
- Araya, G. (1982). Veinte poemas de amor y una canción desesperada. *Bulletin Hispanique* 84(1-2), 145-188.
- Brioso Sánchez, M. (1986). *Bucólicos griegos*. Gredos.

- Cardona Peña, A. (1955). *Pablo Neruda y otros ensayos*, Ed. de Andrea.
- Carvalho, S. (1988). Bird symbolism in *Veinte poemas de amor. Discurso Literario: Revista de Temas Hispánicos*, 6(1), 151-160.
- Coleman, R. (1977). *Vergil. Eclogues*. Cambridge University Press.
- Cossío, J. M. (1998). *Fábulas mitológicas en España* (2 vols.). Istmo.
- Detwiler, L. (1998). Deconstructing the role of love in two of Pablo Neruda's *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. *Hispanófila*, 122, 85-103.
- Du Quesnay, I. M. Le M. (1979). From Polyphemus to Corydon. Vergil *Eclogue 2* and the *Idyls* of Theocritus. En D. West – T. Woodman (Eds.), *Creative imitation and Latin Literature* (pp. 35-69). Cambridge University Press.
- Ellis, K. (1985). Explorando el amor: la búsqueda infructuosa en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 21-22, 11-19.
- Galinsky, G. K. (1975). *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*. Basil Blackwell.
- García, G. V. (2008a). ¿Modelo para armar? La fragmentación de la mujer en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. *Cuadernos de Literatura*, 13(24), 107-121.
- García, G. V. (2008b). De “carne” y “naturaleza”: (Des)conocimiento de la mujer en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. *Romance Quarterly*, 55(3), 191-204.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil.
- González Cangas, Y. (2010). “Escrupulario” y resiliencia en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda. *Revista Chilena de Literatura*, 76, 93-104.
- Gross, N. P. (1985). *Amatory Persuasion in Antiquity. Studies in Theory and Practice*. University of Delaware Press.
- Hunter, R. (1999). *Theocritus. A selection. Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13*. Cambridge University Press.
- Konstantinova, I. (2005). The ambiguity of the beloved in Neruda's *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. *Letras Hispanas*, 2(1), 38-47.
- Laguna Mariscal, G. (1991). “Estructura y significación de la *Oda IV 11* de Horacio. *Anuario de Estudios Filológicos*, 14, 269-81.

- Laguna Mariscal, G. (2014). Regalos para enamorar (*munera amoris*): un tópico literario de ayer y de hoy. En R. Moreno Soldevila y J. Martos (Eds.). *Amor y sexo en la literatura latina* (pp. 25-55). Universidad de Huelva.
- Maestro, J. G. (2017-2022). *Crítica de la razón literaria: Una teoría de la literatura científica, crítica y dialéctica. Tratado de investigación científica, crítica y dialéctica sobre los fundamentos, desarrollos y posibilidades del conocimiento racionalista de la literatura*. Editorial Academia del Hispanismo. 10ª edición digital definitiva. <https://criticadelarazonliteraria.blogspot.com/>
- Martín Rodríguez, A. M. (1999). Vino viejo en odres nuevos: motivos de la *renuntiatio amoris* en el poema 20 de Neruda. En M. C. Álvarez Morán y R. M. Iglesias Montiel (Eds.). *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI (La Habana, 1-5 diciembre de 1998)* (pp. 199-206). Universidad de Murcia.
- Martínez Sariego, M. (2024). El paradigma de Pigmalión en el poema 14 de Neruda. *Collectanea Philologica* 27, 335-350.
- Micó, J. M. (2001). *El «Polifemo» de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria*. Península.
- Morelli, G. (1986). Tradizione e novità nei *Veinte poemas de amor*. *Studi di letteratura ispano-americana*, 18, 19-30.
- Morelli, G. (1997). *Cómo leer Veinte poemas de amor... de Neruda*. Júcar.
- Neruda, P. (1974). *Confieso que he vivido*. Seix-Barral.
- Neruda, P. (1975). *A Basic Anthology* (R. Pring Mill, Ed.). Dolphin Books.
- Neruda, P. (1977). *Para nacer he nacido*. Seix-Barral.
- Neruda, P. (2006). *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (5ª ed., H. Loyola, Ed.). Random House.
- Oses, D. (2004). Pablo Neruda: bibliófilo y lector: el amor por la vida y el amor por los libros. *Atenea*, 489, 51-62.
- Otis, B. (1966). *Ovid as an Epic Poet*. Cambridge University Press.
- Ovidio. (2005). *Obras completas* (A. Ramírez de Verger, Ed.). Espasa.
- Pabst, W. (1930). *Gongoras Schöpfung in seinen Gedichten Polifemo und Soledades*. Revue Hispanique, anejo LXXX. New York/Paris. (Trad. esp. 1966: *La creación gongorina en los poemas Polifemo y Soledades*. Revista de Filología Española, anejo LXXX). Madrid.
- Parker, A. A. (1983). Introducción. En *Fábula de Polifemo y Galatea de Luis de Góngora* (pp. 23-129). Cátedra.

- Pérez Vega, A. (2005). *Ovidio. Metamorfosis*. Universidad de Sevilla.
https://personal.us.es/apvega/apvega/ov_met_13.htm
- Perriam, C. (1988). Metaphorical machismo: Neruda's love poetry. *Forum for Modern Language Studies*, 24(1), 58-77.
- Perriam, C. (1998). Re-reading Neruda's *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 75(1), 93-108.
- Quintana Tejera, L. (2005). *El infinito olvido en la poética nerudiana del amor (Análisis de Veinte poemas de amor y una canción desesperada)*. Editorial Cuarto Propio.
- Quintana Tejera, L. (2014). *El infinito olvido en la poética nerudiana del amor. (Análisis de Veinte poemas de amor y una canción desesperada)*. Ediciones Eón-Universidad Autónoma del Estado de México.
- Reyes, A. (1961). *El Polifemo sin lágrimas. La 'Fábula de Polifemo y Galatea': libre interpretación del texto de Góngora*. Aguilar. (Reed. 1986 en México: FCE).
- Ramírez de Verger, A. (1998). *Ovidio. Metamorfosis*. Alianza Editorial.
- Rodríguez Monegal, E. (1966). *El viajero inmóvil (Introducción a Pablo Neruda)*. Losada.
- Sáinz de Medrano, L. (1996). *Pablo Neruda. Cinco ensayos*. Bulzoni.
- Salinas, P. (1997). *La voz a ti debida. Razón de Amor. Largo Lamento* (M. Escartín, Ed.). Cátedra.
- Smith, C. (1965). An approach to Góngora's *Polifemo*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 42, 230-238.
- Taccini, L., Laguna Mariscal G. y Martínez Sariago, M. (2024). "Comme t'ha fatto mammeta": Il topos classico della *descriptio puellae* in una canzone classica napoletana. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 44(1), 93-103.
- Traver Vera, A. J. (2011). Regalos. En R. Moreno Soldevilla (Ed.), *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III A. C.-II D.C.)* (pp. 358-361). Universidad de Huelva.
- Virgilio. (1996). *Bucólicas* (V. Cristóbal, Ed.). Cátedra.

LA RECEPCIÓN FEMINISTA DEL MUNDO CLÁSICO: *GALATEA*, DE MADELINE MILLER¹³⁷

CAROLINA REAL TORRES
Universidad de La Laguna

1. INTRODUCCIÓN

Con la incorporación de la mujer al universo cultural, son muchas las escritoras, en particular del último tercio del siglo XX y el XXI, que han abordado la temática mitológica incorporando la perspectiva de género a la creación literaria. El tratamiento del mito consiste ahora en el acercamiento de la leyenda clásica a la vida real y contemporánea, siendo habitual encontrar reelaboraciones de mitos clásicos en los que se retoman las figuras femeninas que justifican una estructura patriarcal de la sociedad¹³⁸. No se trata de mujeres corrientes, sino de mujeres inusuales que se apartan de lo normal. La figura de Galatea, su mito, del cual nos ocuparemos, es, sin duda, un ejemplo claro de este carácter excepcional. La literatura se convierte así en un arma más del feminismo para implantar estrategias de resistencia al patriarcado a fin de subvertir la línea de dominación masculina que existe en los textos de la tradición literaria. En esta línea, y siguiendo la opinión de numerosas escritoras y académicas, inspiradas en la obra pionera de Simone de

¹³⁷ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación «Marginalia Classica: Recepción Clásica y cultura de masas contemporánea. La construcción de identidades y alteridades» (PID2019-107253GB-I00/AEI/10.13039/501100011033).

¹³⁸ Como afirma Yolanda Beteta, “la literatura y el mito han desempeñado un papel fundamental en la configuración del universo simbólico y de la construcción cultural de las categorías de género que han condicionado nuestra percepción del mundo. Bajo esta lógica, sería imposible concebir la historia de las mujeres sin una historia de sus representaciones, de sus mitos y de la decodificación de sus imágenes, pues son aspectos que expresan la construcción y evolución del imaginario social femenino y de toda la estructura social que lo acepta, lo conforma y lo reproduce” (Beteta, 2009^a, p. 198).

Beauvoir (*Le deuxième sexe*, 1949), podemos decir que el mito clásico ha sido esencial para el desarrollo del pensamiento feminista¹³⁹.

En época más reciente y adentrándonos ya en la narrativa de ficción, a cuyo acervo pertenece la obra de Madeline Miller, objeto de este trabajo, asistimos a la subversión del mito clásico escrito desde la concepción androcéntrica. La autora convierte a los personajes marginados de la tradición clásica en verdaderos protagonistas de sus historias, destacando la figura femenina como símbolo de algo más transcendental.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Nos disponemos, por tanto, a estudiar la pervivencia del mito de Pigmalión y Galatea en la literatura contemporánea desde una perspectiva de género mediante el análisis de la última obra de Madeline Miller, *Galatea* (2022), un relato de ficción que supone una nueva y original interpretación del mito en clave feminista. Es nuestra intención comprobar hasta qué punto los mitos reflejan un conjunto de valores e ideologías culturales que imponen la mirada y el orden masculino, así como valorar la influencia que han ejercido en el imaginario occidental.

La importante repercusión que el mito de Pigmalión y Galatea ha tenido en la historia de la cultura y del pensamiento occidental ha sido enorme. En concreto, la actualidad del personaje de Galatea se explica por la cantidad de temas, centrales para el feminismo, que pueden ser tratados teniendo como modelo su historia. En este sentido, también se pretende mostrar cómo la recepción de dicho mito en la pluma femenina ha ignorado el rasgo androcéntrico que cubre este relato.

Galatea es una obra que carece de estudios previos desde el punto de vista de la Recepción Clásica, por lo que en primer lugar analizaremos la

¹³⁹ Desde Simone de Beauvoir, quien en el primer volumen de su libro *El segundo sexo* habla del poder simbólico de los mitos, hasta escritoras como Alicia Ostriker (*The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking*, 1982), Hélène Cixous (*Le Rire de la Méduse*, 1975), Marina Warner (*Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*, 1985), Julia Kristeva (*Le génie féminin*, 1999), Lillian Doherty (*Gender and the Interpretation of the Classical Myth*, 2001) o Vanda Zajko y Miriam Leonard (*Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*, 2008), entre otras, se ha conformado un sólido marco teórico desde los Estudios de Género.

reescritura del mito desde dicha perspectiva atendiendo a sus fuentes clásicas¹⁴⁰. Asimismo, analizaremos los procesos de desmitificación y reescritura del mito clásico según los métodos de la mitocrítica¹⁴¹, tratando de identificar patrones arquetípicos que nos ayuden a entender cómo se inserta el relato mítico en el texto literario, qué tipo de transformaciones o variantes se producen y, finalmente, su dimensión simbólica.

Por último, teniendo en cuenta que los mitos han sido y siguen siendo una fuente de inspiración no solo para la literatura, sino también para la creación artística, intentamos evidenciar la aportación del diseño gráfico a la conservación de la cultura clásica. En la novela gráfica, un género popular, pero muy revelador de los procesos de recepción del mito clásico en la actualidad, hallamos un amplio repertorio de mitos actualizados que abren estas historias a la sensibilidad y las inquietudes de cada época (Herrero, 2006, p. 60). Así lo comprobamos en *Galatea*, obra que también podría definirse como un relato ilustrado, ya que la narración va acompañada de unas magníficas ilustraciones de la artista visual italiana Ambra Garlaschelli¹⁴².

3. EL MITO EN LAS FUENTES CLÁSICAS

La versión sobre la que descansa mayoritariamente la amplia tradición de este mito en la cultura occidental será la transmitida por el poeta latino Ovidio en sus *Metamorfosis*. Su amplia difusión se debe a la gran repercusión que ha tenido su obra y, en particular, al renovado interés que despierta en el siglo XVIII cuando Rousseau retoma el mito al dar el nombre de Galatea a la mujer-muñeca creada a partir de la piedra, surgiendo, a partir de este momento y como apunta Manuel de la Rosa (2006, p. 619), toda una serie de interpretaciones.

¹⁴⁰ Para un acercamiento a la teoría de la Recepción Clásica, véase Unceta (2019).

¹⁴¹ Sobre la mitocrítica, véanse los trabajos de Durand (2013) y Losada Goya (2015, 2017).

¹⁴² Ambra Garlaschelli (1987), además, de ilustradora y diseñadora gráfica, pertenece al grupo de artistas feministas comprometidas con la reformulación de nuevas construcciones femeninas. En 2021 ganó el premio Short Film Fund de Turín y el premio Mibact por su corto de animación *Premise*.

La leyenda que crea Ovidio en torno a Pigmalión es la historia de un escultor chipriota enamorado de su obra, una estatua que, a semejanza de Afrodita, diosa del amor y la belleza, representaba a la mujer perfecta, tan hermosa que parecía cobrar vida ante sus ojos. Pigmalión cada noche compartía el lecho con la imagen de marfil afirmando que la amaba. La diosa, conmovida por el sentimiento del artista, decidió dotarla de vida. Ambos se casaron y vivieron felices. Como resultado de su unión nace Pafos, para Ovidio una mujer, aunque otros autores la consideran un hombre¹⁴³.

No obstante, las primeras menciones del mito son anteriores a Ovidio, pues ya aparecen recogidas en la obra en prosa (no conservada) *Sobre los sucesos maravillosos acaecidos en Chipre* de Filostéfano de Cirene, escritor helenístico del siglo III a.C., según los testimonios de Clemente de Alejandría (*Protreptikos*, IV, 57, 3 ss.) y de Arnobio de Sicca (*Adversus Nationes*, VI, 22, 3-4). En ambos textos, en los que no se habla de un escultor, sino de un rey de Chipre que, enamorado de la imagen de la diosa, la toma como esposa, se advierte una crítica de los cultos y mitos paganos, como la ‘idolatría’ o adoración de las estatuas que exponen figuras humanas elaboradas de cualquier materia inerte. Autores posteriores que han tratado el tema, como James Frazer (*La rama dorada*, 1944, pp. 386-387) o Robert Graves (*Los mitos griegos I*, 1985), tampoco conciben a Pigmalión como el creador de la obra, sino como un rey de Chipre, casado con una sacerdotisa de Afrodita, el cual solía dormir con una imagen de la diosa. Según la interpretación que hace Frazer, Afrodita podría identificarse con la diosa fenicia Astarté y Pigmalión simbolizaba un nombre genérico de los reyes semíticos de Chipre que realizaban una ceremonia de matrimonio sagrado en la que el rey desposaba la imagen de la diosa como garantía de conservación del trono. Alude Frazer a la existencia de la prostitución ritual en Pafos, en la que los reyes actuaban como novio divino y las sacerdotisas o prostitutas sagradas del templo hacían de Astarté durante ciertos festivales, lo cual contradice el sentimiento amoroso de Pigmalión por la estatua y reafirma la concepción patriarcal del mito que se transmitirá a Occidente.

¹⁴³ Según Apolodoro (III,14,3), Metarme era hija de Pigmalión, rey de Chipre, y Pafos su hijo.

En definitiva, será la imagen de escultor creada por Ovidio y su amor por Galatea la versión que perdure en la literatura posterior. Otros temas presentes en el poeta latino que encontraremos en la recepción contemporánea del mito son la búsqueda por parte del artista del ideal de belleza, el tema de la figura animada, el creador que se enamora de su obra o el prototipo de la autómeta.

El texto ovidiano expresa claramente la relación del artista con el modelo de belleza que persigue, una imagen en la que proyecta, tal vez de manera inconsciente, los atributos de la diosa (*eburnea virgo*) (*Met.* X 275). Su mujer ideal, símbolo de pureza, representa lo contrario a lo que el escultor rechaza: las Propétides, mujeres que, en la versión ovidiana, se asimilan a las prostitutas sagradas de Chipre. Las Propétides son también parte de la invención de Ovidio, quien, como apunta Rosa María Cid (2012, p. 114), probablemente se basó en el ritual de prostitución que se daba en la versión matriarcal primitiva en el que las mujeres, en el marco de las prácticas rituales de las diosas del Mediterráneo antiguo -desde Ishtar a Afrodita-, debían mantener contacto sexual con extranjeros¹⁴⁴. Esta práctica hizo que Pigmalión hiciera extensible su odio a las demás mujeres, hasta el punto de que, disgustado por los innumerables vicios que albergaba la naturaleza femenina, rehusaba la compañía de cualquier mujer:

Las Propétides se atrevieron a negar la divinidad de Venus y, encolerizándola, fueron las primeras en prostituirse. Faltos de pudor se endurecieron sus rostros, y, por medio de un cambio pequeño, se volvieron en piedra. Como Pigmalión las vio realizando sus crímenes, ofendido por la mente criminal de las mujeres vivió durante mucho tiempo célibe en lecho sin compañía (*Met.* X, 238-242).

El propio Pigmalión, en su obsesión por la estatua, da lugar a otro tema muy recurrente en siglos posteriores: la animación mediante el deseo, en este caso, fruto del manoseo y las ansias de posesión de su creador

¹⁴⁴ Heródoto (*Historia*, I, 199) alude a esta costumbre ritual de los babilonios ejercida por las mujeres vírgenes al menos una vez y antes de casarse. El rechazo de la prostitución femenina por parte de los autores grecolatinos parece radicar en la trasgresión que implica una práctica sexual no ligada a la procreación. Sobre este tema véase el trabajo de Cid (2012).

(*ipsoque fit utilis usu, Met. X, 286*). El artista, enamorado de su obra, ya habla con ella, ya la palpa para comprobar si su cuerpo es de carne o de marfil, la besa suavemente y la acaricia, la colma de regalos, seduciéndola como si de una mujer de carne y hueso se tratara, hasta llegar al punto de despertar el rubor en su rostro y sentir el palpitar de sus venas.

Al mismo tiempo, el mito habla del amor obsesivo que la criatura alimenta en su creador, aunque, como afirma Andrea Abalia, “lo que parece una historia de amor apasionado desvela en realidad una alegoría de la obsesión del hombre por la perfección y la dominación” (Abalia, 2018, p. 36). En efecto, Ovidio nos presenta la idea de la mujer como proyección de las fantasías masculinas sobre la feminidad. No le da un nombre (este será posterior), nada extraño si tenemos en cuenta que el artista está enamorado de un ideal de abnegación y sumisión femenina, no de una mujer real. En este sentido, y según la opinión de Manuel de la Rosa, Pigmalión, como ejemplo de la necesidad del hombre de competir con los dioses en la creación, “puede ser considerado como sinónimo de artista, de demiurgo o alter deus, y Galatea como alegoría de la propia vida” (De la Rosa, 2006, p. 619).

Pigmalión es su creador y, a la vez, su marido, padre, madre, amante. Es evidente que en el mito se halla un claro referente al fenómeno histórico y social que considera al hombre como sujeto constructor y a la mujer como objeto construido (De la Rosa, 2006: 634). La idea de la mujer creada que no nace de la tierra ni del vientre de otra mujer, sino de la mano del artista que la modeló a partir de una materia inerte, tiene una estrecha relación con los autómatas, las muñecas sexuales, los maniqués y con la mujer como objeto artístico. Galatea nace adulta y destinada a complacer, con la finalidad de ser contemplada y con la condición o condena de la sumisión sin la capacidad de pensar. Un ser creado para el consumo, una mujer-muñeca. Existe, por tanto, una cosificación y una voluntad de invisibilización expresa en el mito, hecho que también se observa en la petrificación que sufren las Propétides a causa de su comportamiento (“Faltos de pudor se endurecieron sus rostros, y, por medio de un cambio pequeño, se volvieron en piedra”, *Met. X, 238-242*). La mujer indigna, por tanto, se convierte en materia inerte. Parece que la conversión del material orgánico del cuerpo a un material

inorgánico purifica el pecado cometido, mientras que la conversión del marfil en carne parece librar a la estatua de pecados y defectos de la mujer mortal (Pedraza, 1998, p. 32). De esta manera, el artista crea un prototipo de mujer que triunfará en la ideología europea de los siglos posteriores hasta nuestros días¹⁴⁵.

4. HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA NUEVA IDENTIDAD DE GÉNERO

A pesar de que, con frecuencia, el recurso al mito clásico obedece básicamente a la intención de fusionar la cultura de élite con la nueva cultura de masas, en una interconexión culturalista muy reivindicada por los escritores contemporáneos, en el caso de la narrativa de Madeline Miller la reelaboración de los mitos, y del mundo clásico en general, constituye una de las líneas básicas que caracterizan su producción literaria. La autora revela un profundo conocimiento del mundo antiguo en sus obras anteriores: *La canción de Aquiles*, ganadora del Orange Women's Prize for Fiction en 2012, y *Circe*, finalista del mismo premio en 2019. Además de escritora, Madeline Miller es licenciada en Filología Clásica y enseña latín y griego. También se dedica a la dirección teatral centrándose en la adaptación de textos clásicos¹⁴⁶.

No sorprende, por tanto, que la autora recurra a la mitología clásica como fuente destacada de inspiración poética, hasta el punto de que la presencia del mito en sus obras constituya un valioso instrumento para analizar los comportamientos humanos y los usos sociales. Los mitos, por los valores que transmiten, por el prestigio que se concede a su autoridad y porque, al fin y al cabo, constituyen patrones de conducta

¹⁴⁵ Como observa Yolanda Beteta, "las mujeres quedan cosificadas en los mitos como objetos simbólicos y personajes arquetípicos para codificar un pensamiento androcéntrico que las invisibiliza en una espiral de relaciones basadas en el dominio y la subordinación. Un breve recorrido histórico por los mitos permite comprobar el modo en que las representaciones de las mujeres, siempre de autoría masculina y subordinadas al canon androcéntrico, se han convertido en iconos culturales que han perpetuado las relaciones jerárquicas de género y han modelado las categorías de lo masculino y lo femenino" (Beteta, 2009b, p. 166). Cf. De la Rosa, (2006, p. 619).

¹⁴⁶ Para una biografía precisa de la autora, véase su web personal: <https://madelinemiller.com/>

(Eliade, 1991, p. 6), representan para la crítica feminista un desafío, especialmente aquellos que conciernen a los roles de género. Por ello, muchas autoras se imponen el objetivo de revertir esos valores y modelos dotando de voz a los personajes marginados con el fin de convertir en igualitaria una sociedad secularmente patriarcal y androcéntrica¹⁴⁷. Así ocurre en las novelas anteriores de Madeline Miller, donde observamos una reelaboración de los mitos clásicos desde una perspectiva de género. En su primera novela, *La canción de Aquiles* (AdN, 2011), narra la Guerra de Troya desde las vivencias de Patroclo, un personaje que siempre estuvo a la sombra de Aquiles y con el que se ha cuestionado si tuvo una relación amorosa. En *Circe*, publicada unos años después (AdN, 2018) da voz a la famosa hechicera rompiendo con los arquetipos femeninos de la sociedad tradicional donde a la mujer se le había reservado un papel secundario y ofreciendo una visión renovada de la figura femenina más acorde a la sensibilidad contemporánea.

Su tercera novela, *Galatea*, es la reescritura del mito ovidiano. La acción comienza con la protagonista recluida en un Centro donde, desde hace poco más de un año y por orden de su marido, permanece bajo una estricta vigilancia médica. Su vida, narrada a través de sus pensamientos, se desarrolla entre cuatro paredes con una única ventana demasiado alta para vislumbrar el exterior y por la que apenas entra el sol. Sus carceleros la vigilan constantemente, obligándola a mantenerse acostada y drogándola cada vez que se rebela:

Creo que me sentiría mejor si pudiera dar un paseo.

Se encuentra demasiado débil -respondió el médico-. ¿Qué diría su marido si se hiriese?

Antes era de piedra. Un simple paseo no puede hacerme daño.

Ya basta -me atajó con ese tono de voz que significaba que iba a ordenar traer el té que me dan cuando no me tumbo en el lecho. Y lo odio porque se sientan a mi lado hasta que me lo bebo y luego tengo jaqueca, me duele la lengua y me orino en la cama.

¹⁴⁷ Beteta (2009b, p. 165); Doherty (2001, pp.10-11).

La falta de color en su piel o su pulso bajo no se deben a ninguna enfermedad. Son sus características porque antes ella era de piedra:

Está usted muy pálida- observó la enfermera -Debe guardar reposo hasta que recupere el color.

Es el mío de siempre -respondí-, porque antes estaba hecha de piedra.

A partir de la reivindicación de su propio cuerpo, Galatea reconoce ser una escultura perfecta que cobró vida gracias a la bendición de la diosa, pero eso no fue suficiente para complacer al escultor, al que simplemente se refiere como “marido”. Ella no siempre se comportaba como una esposa sumisa. Tenía pensamiento propio:

No creo que mi esposo esperase que yo tuviera el don del habla. En realidad, no lo culpo por ello, pues él solo me había conocido como una estatua, pura y hermosa, complaciente para su arte. Por supuesto, aunque deseara que yo tuviera vida, lo que anhelaba era que estuviera inmóvil, cálida, solo para que el pudiera follarme. Pero parecía una necesidad que no hubiera caído en la cuenta de que no podía estar viva y ser una estatua al mismo tiempo.

Se trata de un modo poéticamente eficaz con el que la protagonista expresa ese sentimiento de cuestionamiento constante de una identidad incierta, la que hacía que se debatiera entre su nueva vida y su antigua parte pétreo. Esta situación límite la había llevado un año antes a escapar de su marido, el cual no duda en encerrarla para poder seguir ejerciendo sobre ella un control total. Brota entonces el desencanto, la ira y la nostalgia de aquella situación primera, el deseo de una vuelta desde la carne viva a la piedra inerte del principio. Por ello, la droga y la mantiene en un estado de semi conciencia, como si de una estatua se tratara. Finalmente, sacudida por un destino cruel que la condena a la infelicidad, su único deseo es conseguir la libertad a cualquier precio, y está dispuesta a todo para lograrlo, incluso a morir por ello.

Vemos que el relato de Madeline Miller aporta una óptica femenina, diferente a la explicación tradicional del mito, con la finalidad de romper los esquemas patriarcales que la Antigüedad clásica ofrece como modelos de conducta. En este sentido, la obra supone una innovación radical al plantear un cambio de perspectiva frente a un universo literario creado fundamentalmente por hombres, mientras que el uso del mito

se convierte en un instrumento destinado a derribar el constructo cultural que ha mantenido a la mujer como un elemento secundario.

Esta tendencia responde a lo que Alicia Ostriker ha denominado “revisionismo mitológico” (“revisionist mythmaking”), una estrategia literaria que consiste en la reelaboración de los mitos desde una perspectiva femenina y feminista, cuestionando la universalidad del punto de vista masculino y apropiándose de la figura mítica o del relato para darle un final alternativo¹⁴⁸. Para ello, se somete a los mitos clásicos a un proceso de reimaginación, que puede incluir cambiar el punto de vista desde el cual se cuenta la historia, dar voz a personajes marginados o reinterpretar eventos desde una óptica contemporánea. Con ello, las escritoras buscan incorporar una visión femenina a la literatura que compense siglos de interpretación casi exclusivamente masculina, reivindicando así el papel transformador del mito desde una perspectiva de género.

Dentro de esta corriente, el objetivo de Madeline Miller es buscar arquetipos originales de la feminidad y luchar contra los arquetipos masculinos dominantes. Aunque la sexualidad masculina está muy presente en su novela, unida a la violencia y al sometimiento que ejerce Pigmalión sobre su mujer, en un esfuerzo por romper los tópicos de tradición misógina que envuelven a la figura de Galatea, le infunde a su personaje voz y pensamiento para que exprese las nuevas formas femeninas de entender el mundo:

Ahora mi esposo es bastante rico y tiene dinero como para pagar a mil doctores más que me digan que me acueste. Ha hecho fortuna gracias a mí, si queréis saberlo, pero se disgusta cuando lo expreso de ese modo. Según él, primero está el don de la diosa y luego el suyo propio, pues fue él quien me hizo a partir del mármol. Yo nací después, aunque tal vez ese no sea el verbo correcto, pero, en ese caso, no se cuál podría ser. ¿Desperté? ¿Eclusione? No, ese último es peor. No soy un huevo.

Bajo esta premisa, la creación revisionista de mitos desvela su función subversiva, produciendo una desmitificación del relato clásico, pues,

¹⁴⁸ “Whenever a poet employs a figure or story previously accepted and defined by a culture, the poet is using myth, and the potential is always present that the use will be revisionist: that is, the figure or tale will be appropriated for altered ends, the old vessel filled with new wine, initially satisfying the thirst of the individual poet but ultimately making cultural change possible” (Ostriker, 1982, p. 72).

tal como escribe Yolanda Beteta, dicha estrategia nos permite “deconstruir los mitos y reestructurar un lenguaje androcéntrico sobre el que reconstruir un nuevo universo simbólico que no denigre la representación simbólica de las mujeres” (Beteta, 2009b, p. 174). Madeline Miller, con la finalidad de reutilizar la tradición clásica en su tarea de construcción de una nueva identidad de género, fuerza la subversión de una serie de valores culturales y sociales según los cuales la mujer estaba sometida al varón. Su escritura femenina radica en reescribir la historia de Galatea mediante la subversión textual evidenciando el carácter mutable de los mitos¹⁴⁹.

Es evidente que la desarticulación del mito no se logra solo con la desubicación espacial y temporal, sino especialmente con el comportamiento imprevisto del personaje. El cambio de personalidad en Galatea destruye el modelo tradicional:

Empezó a presionar con firmeza mi vientre y mis caderas, comprobando mi naturaleza pétrea. Me enorgullecí de mi capacidad para no estremecerme.

Aun así, juraría, juraría por mi vida que está tibia. Oh, diosa, si esto es un sueño, que no despierte aún.- Y entonces posó sus labios sobre los míos-. Vive, mi vida, vive, mi amor.

Y entonces es cuando se supone que debo abrir los ojos como un inocente cervatillo y ver cómo me cubre como el sol, proferir un jadeo de sorpresa y gratitud. Y entonces él me folla.

Una nueva conciencia literaria propicia a una imagen diferente de la mujer. Con su nueva capacidad de pensar, Galatea puede enfrentarse al orden dominante y construir su propia identidad. De esta manera, la creación artística feminista como reformulación identitaria se alza como vehículo crítico y político, reivindicando nuevos arquetipos femeninos¹⁵⁰. Asimismo, este nuevo giro argumental supone una

¹⁴⁹ Su método consiste en lo que Hélène Cixous, en su obra *La risa de Medusa* (1995), denominó “escritura femenina”, a través de la cual se da voz y autoridad a la causa de las mujeres, resaltando la capacidad de las figuras míticas para subvertir los textos que les dan forma. Sobre este poder configurador de los mitos en la construcción de la subjetividad femenina y su subversión por parte de escritoras contemporáneas véase el trabajo de Yolanda Beteta (2009b).

¹⁵⁰ Como asegura Zafra, “en las últimas décadas y prácticamente a lo largo de todo el siglo XX, una importante revolución simbólica está teniendo lugar, incentivada en gran medida por

transposición temática al introducir la narración desde el punto de vista de la protagonista¹⁵¹. Galatea no es ya una figura casi inerte, sino una mujer con pensamiento y voluntad propia.

5. CONCLUSIONES

Madeline Miller en su reconstrucción feminista del mito ovidiano demuestra un sólido conocimiento de los textos clásicos, desde el título de la obra hasta el trasfondo del mito y los personajes principales, a la vez que nos ofrece una valiosa información sobre los mecanismos de recepción propios de nuestro tiempo.

Tras identificar las desviaciones textuales con respecto al modelo original, podemos afirmar, por tanto, que se trata de un caso de recepción directa, pero también consciente, tal como la propia autora declara en el Epílogo del libro, “Galatea fue casi exclusivamente una respuesta a la versión del mito de Pigmalión en las *Metamorfosis* de Ovidio”. En su reescritura crea un nuevo universo simbólico al dar voz a un personaje femenino silenciado en la Antigüedad por un sistema patriarcal que invisibilizaba la individualidad femenina bajo la categoría de feminidad, pureza, belleza, obediencia, etc., atributos planteados para satisfacer las necesidades y fantasías de un Pigmalión. Pero, lejos de permanecer cosificada como un cuerpo que concentra las aspiraciones masculinas, la Galatea actual piensa y siente libremente. La perspectiva feminista que envuelve la reelaboración del mito transforma, por tanto, el punto de vista de la narración.

En el proceso de revisión mítica, y siguiendo la línea de otras escritoras contemporáneas, como Margaret Atwood (*Helen of Troy does counter-top dancing*, 1995 y *Penélope y las doce criadas*, 2005), Crista Wolf (*Medea*, 1996 y *Cassandra*, 1983), Pat Barker (*The Silence of the Girls*, 2018 y *The Women of Troy*, 2021) o Natalie Haynes (*A Thousand Ships*, 2019), Madeline Miller mantiene los rasgos fundamentales de la historia legada por la tradición literaria, pero los modula libremente infundiendo

el feminismo. Me refiero a las alternativas críticas y subversivas frente a los clásicos modelos de figuraciones míticas femeninas, a la aparición de nuevos modelos” (Zafra, 2010, p. 279).

¹⁵¹ Sobre el concepto de transposición temática o “transmotivación”, véase la obra de Genette (1982).

al significado de la narración un nuevo giro que viene a enriquecer su simbolismo. En su relato encontramos los componentes esenciales que el mito ha ido acumulando a lo largo de la tradición literaria postviviandiana, explorando temas atemporales como la creación artística, la búsqueda del amor ideal y la intervención divina. El mito clásico es interpretado, sin embargo, desde parámetros contemporáneos, produciéndose, como hemos observado, un proceso de desmitificación en el que se desposee al mito de los valores patriarcales que transmite y, al mismo tiempo, una reformulación del mito en femenino: la autora construye un nuevo arquetipo, situando al personaje en un contexto diferente y otorgándole otro significado, pues, como bien apunta Yolanda Beteta, al constituir los mitos una representación simbólica de las identidades de género, cualquier cambio en las identidades femeninas requiere forzosamente un cambio en el orden simbólico (Beteta, 2009b, p. 173).

También hemos visto que las reescrituras de mitos permiten considerar de manera simultánea temas históricos y contemporáneos, conectando las sociedades patriarcales de la antigua Grecia y Roma con las discusiones actuales sobre la desigualdad de género. En la mitología revisionista, las historias de los protagonistas como individuos están estrechamente ligadas a cuestiones sociales más amplias, como, por ejemplo, la violencia contra las mujeres y las expectativas de cómo debe comportarse una mujer, cuestiones que la Galatea de Madeline Miller experimenta en su día a día. Se desprende de ello que el uso del mito como espejo de la sociedad es un poderoso recordatorio de que problemas como la desigualdad de género continúan vigentes en nuestra sociedad (Doherty, 2001, p. 12).

En cuanto al protagonista masculino como arquetipo, el mito del artista enamorado de su obra tiene como tema principal una larga aplicación simbólica (García, 2003, p. 260), gozando de innumerables adaptaciones en el arte y la literatura, donde los mitos han conservado su esencia intacta forzando la interiorización de las identidades femeninas¹⁵². Sin

¹⁵² El mito ha sido un tema muy recurrente en todos los ámbitos, desde la música (Jean-Jacques Rousseau en su *Pygmalion, scene lyrique*, 1770), el arte (donde resuena en el tema del artista y la modelo), la danza (con el ballet de Boris Eifman, *El Efecto Pigmalión*, 2021), el teatro (Pymalion de G. Bernard Shaw, 1914, convertida luego en la película *My fair Lady*, 1964), el cine (con películas como *Pretty Woman*), hasta la poesía y la literatura en general.

embargo, la fábula transmitida por Ovidio ha sido interpretada sobre todo como la representación de la fascinación que siente el creador por su obra, obviando en muchos casos el matiz de género. Hoy en día, como símbolo del amor por lo creado, el mito posee un innegable perfil narcisista. De forma paralela, otro arquetipo sobre la feminidad muy extendido es el de la mujer modelada por el hombre y, por ello, mucho más perfecta que la mujer natural¹⁵³. Podría considerarse que este es el fundamento que define el mito de Pígalión en nuestra cultura, como el de una relación desigual entre dos personas de distinto sexo en la que el varón, de mayor edad que la mujer y supuestamente más culto, la educa y la modela según unos cánones establecidos¹⁵⁴. A Pígalión (el hombre) no le interesa Galatea (la mujer) más allá de lo físico, no la conoce más allá de su imagen. El principio conecta con la idea de que la mujer ideal es una muñeca. Como afirma Asunción Bernárdez, “la docilidad como elemento ideal de la feminidad es un elemento que define la construcción de la feminidad a lo largo del tiempo” (Bernárdez, 2009, p. 278).

La creación de otras criaturas a partir de materia inerte a través de la magia o la divinidad instaura una tradición a la que le seguirán los monstruos hechos exclusivamente por el hombre con la única ayuda de la tecnología, siendo paradigmático el caso del mito romántico de Frankenstein. Este texto ejemplifica el horror y la pérdida de control sobre la creación que repercute en el destino fatal del autor, algo similar a lo que experimenta el Pígalión de nuestra novela cuando advierte que en Galatea hay pensamientos¹⁵⁵. Como observa Andrea Abalia, con el paradigma de *Frankenstein* como autómatas masculino, comenzaría una

Sobre la recepción de este mito en la poesía española, véase el trabajo de Vicente Cristóbal (2003). Para las versiones modernas de la fábula ovidiana, resulta ilustrativa la publicación de Ana Rueda (1998).

¹⁵³ Como observa Montserrat Hormigos, “De nuevo nos encontramos ante el mito de Pandora como trampa de acero sin escapatoria posible y de todas aquellas Galateas, desde la de Pígalión hasta llegar al *cyborg*, como creaciones artificiales del hombre-sistema. Estas mujeres artificiales suplen lo que más se ama o, lo que es lo mismo, lo que más se teme, son imágenes ideales que el hombre crea para su propio disfrute” (Hormigos, 2002, p. 160).

¹⁵⁴ Un estudio de la obra desde el punto de vista del psicoanálisis de Sigmund Freud puede verse en el artículo de Hiba Hashim (2023), quien concluye que el amor obsesivo de Pígalión por su esposa surge del complejo materno del escultor, provocando en Galatea un comportamiento narcisista y masoquista.

¹⁵⁵ Para esta relación de Frankenstein y Pígalión puede consultarse el trabajo de Rueda (1998).

cadena de representaciones automáticas específicamente femenina, representativa de la misoginia imperante¹⁵⁶.

En cuanto a la recepción del mito en su contexto y formato de difusión, en este caso un relato ilustrado, la obra nos hace cuestionarnos qué camino adopta la mitología clásica en nuestros tiempos y qué relación puede tener con los procesos germinales de creación artística en la relación arte-mitología. *Galatea* es una historia relacionada con las artes visuales, por lo que el lenguaje del relato exige una lectura iconográfica y mitográfica. Situada a medio camino entre la ficción corta y la novela gráfica, destaca la importancia de la representación mitológica como síntesis de la narración y el innegable peso de la tradición artística en los mitos. Las ilustraciones de Ambra Garlaschelli son, a su vez, otra forma de narración, interpretaciones legibles que, además de permitir reconocer a unos personajes, permiten también conocer la acción que se muestra en determinado momento. Dichas ilustraciones contribuyen a convertir a Galatea en una mujer completa y real, con un enfoque muy diferente al de las representaciones tradicionales del personaje en el arte. De este modo, tenemos no sólo animación de la estatua, sino también liberación de la mujer resultante de ella. La práctica feminista se alía con el arte en favor de la deconstrucción de mitos.

En definitiva, la recreación de este mito en la pluma de Madeline Miller constituye, a pesar de las innovaciones y desmitificaciones, una muestra del impacto del texto ovidiano, un testimonio de la continuada vigencia cultural de las *Metamorfosis* en nuestra época. Galatea ha dejado de ser un mito para convertirse en un símbolo. ¿Es mejor ser humana? ¿Es el amor lo que nos hace humanos? Madeline Miller nos muestra que el mito de Pigmalión y la estatua no es una historia de amor. Pigmalión, por su parte, es también un prototipo: representa a los hombres que rechazan la independencia femenina, hombres que desean mujeres, pero las odian y se refugian en fantasías de pureza y control. Como afirma la autora en el Epílogo de su obra, “¿Cómo sería vivir con un hombre así como marido?”.

¹⁵⁶ Abalia (2018, p. 36). Sobre las bellas y peligrosas autómatas antiguas y modernas, véase la interesante contribución de Pedraza (1998).

Sin duda, la obra contribuye al debate sobre la ideología que transmiten las fuentes clásicas y permite explorar nuevas perspectivas sobre la experiencia femenina transmitida por los mitos. Por otra parte, dado el creciente interés por las nuevas versiones feministas de los mitos clásicos, se abren múltiples oportunidades para futuras investigaciones.

6. REFERENCIAS

- Abalia Marijuan, A. (2018). La rebelión de Galatea: autómatas, ciborgs y otras construcciones femeninas subversivas del siglo XXI. Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen, 1, 33-56
- Bernárdez Rodal, A. (2009). Representaciones de lo femenino en la publicidad. Muñecas y mujeres: entre la materia artificial y la carne. CIC. Cuadernos de Información y Comunicación, 14, 269-284
- Beteta Martín, Y. (2009a). Reescribir en femenino: la reelaboración del mito artúrico en las nieblas de Avalón de Marion Zimmer Bradley. Epos, XXV, 197-214
- Beteta Martín, Y. (2009b). Las heroínas regresan a Ítaca. La construcción de las identidades femeninas a través de la subversión de los mitos. Investigaciones feministas, 0, 163-182
- Cid López, R. M. (2012). Prostitución femenina y desorden social en el Mediterráneo antiguo. De las devotas de Venus a las meretrices. Lectora, 18, 113-126
- Cixous, H. (1995). La risa de Medusa. Ensayos sobre la escritura. Traducción de Ana María Moix. Anthropos
- Cristóbal López, V. (2003). Pigmalión y la estatua: muestras de un tema ovidiano en la poesía española, Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos (23) 1, 63-87
- De Beauvoir, S. (Le deuxième sexe, 1949). El segundo sexo. Traducción: Alicia Martorell. Colección Feminismos. Editor digital: KayleighBCN. Edición digitalizada ebookelo.com
- De la Rosa, M. (2006). Pigmalión y la nueva Galatea. Porta da aira: Revista de Historia del Arte Orensano, 11, 619-649
- Doherty, L. (2001). Gender and the Interpretation of Classical Myth. Bloomsbury
- Durand, G. (2013). De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra. Traducción de Alain Verjat. Anthropos
- Eliade, M. (1991). Mito y realidad. Editorial Labor S. A.

- Frazer, J. G. (1944). *La rama dorada. Magia y Religión*. Traducción de Elizabeth y Tadeo Campuzano. Fondo de Cultura Económica
- García Gual, C. (2003). *Diccionario de mitos. Siglo XXI de España Editores*
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil
- Graves, R. (1985). *Los mitos griegos I*. Traducción de Luis Echávarri. 65. Alianza Editorial
- Hashim Jabbar, H. (2023). Analyzing the two main characters galatea and the sculptor in Madeline miller's short story galatea: A psychoanalysis approach. *World Journal of Advanced Research and Reviews*, 18(02), 476-483
- Herrero Cecilia, J. (2006). El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias. *Çédille. Revista de estudios franceses*, 2, 58-76
- Hormigos Vaquero, M. (2002). Nuevas especies para el panteón de lo grotesco femenino. En Pilar Pedraza, *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo* (pp. 135-171). Valdemar
- Losada Goya, J. M. (2015). Mitocrítica y metodología. En J. M. Losada Goya (Ed.) *Nuevas formas del mito: una metodología interdisciplinar* (pp. 9-27). Logos
- Losada Goya, J. M. (2017). Mito y clasificación social. *Letras*, (74-75), 115-121
- Miller, M. (2022). *Galatea con ilustraciones de Ambra Garlaschelli*. Traducción de José Miguel Pallarés. Alianza de Novelas
- Ostriker, A. (1982). The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 8(1), 68-90
- Ovidio Nason, P. (1983). *Metamorfosis (Libro X)*. Traducción de Ana Pérez Vega. Editorial Bruguera, S. A.
- Pedraza, P. (1998). *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Valdemar
- Rueda Alameda, A. (1998). *Pigmalión y Galatea: refracciones modernas de un mito*. Editorial Fundamentos
- Unceta Gómez, L. (2019). El epítome como representación del original. Algunos ejemplos del diálogo postmoderno con la antigua Roma. En L. Unceta Gómez, y C. Pérez Sánchez (Eds.), *En los márgenes de Roma. La Antigüedad romana en la cultura de masas contemporánea* (pp. 17-35). Catarata/UAM Ediciones
- Zafra Alcaraz, R. (2010). Entre Evas y ciborgs. Dialécticas feministas entre la <<ficciónmujer>> y las mujeres en las ficciones. En F. Broncano y D. H. de la Fuente (Ed.), *De Galatea a Barbie: autómatas, robots y otras figuras de la construcción femenina* (pp. 275-309). Lengua de Trapo

MANGA HAMLET: SHAKESPEARE'S TEEN SPIRIT IN JAPANESE SUBCULTURE

MARIA CONSUELO FORÉS ROSSELL
Independent scholar

1. INTRODUCTION

In the 21st century, the concept of Shakespeare and the interpretation of his plays are being modified under the trend of non-canonical fiction, popularizing the playwright in unprecedented and culturally diverse social spaces. I have focused on *Manga Hamlet*, in the collection *Manga Shakespeare Series*, as a case study which exemplifies non-canonical Shakespearean fiction, for its narrative and aesthetic possibilities to update the classic play, and also for its cultural impact contributing to popularize Shakespeare's repertoire especially among younger generations. The case study of this research uses the intertextual references in order to do a revisionary and creative non-canonical appropriation of Shakespeare's *Hamlet*, as a canonical and iconic play with a special symbolical cultural value in our contemporary society.

This study will discuss how *Manga Hamlet* exemplifies the convergence between youth culture and Shakespeare, contributing to fuse high culture and pop culture in a deal where the Bard exchanges his cultural capital for manga's appealing subcultural currency. Thus, I will show how manga comic is a powerful vehicle for adapting the classic to new times and new demands, and through this adaptation the tenets of this Japanese popular visual media are applied to recontextualize the Bard's play. In this recontextualization, Shakespeare's *Hamlet's* features are appropriated and transformed into a new fashionable and appealing product for the youngsters.

2. OBJECTIVES

Therefore, the objectives of this work are:

- to study non-canonical Shakespearean appropriations of *Hamlet* in manga,
- to analyze text and image comparing them to previous Shakespeare's visual adaptations and appropriations,
- and to analyze how, through popular culture, non-canonical fiction products such as manga recycle the Shakespearean legacy from a critical point of view.

3. THEORETICAL FRAMEWORK AND METODOLOGY

Two basic concepts are essential to establish the theoretical framework for this study: cultural capital and intertextuality. Notwithstanding, this work makes use of an interdisciplinary methodology which applies a combination of different theories to study how Shakespeare's plays are being appropriated under the trend of non-canonical fiction such as manga.

On one hand, taking Pierre Bourdieu's (1996) concept of cultural capital, first applied in 1979, as a reference, the cultural struggle between popular products and highbrow ones to appropriate Shakespeare's authority is precisely what gives him its true value nowadays. Also, Julia Kristeva's (1981) concept of intertextuality, coined in 1969, establishes the idea that all texts are based on, or depend on, previous texts, thus creating an ever extending web of narrative, and meaning forming, connections.

Moreover, adaptations and appropriations are expressions from that intertextuality which pervades all narratives, where intermediality is often at work, thus the studies by Linda Hutcheon (2013) and Julia Sanders (2015) are vital to research about new meanings in creations from popular culture. Furthermore, Henry Jenkins' (2006) idea of "convergence culture", where old and new media intersect, gives the basis to develop this study focusing on the convergence between Shakespeare and popular youth subculture.

On the other hand, we take into account Kevin Wetmore's theories (2006) about Shakespeare and youth culture through visual formats such as comics and graphic novels. Besides, following Douglas Lannier's theories (2002, 2010) about popular culture and Shakespeare, this work analyses *Manga Hamlet* version as a mixture of homage and assault. Last but not least, Yukari Yoshihara's research (2016) about Shakespeare in manga comic is especially valuable to study the expansion of Shakespeare's appropriations and updating through Shakespearean manga versions.

4. DISCUSSING MANGA AS POPULAR MEDIA FOR SHAKESPEARE'S ADAPTATIONS

In the process of transformation to catch young people's attention and make Shakespeare's plays more accessible, the creation of cultural products has usually resorted to "a changing of language (translation), a cutting down of the play(s) to its (their) constituent elements (reduction), and referring to quotation, character, plot, or even the man (Shakespeare)" (Hulbert et al., 2006, p. 4). This means that translation, reduction, and reference are the most usual strategies in the process of convergence between youth culture and Shakespeare. Thus, there is a kind of cultural exchange in progress, where "youth culture, such as rock or hip-hop music, graphic novels or teen films, gives Shakespeare 'street creed', whereas Shakespeare gives youth 'cultural creed'" (Hulbert et al., 2006, p. 8). Therefore, Shakespeare renders his cultural capital to the youth popular culture products, which in turn contribute greatly to update his message for young contemporary audiences.

In relation to the emergence of comic versions and adaptations to graphic novel and manga, there has been a deep change in the way of seeing this genre especially from the last decades of the 20th century and the first ones of the 21st. From the original consideration of comics as debasing and creepy examples of the lowest cultural expressions, there has been a rehabilitating revision which elevates this genre to the category of literature, as novels in graphic format. According to Kevin J. Wetmore, comics are a media in its own right, as "comics have their

own aesthetic and their own methods of narrative that, like theatre, combines word with image” (Wetmore, 2006, p. 172). Therefore, we can consider graphic novels as a literary visual genre with many common points with theatre, as both are forms of visual art.

Consequently, we need to take into account this double paradigm composed by words and images in order to study and analyze comics adequately. For Wetmore, “the same choices that are faced in the theatrical production of Shakespeare (and, for that matter, in filmed productions of Shakespeare) are faced in the graphic production of Shakespeare” (Wetmore, 2006, p. 172). These choices are related to the definition of the setting and time of the adaptation, but also the casting of characters and the approach to build them; for example, “Like in the theatre, the graphic novel version of *Hamlet* can be period, can be modernized, can be generic, nonspecific, or specific history”(Wetmore, 2006, p. 172). In the end, all the decisions to be taken in order to develop a theatre production or a graphic novel are very similar. Although as Lanier argues in his article “Recent Shakespeare Adaptation and the Mutations of Cultural Capital” (2010), in graphic novels the relationship between text and performance is reversed. Therefore, he explains that on theatre the text remains the same while performance may differ, but in graphic novels “the visual narrative remains the same while the texts that attach to it differ” (Lanier, 2010, p. 111). This is possible through the use of translation, reduction, and reference as the main strategies of adaptation, as I have already mentioned.

Wetmore distinguishes two great periods of comics in general, and comic related to Shakespeare in particular, with “the immediate post-war period into the 1950’s and the late 1980’s and early 1990’s”; the first one can be epitomized by the form of *Classics Illustrated* as illustrated adaptations of Shakespeare’s plays aimed at children and involved with prejudices and controversy, while the second period marked a shift in the age and content aimed at young adults (Wetmore, 2006, p. 172). This second period shows for the first time a consideration and respect toward the genre which settled the base for its future evolution. In this sense, Annalisa Di Liddo affirms that “using such an expression as ‘graphic novel’ strived for the recognition of comics as a

complex, meaningful narrative form, which had to be considered as good as any other artistic expression” (Di Liddo, 2009, p. 16). The term started to popularize in the late seventies, and for Lanier, producers and publishers wanted to mark “a change in length and type of narratives, but more important, the capacity for this form to address subject matter with a complexity and depth that rivals accepted literary media” (Lanier, 2010, p. 112). Thus, the concept tries to equate the graphic novel to the rest of literature.

Furthermore, Wolfe and Kleijwegt claim that graphic novels represent a multimodal text (visual and textual) that offers a more complex reading process to adolescents, and “This is especially true for the large number of graphic versions of Shakespearean texts that have recently come on the market” (Wolfe and Kleijwegt, 2012, p. 30). They explain that the process of reading these texts “involves an active perception of micro-semiotic elements such as color, image, perspective, etc., used in single panels combined together into larger conceptual tropes [...] used across several panels” (Wolfe and Kleijwegt, 2012, p. 31), but for a complete understanding it is necessary to “merge the understanding of the visuals with an understanding of the associated text” (Wolfe and Kleijwegt, 2012, p. 32). This way, the reader of the graphic novel must “amalgamate the tropes with the written text into a macro-semiotic”, in order to make sense of it by discovering progressively the layers of meaning which together constitute the complete understanding of the story (Wolfe and Kleijwegt, 2012, p. 34). Consequently, both image and text are equally relevant for the right interpretation of the meaning of graphic novels.

For Lanier, the Shakespeare graphic novel “represents an example of reciprocal legitimation”, as this format offers “the recalibration of Shakespearean cultural authority to fit the demands of youth culture” while covering the needs of the educational market, as Shakespeare offers serious material to the graphic adaptations (Lanier, 2010, p. 112). Interestingly, he also points out that through the process of converting Shakespeare to visual form, at the same time graphic novels “represent a curious retextualization of Shakespeare”, as the Shakespearean text is adapted following the tenets of popular visual media and their proper

modes of reception (Lanier, 2010, p. 111). Thus, for Lanier the so-called “mangafication” of Shakespeare (Lanier, 2010, p. 112) is a special case of the process of retextualization or recontextualization of the Bard.

Japanese manga is an established and influential genre in Japan, also with many subgenres, but in Western countries “it nonetheless remains a genre for a niche market for youth” (Lanier, 2010, p. 112). We might understand this as a renewed reflection of Shakespeare’s universality, as manga is originally a Japanese genre. According to Lanier, “it demonstrates Shakespeare’s status as a global author” (Lanier, 2010, p. 112). This is an example of the constant power of adaptation of Shakespearean texts to new contexts, therefore “extending Shakespeare tales to pop contexts once thought incompatible with the Bard” (Lanier, 2010, p. 110), but also making possible the consideration of manga as a genre with literary value, as it is able to adapt Shakespeare’s plays to its language and format.

Going even further in Lanier’s arguments about legitimation and retextualization, Yukari Yoshihara published in 2016 an interesting article titled “Toward ‘Reciprocal Legitimation’ between Shakespeare’s Works and Manga”, which argues that the relationships between high culture and pop culture, Western culture and Japanese culture, authoritative cultural products and radicalized counterculture consumer products, male versus female, heterosexual versus non-heterosexual, should be better understood “in terms of reciprocal enrichment in a never-ending process of mutual metamorphoses” (Yoshihara, 2016, p. 107). This would come to give support to the idea of the process of convergence between youth culture and Shakespeare as a kind of cultural exchange in progress, previously exposed at the beginning of this chapter, which transforms and enriches both sides of the equation.

A good example of this mutual influence is the relationship between theatre and graphic novels. As Wetmore explains, apart from the influence of theatre on graphic novels, we also can trace “a rising influence of graphic novels on theatre [...] in terms of shaping notions of visual culture” (Wetmore, 2006, p. 173). More specifically, Wetmore cites the influence of manga in theatre productions in Japan, where “*manga* (comic book) and *anime* (animated cartoon) cultures have influenced

Japanese theatre artists who came of age in the 1980's and 1990's" creating a kind of "manga discourse" where plays "engage in intertexts with graphic novel culture" (Wetmore, 2006, p. 173). Furthermore, we may also trace the connection of manga with cinema, not only made in Japan but also Western productions especially when telling stories which make reference to Japanese settings, such as Tarantino's *Kill Bill: Vol.1* (2003) and *Vol.2* (2004).

In both Tarantino's productions, the depiction of characters, the aesthetic style, and the narrative pace are clearly related to manga and anime codes. Beatrix Kiddo (Uma Thurman), alias Black Mamba, the main character in Tarantino's film, shares many features with manga heroines, as she is an attractive strong and beautiful woman with amazing skills to combat. She is committed with the revenge of the atrocities she has been caused by her old mates in a professional assassins' squad. Beatrix travels to Japan looking for her enemy O-Ren Ishii, now a leader of the *yakuza*, Japanese mafia.

The antagonist character of O-Ren Ishii (Lucy Liu) has many references to manga and anime. In fact, her story and the telling of her past are shown through a short anime inside the footage of the film production. O-Ren's appearance is deeply influenced by the heroine of the serialized manga *Shurayuki-hime* (1972-1973), written by Koike and illustrated by Kamimura, published by Japanese Shueisha. It was translated as *Lady Snowblood* in its English version published in four volumes by the American publishing brand Dark Horse Comics (2005-2006).

Lady Snowblood is also the alias of the main character in this manga, a kind of lethal Asian version of the protagonist of Grimm's classical Western fairy tale *Snow White*, a dangerous young woman expert with the use of the sword who is also a killer, dressed as an innocent geisha and seeking vengeance against the assassins who killed her father and raped her mother. This successful manga has proved to be an enduring reference, as it was first adapted into a film in 1973 with the same name, and it also had a sequel in 1974 as *Lady Snowblood 2: Love Song of Vengeance*; and, once again, the story was adapted in 2001, as a science fiction film called *The Princess Blade*. Finally, it clearly influenced 2003 Tarantino's production *Kill Bill: Vol.1*.

Therefore, as we have seen, manga conventions appeal equally to teenagers and young adults' tastes, not only in Asia but also in Western countries, extending its influence over other contemporary cultural productions. Furthermore, manga framework fits well with Shakespeare's plays, especially in visual style and narrative contents, as both use the topic of revenge extensively, with all its plot complications, including the representation of violent scenes which show the consecution of the avenger's aim; and, thus, updating the principles of the revenge tragedies to the fashionable context of manga.

5. DISCUSSING *MANGA HAMLET* AS A SHAKESPEAREAN APPROPRIATION

We cannot deny the attraction of the graphic novel genre in general, and especially of manga, among youngsters, and its impact and influence over other genres and other media, such as film and theatre. In this context, for Lanier the emergence of Shakespeare graphic novel is seen "as a migration to a new, cheaper-to-produce medium of the adaptational energies once devoted to Shakespeare film" (Lanier, 2010, p. 110). Therefore, apart from the attractiveness of the genre for youngsters, the economical reasons are also a powerful cause to transpose Shakespeare's plays to the graphic novel medium. Moreover, Yoshihara argues that "manga artists in Japan can take greater liberty with Shakespeare's poetic language", due to the fact that they have to resource to other ways of conveying Shakespeare's language without using Shakespearean language at all, but without debasing the quality offered by Shakespeare comics in English speaking countries (Yoshihara, 2016, pp. 109-110). In this sense, the expressionist style of manga helps to define a freer way to convey meaning to Shakespearean versions.

Many parodies of Shakespeare's works appeared in manga format from the 1960's, such as Tezuka's *Vampire* (1966-69) or Aoike's *Sons of Eve* (1978). In this sense, some manga works have had a great success in adapting Shakespeare, but many of them remain successful in Japan or only well-known outside in restricted Western cult and fan circles. Although there are some exceptions, such as *Manga Shakespeare Series*, a

British creation following the standard of Japanese manga, taking advantage of this fashionable genre and its power to catch teenagers' interest through a visual content which generates a deep cultural and aesthetic identification among their followers.

With the arrival of the new millennium, there is a so-called millennial young generation of growing potential consumers, visually and digitally trained, who represent an increasingly wide sector of cultural market that consume basically visual media products, such as films, video games, graphic novels, and manga. Consequently, "now, in an age where visual culture is the new cultural dominant, graphic versions of Shakespeare have lost their former stigma and are becoming texts in their own right" (Lanier, 2010, p. 111). Taking into account this transformation of the market trends and the cultural premises which imply, the UK SelfMadeHero publishing brand started to produce manga versions of Shakespeare's plays in 2007 with a great financial and critic success. For Lanier, the "series has been especially creative in finding novel settings for its adaptations" (Lanier, 2010, p. 110), and in particular our case study *Manga Hamlet* is placed in a post-apocalyptic world with cyborgs. Thus, this manga version also transposes *Hamlet* into a dystopian future world, with all the meaningful implications that this may have for its interpretation.

Hamlet is maybe the most famous Shakespearean work and a reference of Western culture, but it is also a play commonly taught in secondary schools in the U.K. and the U.S. The troubles in approaching the reading of *Hamlet* have originated the appearance of films, adapted books, and comics, as cultural products closer to teenagers' references, as a way of making easier its understanding, using a medium more accessible for young people. The manga comic book version of *Hamlet* was published by SelfMadeHero in 2007 in the U.K., as part of the *Manga Shakespeare Series*, as an adaptation produced for younger readers. It aims at Gerard Genette's so-called "movements of proximation", trying to move the text closer to the teenage audience's frame of reference, through the medium of comics, and in some cases using temporal and cultural relocation of the original setting (Genette, 1997, p. 304). In the case of *Manga Hamlet* there is a "proximation" movement toward the

language and the genre which may attract teenagers' interest, such as a dystopian manga version of Shakespeare's play.

Between 2007 and 2009 SelfMadeHero made effective Genette's "proximation" through the publication of fourteen titles in the collection *Manga Shakespeare Series*, which includes *Hamlet*, *Romeo and Juliet*, *The Tempest*, *Macbeth*, and *A Midsummer Night's Dream*, among others. For Yoshihara, "the globalized/localized cultural capital of manga is combined with the cultural mega-capital of Shakespeare, which has likewise become globally shared and localized" (Yoshihara, 2016, p. 114). This way, the cultural exchange between highbrow and lowbrow cultures, between elite and popular works and media, has been materialized in *Manga Shakespeare Series*, which blends different local or national cultural traditions to reach a new global original phenomenon.

The authors of *Manga Hamlet*, Richard Appignanesi, writer of the script, and the illustrator Emma Viecelli, make considerable changes in their visual version while keeping Shakespeare's English. In approaching the Shakespearean text, *Manga Hamlet* maintains the original language, but the play script is abridged to the limit to keep just the essence of the story, as indeed it has happened in the original Shakespearean plays that have been performed in the stages for centuries.

On the other hand, the *Manga Shakespeare Series* adaptation of *Hamlet* relocates the play to the year 2107, and the first page establishes the setting, where a global climate change has devastated the Earth and there is a cyberworld in constant war (Appignanesi and Viecelli, 2007, p. ii). In the first pages, the characters are introduced as a theatrical presentation of *dramatis personae*. With respect to the visual art, the book follows the style and conventions proper of manga comics, using black and white drawings. Besides, the images are not within restricting margins, and the size of panels is irregular and more dynamic than in conventional comics, thus reaching great expressionistic effects.

Especially compared to more conventional comics such as *Classics Illustrated*, the page design is dislocated to gain freedom of expression, and the visual effect reached reinforces the literary passages chosen from Shakespeare's text. On the contrary, in *Classics Illustrated* works

almost the whole meaning of the comic relies on the full use of the Shakespearean text, while the images serve to decorate or give a more appealing framework to cite complete chunks from the Shakespearean play. The final result is that text subordinates the image, as they considered that Shakespeare's words should be included, although abridged, as complete as possible. Consequently, the design of the page appears too dense, with an excess of text for nowadays standard, giving an impression of heavy composition where the image is totally subordinated to the word.

After the success of the British *Manga Shakespeare Series*, there have been other attempts to adapt *Hamlet* to manga, although they are less original and have a stronger dependence on the text, which reminds the adaptation of *Classics Illustrated*. In 2020, the American publishing brand Manga Classics started a series of adaptations from the universal works of literature, including *Hamlet*. This series follows the style of manga comics, trying to create an attractive visual version for young adults, to be basically read at schools as a substitute of the written version. In this case, *Hamlet* from Manga Classics is set in the Danish court, without any change of time and setting, while including longer chunks of text in the fashion of former *Classics Illustrated* works. Thus, here the use of manga aesthetic and its stereotypes is more superficial and the real conventions applied come from classic comic adaptations. Therefore, Manga Classics *Hamlet* is aesthetically less risky and more conventional than *Hamlet* from *Manga Shakespeare Series*, just trying to offer an appealing appearance to wrap the most of the Shakespearean text.

In the version from *Manga Shakespeare Series*, the most famous *Hamlet*'s soliloquy is represented as an important moment using two full pages for this scene, and placing the speech into six consecutive text balloons with different shape. The text of the original speech has suffered a heavy abbreviation, but the first line ("To be, or not to be, that is the question") and the last phrase ("lose the name of action") from Act III, scene 1 are retained. Despite much of the complex imagery has been cut, what is left contains and summarizes the essence of the speech.

As Lanier says, the postmodern Shakespearean pastiche is capable of extending or enriching the meaning of Shakespeare's text (Lanier, 2002, p. 87), as it is the case of *Manga Hamlet* which shows its freedom in adapting the classic, through the changes in visual style and narrative, geographical and temporal setting, and also text cuts. Notwithstanding, "despite all the updating, the preservation of Shakespeare's language often announces a desire to remain faithful to the Shakespearean source" (Lanier, 2002, p. 88), as we also see in this manga version, as the main plot of the play remains untouched and the language is Shakespeare's English. Thus, the modifications operated on *Hamlet*, both the character and the play, make them evolve and adapt to the new and young contemporary audience, being updated to fit into the new context according to its new younger public, but at the same time its original essence is also preserved.

6. HAMLET AS A *BISHONEN*: THE RESULT OF BLENDING SHAKESPEARE WITH MANGA SUBCULTURE

All SelfMadeHero productions, such as *Manga Hamlet*, were created by non Japanese artists for non Japanese readers, but following manga genre conventions and applying its stereotypes, as the *bishonen character*. Therefore, here the Prince of Denmark follows the Japanese tradition of representing the main male character as the beautiful boy called *bishonen*, as the modern stereotype of the young tortured hero, in an attempt to create an authentic manga framework to attract younger readers.

In *Manga Hamlet* the archetype of *bishonen* is depicted as a slim, dark figure with a modern dyed hairstyle, surrounded by mystery and languidness. Also as a typical *bishonen*, he appears with clear skin and distinctly feminine facial features, but with a strong male body. *Bishonen* is a Japanese term literally meaning "beautiful youth (boy)" and describes a popular East Asian aesthetic which defines a young man whose beauty, and sexual appeal, transcends the boundary of gender and sexual orientation. Nowadays, *bishonen* characters are fairly common in manga and anime, and outside Japan has become a generic term for all beautiful boys and young men. The concept of the *bishonen*

related to homoerotic ideals seems to have its roots in ancient Asian traditions, and according to the *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*, edited by Sandra Buckley (2002), its origin can be traced in medieval Japanese history, and its later representations in the traditional Japanese theatre known as *kabuki*, also appearing in Japanese literature from the 19th century (Buckley, 2002, p. 46). Therefore, the archetype of *bishonen* connects old high culture traditions with modern popular representations for younger audiences.

Furthermore, the *bishonen* has been a symbol for alternative sexuality, which amalgamates different influences, apart from its medieval origins. From the first decades of the 20th century, the creation of Tarazuka Theatre as all-girl troupes acting in male roles with female features has been highly influential, as they regularly performed popular manga, thus aesthetically influencing manga artists too (Buckley, 2002, p. 46). Notwithstanding its diverse influences, it seems quite probable that the modern concept of the *bishonen* in manga was the result of glam rock aesthetic impact. As Buckley's encyclopedia explains, the visual idea of the *bishonen* has its first popular manifestations in Japanese pop culture through the androgynous appearance of glam rock bands of the 1970s (Buckley, 2002, p. 46). Thus, through *Manga Hamlet*, the Shakespearean character of Hamlet enriches his features and widens his scope, committing himself to teenage subcultures and rock symbolism, connected to the background of the *bishonen* aesthetics and its homoerotic message.

In the 21st century, the successful boys bands of the so called K-pop from South Korea, and the J-pop from Japan, are also using this androgynous aesthetic, where extremely beautiful boys appear with an image close to that of *bishonen* manga heroes. In this sense, "Youth culture's language is inherently self-referential – it is a language that feeds on and off of youth culture. In the postmodern sphere, Shakespeare is conflated with all other youth cultures" (Wetmore, 2006, p. 34). Therefore, this is shown by the fact of using cultural references which form part of youth subcultures aesthetics and music. Thus, in adapting Shakespeare, "youth culture uses the language of youth culture to make the works accessible to a modern young audience by contextualizing that work

within the youth world”(Wetmore, 2006, p. 34). In this sense, manga serves its own purposes to redefine and re-contextualize Shakespeare’s works according to its own language and its own cultural references.

Manga has a constellation of subgenres, each focused on its own topics, with its own features and addressed to a specific public. This manga archetype of the “beautiful boy” is, in fact, a very usual character in the girl’s manga subgenre called *shojo*, and also known in the subgenre *shonen-ai*, which is about gay young men. Then, using these subgenres codes and their drawing style, consequently, places *Manga Hamlet* in the *shojo* manga narrative, also using some shades of the *shonen-ai subgenre*. Moreover, in Japan there are as many manga subgenres as different readers’ tastes, so the production of manga comics and anime in contemporary Japanese culture is as diverse as its public. In the case of *Manga Hamlet*, transferring manga conventions to Shakespeare’s play also helps to popularize the genre in Western culture and set up a growing market for manga productions.

It is also very interesting to point out that the *bishonen* archetype appears in *shojo* manga, a subgenre mainly aimed at teenage female audience, as a reaction against the violent ultra-masculine representations of men in *shonen* manga genre, addressed to teen boys. There is a long tradition especially in *shojo* manga, including *shojo ai*, created by Japanese women artists, which plays with sexual identity and cross-dressing. Moreover, there are many examples which show the fertile relationship of Shakespeare’s topics, related to cross-dressing and sexual confusion, with new and defiant manga versions of Shakespearean plots which challenge gender conventions, such as Akino’s *As You Like It* (1997-98) or Sanazaki’s manga adaptations such as *Shakespeare’s Romeo and Juliet* (2003).

In this sense, Yoshihara remarks that, “manga reworking and renovation of Shakespeare can work to problematize gender issues without gender bending, as Sanazaki Harumo does”, because her Shakespearean adaptations are seen “from the perspectives of the marginalized and the silenced, such as Lady Macbeth, Lady Capulet [...]”(Yoshihara, 2016, p. 111). Her narrative style and manga skills “effectively challenge the heterosexism, gender hierarchy and patriarchy”, present in

Shakespeare's works, reworking them under the subgenre called *redikomi* (Ladies' comics), created for young adult women, which can have more sexually explicit material than *shojo* manga for younger readers (Yoshihara, 2016, p. 111). Therefore, new manga versions contribute to redefine the concept of Shakespearean characters and the interpretation of Shakespeare's plays, defying canonical visions in favour of politically more progressive positions.

Furthermore, there are many other manga works that apply elements from Shakespeare's plays, such as the drama context of *Romeo and Juliet*, to set a proper framework for gender experimentation. This is the case of some manga comics which show a school performance with teenagers who experience love and attraction towards same sex mates, as in Tsugumo's *Moonlight Flowers* (2001), where a girl plays the role of Romeo, and also Shimura's *Wandering Sons* (2002-2013), where a boy plays Juliet. Moreover, the transgressor sci-fi story of Aoike's *Sons of Eve* (1978), which uses several Shakespeare's characters background, is a hilarious fluid gender farce, which involves instant sex change at will. In addition, *Osaka Hamlet* by Morishita, has been published serialized since 2005, adapting the original Shakespearean story to the Japanese context of a working class teenager's family, while showing the social conventions and the moral troubles the main character has to face.

This rich tradition of manga, which experiments on Shakespeare's legacy, has also influenced the adaptation of *Manga Hamlet*. Through the use of the *bishonen* archetype, hidden original features of the Shakespearean character emerge, showing some shades of his personality that have not been explored conveniently yet, although they were potentially present in the young Prince's depiction. These new shades of Hamlet's personality bring together also the recalibration of his relationship with Ophelia, who gains a more powerful presence in *Manga Hamlet* version. Consequently, when adapting Shakespeare's *Hamlet* to manga conventions there is a revision of characters and plots, and the relationship between Hamlet and Ophelia shown in the manga version is given more emphasis than in the original, while empowering the female character, especially through manga visual clues.

Then, as Yoshihara affirms when talking about Akino's work, which is an affirmation also valid for the rest of authors mentioned, these artists are examples of "reciprocal legitimation" or hybridizing of Shakespeare's work and manga, both of which address gender issues via cross-dressing" (Yoshihara, 2016, p. 111). Thus, current gender and sexual conventions, but also the patriarchy legacy, are revised and deconstructed under the manga narrative style, which seems to connect well with classic Shakespearean plots. At the same time, Shakespeare's works experience a deep revision to transform into contemporary manga comics, but especially their characters become manga archetypes, such as Hamlet shown as a *bishonen* in *Manga Hamlet*. This way, the redefinition of Shakespeare's characters through manga conventions, not only helps to give support to new perspectives on gender issues, but also contributes to define and normalize sexual identities which have traditionally been marginalized or labeled as non-conventional.

7. CONCLUSIONS

Hamlet as a character has many different and contradictory shades in his personality, which link him directly to the modern myth of the tortured mind of teenagers, in constant conflict with themselves and with reality. Moreover, Hamlet seems to embody all the inner struggles associated with the process of growing up which teenagers should cope with to reach the shores of adulthood. Therefore, the transforming personality of Hamlet seems to represent well the changing mind of teenagers in the process of growing up, but also it fits with the mind in crisis which identifies human beings in the current global technological world.

Nowadays, the process of maturing seems to have widened and it extends for longer than in previous decades. Thus, society perpetuates the troubles and conflicts proper of teens beyond the frontiers of the twenties. Today, adolescents and young adults represent a wide sector of consumer market, and cultural industry supplies all kind of products and merchandising related to the kind of fiction series, video games, fantasy books and comics, which fit their interests. Consequently, modern teenagers and young adults are exemplified in the type of conflicts

embodied by Hamlet, who updates through the adaptation to current popular formats such as manga to enhance its young appeal.

Ian Buruma considers the *bishonen* a recurring motif in popular manga (Buruma, 2012, p. 125), and he also remarks that *bishonen* must either grow up, or die beautifully as “death is the only pure and thus fitting end to the perfection of youth” (Buruma, 2012, pp. 130-131). This argument may be applied to both manga *bishonen*, representing the myth of the tortured rebel teen, and also Hamlet as a Shakespearean character. Both show the troubles and doubts of a youngster growing and becoming adult, and the deep conflict which this process brings to their own identity only can be finally solved with their death.

Therefore, manga comic is a powerful mode or vehicle for adapting the classic to new times and new demands, and through this adaptation the *bishonen* features are attributed to the Shakespearean hero, giving him a complete process of restyling, in tune with its original features, but also updated and appealing for its new public. Once more, Shakespeare’s *Hamlet* finds a new identity through the conventions of a non-canonical fiction genre, and in this occasion manga gives the visual and narrative framework to make possible this transformation.

Thus, *Manga Hamlet* also marks the indebtedness of popular current fiction on Shakespeare’s works, where Shakespeare’s cultural capital is activated through the intertextual associations evoked by non-canonical fiction. With more radical appropriations such as *Manga Hamlet*, there is a parallel move which expands and opens Shakespeare’s works, popularizing the playwright in culturally diverse social spaces and transforming the way we understand Shakespeare’s plays today.

8. REFERENCES

PRIMARY SOURCES

- Appignanesi, R., and E. Vicceli. (2007). *Manga Hamlet*. SelfMadeHero.
- Shakespeare, William. Markus, Julia and Paul Jordan, eds. (1995). *Hamlet*. Longman Group Ltd.

SECONDARY SOURCES

- Akino Matsuri. (2012). *As You Like It*. Bunkasha.
- Aoike Yasuko. (1978). *Sons of Eve*. Vol. 4. Akita Shoten.
- Bourdieu, Pierre. (1996). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. 8th edition. Harvard University Press.
- Buckley, Sandra, ed. (2002). *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*. Routledge.
- Buruma, Ian. (2012). *A Japanese Mirror: Heroes and Villains of Japanese Culture*. Atlantic Books.
- Di Liddo, Annalisa. (2009). *Alan Moore. Comics as Performance, Fiction as Scalpel*. University Press of Mississippi.
- Genette, Gérard. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. University of Nebraska Press.
- Hulbert, Jennifer, Kevin J. Wetmore, Jr., and Robert L. York. (2006). "Dude, Where's My Bard?": Reducing, Translating, and Referencing Shakespeare for Youth: An Introduction." *Shakespeare and Youth Culture*. Eds. Hulbert, Jennifer, Kevin J. Wetmore, Jr. and Robert L. York. Palgrave, 1-41.
- Hutcheon, Linda. (2013). *A Theory of Adaptation*. Routledge.
- Jenkins, Henry. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press.
- Quentin Tarantino, Q. (Director). (2003). *Kill Bill: Vol.1* [Film]. *A Band Apart*.
- Quentin Tarantino, Q. (Director). (2004). *Kill Bill: Vol.2*. [Film]. *A Band Apart*.
- Koike Kazuo, and Kamimura Kazuo. (2005-2006). *Lady Snowblood*. Dark Horse Comics.
- Kristeva, Julia. (1981). *The Bounded Text. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Blackwell.
- Lanier, Douglas. (2002). *Shakespeare and Modern Popular Culture*. Oxford UP.
- Lanier, Douglas. (2010). Recent Shakespeare Adaptation and the Mutations of Cultural Capital. *Shakespeare Studies*, 38, 104-113.
- Morishita Hiromi. (2005). *Osaka Hamlet*. Futabasha.
- Sanazaki Harumo. (2003). *Shakespeare's Romeo and Juliet*. Futabasha.
- Sanders, Julie. (2015). *Adaptation and Appropriation (The New Critical Idiom)*. Routledge.
- Shimura Takako. (2011). *Wandering Son*. Vol. 5 and 6. Fantagraphics.

- Tezuka Osamu. (2001). *Vampires*. Tezuka Productions.
- Tsugumo Mutsumi. (2001). *Moonlight Flowers*. Shueisha.
- Wetmore, Kevin J. (2006). The Amazing Adventures of Superbard: Shakespeare in Comics and Graphic Novels. *Shakespeare and Youth Culture*. Eds. Hulbert, Jennifer, Kevin J. Wetmore, Jr. and Robert L. York. Palgrave, 171-198.
- Wolfe, P., Kleijwegt, D., & Fink, L. S. (2012). Interpreting Graphic Versions of Shakespearean Plays. *English Journal*, 101 (5), 30-36.
- Yoshihara, Yukari. (2016). Toward 'Reciprocal Legitimation' between Shakespeare's Works and Manga. *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, 14(29), 107-122.

APROXIMACIÓN A UN PRIMER ANÁLISIS
DEL CONTENIDO INTERNO DE *POEMA DE LA BESTIA*
Y EL ÁNGEL. IDEOLOGÍA, PENSAMIENTO
Y CONTRARREVOLUCIÓN EN JOSÉ MARÍA PEMÁN

JESÚS GARCÍA GARCÍA
Universidad de Cádiz

SANTIAGO MORENO TELLO
Universidad de Cádiz

1. INTRODUCCIÓN

José María Pemán (Cádiz, 1897 - 1981) fue encumbrado durante la época de la dictadura franquista como uno de los grandes poetas del país. El análisis de su obra resulta interesante desde diversos puntos de vista, pero aquí nos vamos a centrar en su papel como propagandista del régimen de Franco en su *Poema de la Bestia y el Ángel*.

Nacido en la casa familiar de la calle Isabel la Católica, su padre Juan Gualberto Pemán Maestre, pertenecía a la burguesía de la ciudad y formaba parte del Partido Conservador de Antonio Cánovas del Castillo desde el cual desarrolló una interesante trayectoria política. Su madre, María Pemartín y Carrera, procedía de una familia terrateniente que llegó a Jerez a mediados del siglo XIX.

Casado en 1922 con Carmen Domecq, entroncó así con una de las grandes familias bodegueras de la campiña jerezana de cuya unión nacieron nueve hijos.

En un principio siguió los pasos de su padre, abogado, realizando una tesis doctoral sobre Platón y ejerciendo la abogacía hasta inicios de los años veinte cuando una grave irregularidad le obligó a retirarse de la profesión. De profundas creencias religiosas, profesó la fe católica hasta los últimos momentos de su vida. De hecho, fue parte muy activa de grupos

seglares o religiosos como la Asociación Católica Nacional de Propagandistas (ACNP) —desde 1923—, o el Opus Dei —desde 1967—.

1.1. VIDA POLÍTICA

La figura de José María Pemán no se entiende sin su papel en la política española dentro de las tendencias conservadoras y antiliberales. Dentro de estas, las concernientes a las más ortodoxas. Si bien no destacó como un pensador original de las derechas, sí que lo hizo como orador, creador de opinión, a la vez que por una ingente labor de propaganda. Y aunque en alguna ocasión indicó que solo había militado en la Unión Patriótica (UP) —partido único en la dictadura de Miguel Primo de Rivera—, su participación política fue mucho más amplia.

En 1927 debido, entre otros motivos, a la cercanía familiar con los Primo de Rivera fue nombrado secretario de la sección 1ª de la Asamblea Nacional de la dictadura. A la vez venía desarrollando su labor como Presidente Provincial de la UP. Uno de los cometidos que vino a desarrollar fue preparar una supuesta Constitución de corte autoritario que había encargado el dictador. Finalmente publicará en 1929 *El hecho y la idea de la Unión Patriótica*, dando morfología a la idea de partido único de Primo, basado en la máxima ultraconservadora de «patria, religión y monarquía». Además de la propia justificación de la dictadura, Pemán presentaba dos novedades al respecto: sumaba a España a la nueva ola autoritaria que se expandía en Europa tras la I Guerra Mundial, así como apostaba por un fuerte centralismo.

La repentina caída del dictador a inicios del año 1930 le llevó a formar parte de la Unión Monárquica Nacional (UMN), dentro de la cual fue Presidente Provincial. A la larga esta situación le terminaría enfrentando con los principales caciques de Cádiz: Ramón de Carranza y el Conde de los Andes, pues tenían intereses encontrados al preparar las candidaturas de cara a las elecciones municipales de 1931. Finalmente, no hubo acuerdo y decidió dimitir. En las primeras elecciones generales durante la República nuestro personaje fue candidato por la provincia de Badajoz en Acción Nacional. Parece ser que ni siquiera mostró interés en la campaña electoral. No salió electo.

No obstante, las políticas reformistas del gobierno republicano sirvieron de acicate para que, poco a poco, las desorientadas derechas, entre ellas las gaditanas, se reorganizaran. Su reconciliación con Carranza y Conde de los Andes valió para la aparición en escena de Acción Ciudadana —satélite a nivel provincial de Acción Popular—, de la cual fue nombrado vicepresidente. Con el intento de golpe de Estado del 10 de agosto de 1932 —Sanjurjada—, aunque a día de hoy no está demostrada su participación, huyó por un tiempo a Gibraltar.

Con un acercamiento cada vez más evidente al Tradicionalismo Carlista, se fue alejando del conglomerado de partidos que conformaron la CEDA para formar parte de Renovación Española. Dentro de dicha coalición, y en plena ebullición en su carrera como escritor, se presentó a las elecciones de noviembre de 1933 por la provincia de Cádiz, siendo el candidato más votado. Sin embargo, dentro de la vida parlamentaria —sobre la cual no dudó en afirmar que debía desaparecer—, fue consciente de que su afamada oratoria no valía para los debates donde había que improvisar. Su actividad parlamentaria fue mínima y nada brillante. En las siguientes elecciones, en febrero de 1936, ni siquiera se presentó.

Con la sublevación militar de julio de 1936 se incorpora rápidamente a los rebeldes y desde un primer momento se traslada a los frentes, ciudades y pueblos ganados al gobierno republicano, donde lanza arengas. Las ondas de radio conocieron sus alocuciones y escribió multitud de artículos. Viaja a países aliados de los golpistas como Portugal e Italia. Se convierte en la máxima figura intelectual de los franquistas, hasta el punto de que se le nombra Alférez Provisional Honorario. Poco después será nombrado Presidente de la Comisión de Cultura y Enseñanza de la Junta Técnica del Estado, lo que venía a ser Ministro de un gobierno ilegítimo desde el punto de vista democrático alzado en armas. Si bien apenas pisó el despacho, bien conocido es su papel en la depuración de los cuerpos docente del Estado. En sus textos se puede leer como llama a la «limpieza» o al «exterminio y expulsión».

En la primavera de 1937 Francisco Franco firma el decreto de unificación de Falange Española y Tradicionalista de las JONS, siendo Pemán partícipe de la misma, como también lo fue del Consejo Nacional del

dictador. A finales de marzo de 1939 entró con las primeras tropas sublevadas en Madrid, donde habló por la radio en vísperas de la finalización de la guerra. Tras la victoria vivirá numerosos homenajes como el acaecido en el Gran Teatro Falla de Cádiz el 17 de julio del mismo año. No obstante, un año después, en el cuarto aniversario de la muerte de José Calvo Sotelo, se invitó a Pemán a dar una conferencia. Allí, en la sede de la Academia de Jurisprudencia y Legislación, el gaditano llegó a afirmar que José Antonio Primo de Rivera había regalado la simbología al Movimiento, pero que Calvo Sotelo la había dotado de doctrina, la cual los llevaba hasta la monarquía. En el acto estaba presente Ramón Serrano Suñer que entendió aquello como un desprecio al fundador de la Falange, y Miguel Primo de Rivera —hermano de José Antonio—, lo retó a duelo. Varios generales, entre ellos José Enrique Varela Iglesias, lo defendieron ante el dictador, lo que valió para suspender el desafío, pero no su cese como presidente de la Real Academia. También fue excluido del Consejo Nacional. Durante algunos años sufrió la censura en la prensa y llevó escolta. Comienza aquí lo que algunos historiadores han llamado su evolución ideológica.

El propio transcurso de la II Guerra Mundial marcará las pautas de la política en España. Desde el exilio, el hijo del ex rey Alfonso XIII, don Juan de Borbón, entra en desacuerdo con Franco. Finalmente, en 1947 llega a reunirse con el dictador en el Azor, donde se decide que si la monarquía debe llegar será con la colaboración del dictador. Los dos hijos de don Juan llegarán a España para recibir su educación al año siguiente. De esta manera Pemán verá resurgir su figura política en apoyo constante del regreso de la Corona, pero a favor de don Juan. Hecho que, a pesar de sus intentos, no logrará. Mientras tanto, ese mismo año, convencerá a Menéndez Pidal para que volviera a presidir la Real Academia.

En la década de los años cincuenta se gesta el talante liberal de Pemán. Se vio abocado a allanar el terreno para una supuesta reconciliación, sin la cual, pensaba, no llegaría la monarquía. Para ello gestionó buenas relaciones, aun sin oponerse lo más mínimo a la dictadura, con los

exiliados en el exterior, aunque también con algunos opositores del interior. Según sus propios escritos, lo que más le impactó fue la propia evolución de la Iglesia católica, el papel del Papa Juan XXIII y el Concilio Vaticano II. Sus continuos viajes en la década de los años sesenta le hacen pensar que España no era un país diferente y, siempre desde posturas muy conservadoras —esta postura no es más que un reflejo de su visión de la sociedad, según la cual una élite debe tomar las decisiones por el bien de un pueblo sin la madurez suficiente para ello—, abogó por una monarquía reformista, sustentada en algún tipo de sistema democrático que incluyera el sufragio universal y partidos políticos.

Finalmente, en 1969, Franco nombró su sucesor al príncipe Juan Carlos, por lo que el Consejo Privado de don Juan, del que formaba parte, quedó disuelto. La apuesta de Luis Carrero Blanco y los tecnócratas del Opus Dei —operación salmón—, fue la triunfante. Aunque siguió con lealtad a don Juan, confió en que Juan Carlos I haría las reformas necesarias. De hecho, terminó aplaudiendo en sus artículos las decisiones del rey y del presidente Adolfo Suárez. E incluso firmó, en 1977, a favor de la legalización del Partido Comunista de España.

En 1981, enfermo de Parkinson, recibió de manos de Juan Carlos I el Toisón de Oro. Falleció poco tiempo después.

1.2. VIDA LITERARIA Y CULTURAL

En 1921 ingresó en la Real Academia Hispano-Americana de Cádiz y un par de años después, en 1923, publicaba su primer libro de poesías, *De la vida sencilla*, que presentó en Madrid. En la capital conoció a Ángel Herrera Oria, quien le ofreció colaborar con artículos y cuentos cortos en su periódico *El Debate*. Ese mismo año ingresó en la ACNP. Otra publicación periódica en la que participó fue la revista *Acción Española*, donde se intentaba actualizar el viejo ideario tradicionalista y antiliberal español, con una mayor dosis de centralismo e interés por las corrientes de extrema derecha que iban tomando forma en Europa, como, por ejemplo, el fascismo italiano.

Sin embargo, será en la primera mitad de los años treinta cuando sus publicaciones comiencen a ser cada vez más numerosas, a la vez que se

internaba en distintos géneros. En 1931, dentro de su obra literaria pública *Barrio de Santa Cruz*. Esta se va mezclando con escritos más militantes como *Elegía a la tradición de España* (1932) —donde aboga por el entendimiento entre alfonsinos y carlistas—, *De Madrid a Oviedo pasando por las Azores* (1933) —obra satírica contra la República—, o la obra teatral que lo consagraría como escritor: *El divino impaciente* (1933). Estrenada en el mes de septiembre llegó a representarse en varias ciudades a la vez. Gozó del aplauso unánime del público conservador, si bien algunos de sus estudiosos ven escasas referencias a la política del momento (una de ellas es la aparición sobre escena de túnicas jesuitas, cuando el gobierno republicano había expulsado a la congregación del país). Al año siguiente, en esta misma línea, repite éxito con su obra teatral *Cuando las Cortes de Cádiz*, en un claro ataque hacia el pensamiento liberal, ridiculizando ideas como la igualdad ante la ley o la soberanía nacional. Ese año publica también un poemario dedicado a su ciudad natal: *Señorita del mar*.

En los primeros compases de 1936 fue nombrado miembro de la Academia Española de la Lengua, aunque el golpe de Estado del 18 de julio impidió que tomara posesión del puesto. Con el fracaso del mismo y el inicio de la Guerra Civil, su labor literaria queda a merced de la causa franquista. En su producción destacan el poemario de tintes antisemitas que centra este capítulo (*Poema de la Bestia y el Ángel*) y la posterior publicación de carácter divulgativo titulada *La historia de España contada con sencillez* (1939). Todavía en plena contienda se le encargó reorganizar las seis Academias, añadiéndole el término «Real». Él, que todavía no había ingresado de manera oficial, se reservó el puesto de Presidente de la Real Academia de la Lengua, pues Ramón Menéndez Pidal lo rechazó, al no sumarse al golpe de Estado. También Manuel de Falla rechazó su invitación a presidir las Academias. No obstante, Pemán dejó vacantes los puestos de los académicos republicanos.

Alejado de la primera plana política, al menos en apariencia, siguió cultivando las letras en un país donde toda la cultura terminó pasando bajo su atenta mirada. Posteriormente regresó como colaborador de *ABC*, pero también fue prolífico en otras publicaciones periódicas como *La Gaceta Ilustrada*. Algunas de sus obras llamaron la atención, sin entrar

en oposición al régimen, como *La Casa* (1946) o *Callaos como muertos* (1952). Versionó el teatro clásico con sus versiones de *Edipo* (1953) o *Julio César* (1955); y llevó a cabo chanzas castizas con sumo éxito en su momento, como *Los tres etcéteras de don Simón* (1958) o *La viudita naviera* (1960). Las nuevas tecnologías no le fueron ajenas, y, a pesar de su avanzada edad, guionizó una serie televisiva basada en sus textos de *El Séneca*.

En sus últimos años trabajó el género de las memorias en *Mis conversaciones con gente importante* (1970). Aun siendo la personalidad cultural de la dictadura que se le suponía, tuvo que esperar un par de años —desde 1974 hasta la muerte del dictador—, para que se publicara *Mis conversaciones con Franco*.

Proponemos al lector sumergirnos en una de sus obras más olvidadas pero que, sin duda, su análisis puede valer para vislumbrar el pensamiento de un reaccionario del primer tercio del siglo XX.

2. OBJETIVOS

- Identificar los fundamentos ideológicos principales en la obra.
- Ver si la obra es representativa del pensamiento de José María Pemán y si coincide con los postulados ideológicos de los sublevados.
- Vincular esta obra con la vida y acciones de Pemán.
- Analizar cómo este pensamiento político se plasma en una obra que pretende tener un carácter literario y poético, relegando a un segundo plano la forma de «manifiesto político o ideológico».

3. METODOLOGÍA

Para proceder al análisis de *Poema de la Bestia y el Ángel* nos servimos de diversas metodologías. En primer lugar, desde la perspectiva del contenido, se trata de identificar temas, ideas y conceptos clave en los

extractos analizados. De hecho, desarrollaremos nuestro análisis a través de categorías temáticas e ideas clave del pensamiento reaccionario reflejadas en la obra. Recurriremos al análisis del discurso al analizar cómo el lenguaje se usa para construir significados y para promover determinadas percepciones de las cosas —el término «Bestia» ya es un ejemplo de ello—. También, nos serviremos del análisis crítico, para poner en cuestión algunas de las afirmaciones del autor, y del análisis histórico-contextual, para situar la obra en su tiempo y comprender más adecuadamente las afirmaciones y los mensajes e ideas que podemos encontrar en ella.

La considerable extensión de la obra no nos permite abordar su análisis detallado en el presente capítulo. Por ello centrarán nuestro interés el apartado previo, la introducción, la «Visión del octavo candelero» y «El pacto de la Bestia y el cordero». Se trata de casi cincuenta carillas, interesantes e ilustrativas como primera aproximación al estudio de esta obra y de su ideología. Atenderemos, sobre todo, al análisis del contenido, aludiendo escasamente a referencias externas.

También hacemos patente, en este apartado metodológico, nuestro compromiso con la ética de la investigación. Ante un tema sensible como el análisis ideológico de una obra que podemos considerar prodictadura o pro-golpista, nos comprometemos a efectuar un análisis respetuoso con las fuentes, tratando de no incurrir en prejuicios sobre el autor ni en presuponer ideas, sino ciñéndonos a sus versos y afirmaciones, en diálogo con el contexto de su tiempo y con lo que sabemos de las ideas y acciones de los sublevados de 1936.

Por último, consideramos oportuno unir los apartados «discusión» y «resultados» en una sola sección donde desarrollar un análisis global, ideológico y de contenido, poniendo de manifiesto el diálogo establecido con los presupuestos y acciones llevadas a cabo por el bando sublevado hasta entonces.

4. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

El *Poema de la Bestia y el Ángel* es realmente ilustrativo para conocer algunos de los principios ideológicos básicos, así como algunos de los argumentos legitimadores principales, de los sublevados contra la II

República española. El propio título del libro ya nos da algunas claves en tanto que supone una deshumanización de los dos bandos, ya que cada uno aparece representado por un ser no humano, aunque uno en clave negativa y el otro en clave positiva. El bando sublevado —ya entonces, bando franquista— es representado como el ángel, lo cual, además, remite a otro elemento que es clave en la concepción de la guerra por parte de este bando: la presentación de la misma como una cruzada en el sentido total de lucha religiosa. En el otro lado tendríamos a la bestia, representando al propio anti-Cristo. El término «bestia», además de deshumanizar negativamente al contrario, recuerda a otro apelativo muy empleado por el bando franquista para referirse a los contrarios: «horda» —más concretamente, las «hordas marxistas»—, identificadas con grupos descontrolados —aunque bajo el mando del contubernio internacional— que iban realizando toda serie de actos delictivos, crueles y moralmente deleznable, además, por supuesto, de anti-cristianos. En este sentido, creemos que el título tiene una carga semántica y simbólica realmente potente y que constituye un buen reflejo tanto de lo que el autor mostrará en la obra como del discurso legitimador de los sublevados en aquella contienda.

En los comienzos del libro el autor hace hincapié en su intención de crear un poema épico. En esta línea, y sobre todo de acuerdo con el relato en clave heroica que construyó el franquismo, encontramos un halo de epicidad al presentar una serie de nombres clave para los sublevados: en la primera página del libro encontramos, con letras doradas, los nombres «Calvo Sotelo», «Jose (sic) Antonio», «Sanjurjo» y «Mola», encabezados, en la parte superior y con un tamaño de letra mayor, por «Franco». A esto, el autor acompaña la siguiente frase: «Vuestros nombres, con letras de oro, en la primera pagina (sic) de este libro» (Pemán, 1938). La carga simbólica es interesante: Franco, el líder de la cruzada, encabeza y precede —en importancia, no en un sentido cronológico— el nombre de los cuatro mártires.

De acuerdo con este halo épico, observamos la magnitud que se da al conflicto, que, efectivamente, trasciende a una «simple» conflagración interna —aunque con participación extranjera— de un país; es una lucha entre fuerzas sobrenaturales, algo trascendental que como tal es

calificado por Pemán al referirse a esta guerra como «tema supremo, triunfo último del Ser» (Pemán, 1938, p. 11). Ante una empresa de tanta magnitud e importancia, la implicación es una obligación moral, y así, el escritor se siente interpelado a tomar parte —aunque ya lo había hecho en el terreno administrativo-político, el ideológico y también propiamente en el literario— en la lucha con su escrito, y en relación con esto, dice «No nos metamos dentro de nosotros mismos cuando la realidad es tan grande y tan densa» (Pemán, 1938, p. 11).

Al ser una lucha de estas magnitudes, es, como mínimo, internacional, y aquí se hace alusión a otras naciones, como Alemania e Italia, grandes aliadas del bando franquista en el conflicto; el autor dice «Roma y Alemania se fundieron en el crisol de España» (Pemán, 1938, p. 8). Es interesante señalar la importancia que recibe la nación propia, pues son las otras dos naciones las que se «fundan en el crisol de España», es decir, estas quedan supeditadas a ella. Lo mismo deberíamos decir respecto a la afirmación «teníamos medio mundo detrás y medio delante»; como un relato épico de combate —lo que pretende el autor reflejar, según sus palabras—, se presenta al mundo dividido en dos bandos, uno de los cuales está encabezado por España, ya que se dice que esta tenía medio mundo delante —el enemigo— y medio mundo detrás, que se correspondería con todos aquellos que comparten bando y visión del mundo con la España franquista —que, en esta retórica e ideología sería la «verdadera España»— y que se ponen detrás de esta, que es quien encabeza la lucha.

Esta visión tan épica se vincula a una interpretación absolutamente visceral, maniquea y sin ningún tipo de matices: la guerra como un enfrentamiento entre el bien y el mal. Esto se encuentra presente en varios pasajes de los textos analizados, por ejemplo, en la parte previa a la introducción del libro, Pemán (1938, p. 11) señala que «El Ángel (sic) y la Bestia han trabado combate delante de nosotros. El Ser y la Nada, las potencias del Mal y del Bien, pelean a nuestra vista». En los poemas introductorios, el autor menciona el «viejo duelo de la Nada y el Ser, como en el cielo antes del Tiempo, como en el Calvario en mitad de las horas, ha encendido su batalla de nubes y de estrellas. Se desatan las fuentes de los males.» (Pemán, 1938, p. 22). Esta visión

maniquea y visceral impedía, en palabras de José María de Areilza, «una exégesis interpretativa conducente al análisis racional de las motivaciones del conflicto», pues, como señala, se trataba de «la verdad absoluta frente al error total. El Bien y el Mal frente a frente» (Dominguez, 2011, p. 345). Debemos añadir que esta lucha no se daba desde esta perspectiva entre «dos Españas»; España, la auténtica y verdadera España, encarnaría el Bien, y así lo refleja indirectamente Pemán (1938, p. 36) al mencionar «esa contienda de España contra los poderes del Mal». Hay que destacar otro detalle interesante, y es que el poema introductorio termina con una ilustración —a la que en la página anterior acompaña una frase que dice «Y este que nace es año milenario de espantoso terror»— que representa el Apocalipsis. La referencia a este episodio bíblico tiene un significado importante, pues «el Bien y el Mal» aquí no son conceptos morales como pueden ser en el pensamiento de algún filósofo clásico; para un hombre como Pemán, de fuertes convicciones católicas, el Mal está encarnado por Satanás mientras que el Bien es Dios. Por lo tanto, esta guerra es el enfrentamiento entre Dios y Lucifer. Esta idea nos lleva a la siguiente que hemos extraído de los versos analizados: la guerra como Cruzada.

La idea de la guerra de religión equiparada a una cruzada está presente, como hemos dicho antes, en el mismo título de la obra. También, en la página octava del libro podemos leer lo siguiente: «Los aires estremecidos de fuego, se habían llenado de una terrible Anunciación, y España, por quinta vez en la Historia, aceptaba su destino y derribaba la cabeza para decir: He aquí la esclava del Señor...» (Pemán, 1938, p. 8). Las referencias bíblicas, como la Anunciación y la frase parafraseada de María, cobran mayor sentido en relación a una lucha religiosa entre las fuerzas divinas y satánicas en la que, además, España es —vuelve a ser— vanguardia en el bando de las primeras. En contraposición a este bando, el otro estaría ¿liderado? por Satanás, como podemos deducir por frases como las tres que a continuación reproducimos: «A las diez coronas que representan las persecuciones contra la Iglesia, la Bestia ha añadido ahora una corona oncenana»; — en boca de Dios, el autor pone las dos siguientes— «la Bestia que está contra Mi (sic) se vistió, para su mala obra, de Cordero», «llega el que está contra Mi (sic)» (Pemán, 1938, pp. 36, 37 y 38).

En este punto, cuando hemos hablado de la guerra como materialización del Bien contra el Mal y como cruzada y lucha entre Dios y Satanás, consideramos oportuno detenernos en el retrato que dibuja Pemán sobre el enemigo, «la Bestia», en esta obra. En primer lugar, debemos aludir a una frase de la página treinta y seis —no numerada aquella en concreto— que dice explícitamente que el Señor «Ve la Bestia en que el Libro Santo simboliza la dominación del Anticristo». A continuación, estimamos oportuno reproducir un párrafo en el que Pemán (1938, p. 32) efectúa un retrato interesante de «la Bestia»:

«[...] sopló del Este, el maldecido viento largo y marcerero, con un agrio quejido de balalaika y de desfiladero. Dando viene, en pregón de muerte y guerra, por la misma Vía Láctea de la tierra por donde ayer llegaban los rosarios de peregrinos, voces temerosas: ¡Seré guadaña de los campanarios, polvo del Sol, pezuña de las rosas; derribaré la fuerza de la Vida, deshojaré la gracia del Amor, mesaré la florida barba de almendro del Emperador!... Y así el viento marcerero —nube de arena entre levantes rojos; hoz, martillo y guadaña— quiso apagar mi octavo candelero: ¡la niña de mis ojos! ¡la Iglesia de mi España!

La referencia al Este no es baladí; Occidente, Europa, se encuentra al Oeste según la visión del mundo tradicional —sin contar con el continente americano—, y la Península Ibérica es el extremo occidental de esa visión del mundo. En contraste, en el Este encontramos la Unión Soviética —veamos también la referencia a la balalaika—, bastión del «comunismo internacional», y también estaría la «Tierra Santa» para el pueblo judío. Judíos y supuestos comunistas que son elementos clave del contubernio judeomasónico internacional, el gran encargado de la destrucción de Occidente y del mundo cristiano en la retórica franquista. Por otra parte, la alusión al «pregón de muerte y guerra» tiene sentido si acudimos a la retórica franquista de que quienes rompieron la paz y trajeron la muerte y la propia guerra son los defensores del sistema vigente en 1936, argumentando no solo hechos concretos como el asesinato de José Calvo Sotelo o la Revolución de Asturias de 1934, sino la conflictividad laboral y social que, ante una situación de mayor libertad, aumentó, dado que las clases trabajadoras tuvieron más opciones para expresar sus quejas. Al margen de esto, encontramos en estos años todo un constructo discursivo destinado a presentar a los defensores de los gobiernos progresistas o de izquierdas de la II República

como asesinos y alborotadores, frente a la «paz» encarnada por el otro bando, algo que se mantendría hasta el final del régimen —recordemos las conmemoraciones que hizo el franquismo de «25 años de paz»—. La «Bestia», dice, será «guadaña de los campanarios», lo cual se vincula con ese concepto de «cruzada» y de un enemigo anticristiano, al igual que la referencia final a «la Iglesia de mi España», destacando el posesivo «mi», dando un énfasis que puede llegar a interpretarse como una concepción de la nación como algo que se adhiere a nuestro ser. Son numerosos los detalles dignos de comentario, pero concluimos con la alusión a «levantes rojos; hoz, martillo y guadaña», en la que se unen el concepto de muerte, significado por el último sustantivo, y tres que representan el comunismo y, podemos entender, también otros movimientos de izquierdas que puedan asociarse ideológica y simbólicamente con el color rojo.

La visión del enemigo de España como aliado o soldado de Satanás cobra más sentido si acudimos a la identificación de España con el catolicismo, algo que ocurre desde mucho tiempo atrás, con la construcción y consolidación del Estado-nación español y de los signos identitarios de España. En el *corpus* analizado tenemos dos alusiones que identifican claramente a esta nación con la religión católica o cristiana; en primer lugar, Pemán (1938, p. 16) dice: «He querido creer en ella [la Victoria, que, además, aparece escrita con su inicial mayúscula], como creímos los españoles en la Pureza de María, antes de su proclamación infalible»; con todos los matices que podamos hacer a esta frase en pasado, la generalización de «los españoles» y su asociación con una creencia mariana es claro indicativo de la concepción ontológica de España como una nación vinculada a la devoción católica. El siguiente extracto, que encontramos en la quinta página tras la número veintitrés, también es llamativo para recalcar la idea de esa «España cristiana»:

El poeta ve delante del trono del Señor un octavo candelero de oro, sobre los otros siete de que habla el Libro del Apocalipsis.—Estos representaban, en el Libro Santo, las siete Iglesias: el octavo, representa la Iglesia de España.—El señor anuncia al Poeta como “el viento del Este”, es decir la amenaza del Oriente rojo y semítico, quería apagar la llama de dicho octavo candelero. Pero su esfuerzo será impotente contra la vieja Iglesia española que recibió en Compostela la visita de Europa y ahora le devolverá la visita salvando a Europa en el momento de su mayor peligro.

Debemos destacar la idea de la «Iglesia de España» y su sentir católico frente a «la amenaza del Oriente rojo y semítico», con una nueva alusión a la Unión Soviética y al pueblo judío —aunque semítico también hace alusión a árabes— y, por último, la referencia a Compostela, pues no hay que olvidar el papel del apóstol Santiago, reconvertido en Santiago «Matamoros» como símbolo nacional de España y emblema de la identidad española.

Si Dios está del lado de España, que es ontológicamente católica y que se encarna en el bando sublevado, y Satanás está encarnado en los supuestos enemigos de la nación, que serían los defensores de la legalidad republicana, resulta lógica y esperable la victoria del bando franquista, que es el triunfo del Bien sobre el Mal, de Dios sobre Lucifer. Aunque Pemán escribe esta obra cuando aún no ha terminado la guerra, hay visos de providencia divina en su texto, como la frase que dice «Otra vez sobre el libro azul que baña la luz naciente en oro ensangrentado, el dedo del Señor ha decretado un destino de estrellas, para España» (Pemán, 1938, p. 21). Varios puntos del relato se vinculan con la providencia y la voluntad divinas, como la alusión a «la larga y grande misión que [Dios] quería para España» (Pemán, 1938, p. 7), aludiendo al combate por el Bien y la cristiandad. Mencionamos, finalmente, un último texto que dice así:

Cuando hay que descubrir un nuevo Mundo o hay que domar al moro, o hay que medir el cinturón de oro del Ecuador, o alzar sobre el profundo espanto del error negro que pesa sobre la Cristiandad, el pensamiento que es amor en Teresa y es claridad en Trento, cuando hay que consumir la maravilla de alguna nueva hazaña, los ángeles que están junto a su Silla, miran a Dios... y piensan en España.

Es interesante la frase «domar al moro». El musulmán, como icono, enemigo ontológico de España desde la construcción del nacionalismo español —recordemos que Lafuente habla, ya en 1887 (p. 87), de la «pérdida de España» con la Batalla de Guadalete—, en esta ocasión había sido aliado del bando franquista conformando las tropas de regulares, por lo cual, tiene sentido que en este párrafo no se le presente como un enemigo total, como puede ocurrir con el judío, sino como un ser infrahumano al que el español consiguió «domar». Todo el relato de este párrafo que hemos reproducido presenta una historia nacional que

se remonta a un pasado realmente remoto como producto de la voluntad divina, lo cual refuerza la idea de España como pueblo elegido por Dios para llevar a cabo su acción sobre el mundo. Este es uno de los grandes discursos legitimadores en el plano ontológico —más allá de aspectos políticos, sociales y contextuales concretos— del bando sublevado para legitimar su acción contra el gobierno democrático de la II República.

Antes de dar paso al apartado de conclusiones nos gustaría dejar constancia de las propias impresiones del autor sobre su *Poemario*. Para ello hemos podido consultar sus diarios privados, desde los cuales transcribimos los siguientes pensamientos, realizados de su puño y letra, como indicamos páginas atrás, en pleno conflicto bélico:

Viernes 7 [octubre]

Fui á Valladolid. Despaché en la Librería Santaren los pormenores de la edición de mi antología de poesías. El gerente de la librería Saenz de la Peña, es poeta y me llevó para tratar el asunto á la Casa de Cervantes donde hay unos cuantos siglo XVI, llena de carácter (es decir inhabitables) y un jardín abandonado y romántico. El libro se llamará escuetamente Poesía.

Me dio varios libros suyos. Entre otros un Romance carnal influido por el Lorca de la Casada infiel, que dice, con ingenuidad, toda clase de indecencias.

Por la noche con intermedios musicales de Pepe Cubiles, leí por la Radio fragmentos del Poema. Luego he sabido que se oyeron muy bien. El llamado Pelea del Ángel y la Bestia, osea la lucha entre el carro y el soldado, es el que más gustó.

Me dio a conocer Pepe Cubiles unas deliciosas nanas que ha escrito para que se editen en Inglaterra como ofrenda de los niños españoles á los ingleses. Propaganda indirecta. Medio de atracción de las solteronas británicas, sensibles y menopáusicas. Es encantadora, sobre todas, una dieciochesca, con aire de minueto, sobre la letra de Lope de Vega:

Si mi niño de ha dormido

Pasito, pasito, amor...

¡no asustes al ruiseñor!

[...]

Diciembre

Dejé de escribir este cuaderno. La agitación de mi vida há llegado al paroxismo. Nada es profundo cuando todo es interno. He galopado todo diciembre sobre nubes...

Me han hecho consejero Nacional de FET de las JONS.

He asistido al juramento en las Huelgas. Franco ha heredado –dijo un periodista francés- “el sentido ceremonial de Felipe II”. La ceremonia fue, en efecto, magnífica. Cuando la abadesa, blanca y negra, como una golondrina se adelantó á saludar á Franco, parecía que le llevaba esperando allí cuatro siglos.

Pero olvidé antes anotar el Homenaje á Varela. Yo viví en casa del Gobernador. Terrible ejemplar de la vulgaridad de escalafón. La gobernadora se llamaba Iluminada: esto y el no tener escupidera en la mesilla de noche me ha hecho sufrir mucho. Todo sea por la Patria.

Estuve en Pamplona á dejar el original del Poema de la Bestia y el Angel. Izundiaga me rindió muy cariñosamente rodeado de sus poetisas. Inega á Sócrates. Hablan de José Antonio con los ojos en blanco... ¡Pero, señores, la Falange es la del Alto del León! Esto es todo demasado siglo XVIII.

Como la paternidad espiritual ejercida por el delicioso y disolvente D’Ors.

En fin, he entregado mi original á este grupo delicuescente, inconcreto y narcisista, con miedo. Sentí al dejarlo la sensación de echar un terrón de azucar en un vaso de agua. ¿Disolverán mi obra en abandono, pereza y languidez, a pesar de la Moral de la Obra Bien Hecha y todo lo demás?

5. CONCLUSIONES

José María Pemán y Pemartín, así como su obra *El Poema de la Bestia y el Ángel*, se identifican con el sector más conservador de los sublevados del 18 de julio de 1936, siendo un representante de aquella burguesía terrateniente que puso todos sus medios para la defensa de sus intereses. En este caso, con especial profusión, su oratoria y, cómo no, su pluma.

Así, esta obra, por olvidada que haya estado, recopila un conjunto de composiciones que merecen ser analizadas en futuros trabajos con más detenimiento. Este análisis destaca de manera precisa los cimientos del ideario conservador. Pemán presenta un poema épico, de acuerdo con la visión de un conflicto que trasciende lo terrenal y que encarna el enfrentamiento entre luchas suprahumanas, como el Bien y el Mal encarnados en Dios y Lucifer. Los aspectos ideológicos que hemos

identificado en los extractos analizados van en total consonancia con el discurso legitimador de los golpistas. Elementos como la religiosidad, el patriotismo y la valoración de los principios del orden establecido se reflejan claramente en sus versos.

6. REFERENCIAS

- Álvarez, G. (1996). José María Pemán. Pensamiento y trayectoria de un monárquico. Universidad de Cádiz.
- Casanova, J. (Ed.) (2004) Morir, matar, sobrevivir. La violencia en la dictadura de Franco. Crítica.
- Casanova, J. (2009). La Iglesia de Franco. Crítica.
- Claret, J. (2006). El atroz desmoche. La destrucción de la Universidad española por el franquismo, 1936-1945. Crítica.
- Delgado, S. (2019). Arqueología de un mito. Sílex.
- Domínguez, A. (2011). El verano que trajo un largo invierno. La represión político-social durante el primer franquismo en Cádiz (1936-1945). Quorum Editores.
- Espinosa, F. (2005). La justicia de Queipo. Crítica.
- Frase, R. (2005). Recuérdalo tú y recuérdalo a otros. Planeta.
- Gil, J. (2019). La Segunda República. Madrid, Historia 16.
- Hernández, F. (2018). La frontera salvaje. Un frente sombrío del combate contra Franco. Pasado y Presente.
- Lora, M. (1993). Lo que yo he conocido. Recuerdos de un viejo catedrático que fue ministro. Federico Joly y cía.
- Pemán, J. M. (1938). Poema de la Bestia y el Ángel. Ediciones Jerarquía.
- Pemán, J. M. (1937). Cuadernos íntimos. Manuscrito.
- Preston, P. (2019). Un pueblo traicionado. Penguin Random House.
- Ridruejo, D. (1976). Casi unas memorias. Planeta, Barcelona, 1976.
- Sinova, J. (2006). La censura de prensa durante el franquismo. Debolsillo.
- Southworth, H. (1964). El mito de la cruzada de Franco. Ruedo Ibérico.
- Vegas, E. (1995). La frustración en la Victoria. Memoria políticas 1938-1942. Actas.
- Villar, P. (2004). La guerra civil española. Crítica.

LITERATURA DIGITAL E INTERTEXTUALIDAD: ALGUNAS CALAS

CAROLA SBRIZIOLO

Universidad Pública de Navarra

1. INTRODUCCIÓN

Hoy en día, es innegable, vivimos en una sociedad plural, multilingüe e interdisciplinar, inscrita en un sistema de producción moderno en el que prevalecen los medios de comunicación, las nuevas tecnologías y una economía de mercado y de consumo. Estamos en la época de la cultura postmoderna, cuyos rasgos principales son: la mezcla de códigos, una actitud irónica frente a la propia modernidad y el alejamiento de los moldes canónicos. Todo ello da vida a productos artísticos eclécticos e híbridos, y permite que la obra de arte pueda ensanchar su rasgo de acción creando intertextualidades e involucrando activamente a su destinatario.

Por lo que a la literatura se refiere, en el seno de la sociedad actual – globalizada y, sin duda, democratizada –, hallamos una nueva retórica de la lectura. Bajo este prisma, se han llegado a modificar los conceptos y las mutuas relaciones entre autor, obra y lector, cuyos papeles se mezclan y se funden, obligando a replantearnos algunos principios canónicos relacionados con el propio universo de la creación literaria. Así, se han ido desmarcando los límites entre autor y obra, por un lado, y usuario, por otro, fenómeno que ha llevado a la crítica actual a afirmar que “cualquier texto es un hipertexto” (Ballester 2016, p. 158), o a definir el usuario un “prosumidor”, suma de “productor” y “consumidor” para indicar esta nueva práctica de acercamiento a la cultura en la que lleva a cabo una operación de re-visitación y re-apropiación (Scolari, 2013).

Así, el lector contemporáneo que se acerca a un texto tendrá que interpretarlo en su pluralidad, tal como afirmaba Barthes: “Interpretar un

texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario, apreciar el plural de que está hecho” (1980, p. 3). A este propósito, el autor francés ya en los años 70 distinguía entre “textos legibles” y “textos escribibles”. Los primeros, que podríamos identificar con los clásicos, solo permiten que sus lectores los lean, llevándonos al terreno de la recepción; en cambio los “textos escribibles” son los que necesitan la reinterpretación, libre y activa del receptor. Es un enfoque que se ha ido forjando a partir de las vanguardias históricas, y se ha reafirmado en la segunda mitad del siglo pasado con las teorías sobre el dialogismo y la polifonía (Bajtín, años 60 y 70) y los conceptos de “opera aperta” (Eco, 1981) y de intertextualidad (Genette, 1989).

En este contexto, la literatura ha llegado a veces a traspasar sus propios límites físicos, yendo más allá del papel e involucrando a sus “lectoespectadores”, término sugerido por Borràs (2011) para referirse a una literatura espectacular que toma la pantalla como marco de su puesta en escena. Nos referimos a la literatura digital (de ahora en adelante, LD) objeto del estudio aquí propuesto.

Ahora bien, cuando hablamos de LD nos encontramos en un entorno en el que las nuevas tecnologías han entrado a formar parte de un ecosistema literario ya, de por sí, condicionado por unos mecanismos que nos identificar como características comunes la multimodalidad, la falta de linealidad, la hipertextualidad y la posibilidad de interacción del lector. Se trata de una literatura compleja, que le pide a su usuario un esfuerzo de ingenio y participación: una “literatura ergódica”, término acuñado por Aarseth en su obra *Cybertext - Perspectives on Ergodic Literature*, juntando las palabras griegas ἔργον (“esfuerzo”) y ὁδός (“recorrido”). Estamos, asimismo, delante de una obra “errante, desjerarquizada, desprovista de elementos narrativos centrales y secundarios; todos están al mismo nivel” (De Amo y García Roca, 2016, p. 1532), que deja al lector el placer y el albedrío de decidir cómo y cuándo adentrarse en todos sus entresijos.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

En este trabajo se pretende realizar unas calas en la literatura digital de hoy, explorando algunas obras en lengua española producidas en el siglo

XXI y que podemos considerar como unos primeros ensayos en nuestro idioma o, en palabras de Cuquerella Jiménez-Díaz (2015), “jarchas digitales” en castellano. El objetivo es observar, en particular, cuáles son las relaciones intertextuales que los hipertextos tejen con sus respectivos hipotextos¹⁵⁷ y en qué niveles y aspectos de las obras originales inciden.

Para fijar el corpus del estudio, se han rastreado numerosas fuentes: colecciones de LD como *Electronic Literature Collection*; portales web, como *Moebio Labs* y *Fin del mundo*, y webs personales de los propios autores y autoras. Asimismo, se han aprovechado algunos recopilatorios y bases de datos nacionales, por ejemplo el de *Literatura Electrónica Hispánica*, y de ámbito internacional, como *Ciberia Project*.

El criterio para seleccionar las creaciones incluidas en el corpus, de distintos estilos y géneros, ha sido la presencia del componente intertextual, que en las obras escogidas se erige a elemento desencadenante de la creación y dominante en el texto.

Para la selección de las piezas se han tenido que excluir varias obras debido a la falta de operatividad (*Hermeneia* de la Universitat de Barcelona, proyectos de instituciones académicas ya no disponibles en línea...), inconveniente frecuente en este tipo de producciones y debido a su propia naturaleza etéreas. Por lo que se ha podido observar, la supervivencia de este tipo de literatura depende, muchas veces, de la voluntad los propios autores y autoras, que van actualizando sus páginas personales o incluso trasladando a portales gestionados por ellos mismos las obras que se encuentran en los repositorios ya “cerrados” o no accesibles. En otros casos, la posibilidad de acceder a esos textos depende de la buena voluntad del usuario, que tiene que hacerse con los recursos adecuados para su correcta visualización.¹⁵⁸

El corpus de obras estudiadas consta de 6 títulos, publicados en castellano entre 2006 y 2020, que se presentan aquí en orden cronológico:

¹⁵⁷ Se aprovechan aquí las definiciones de hipotexto e hipertexto propuestas en los años 80 por Genette en su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*.

¹⁵⁸ Por ejemplo, para visualizar los contenidos, en algunos casos ha sido necesario recurrir a *Ruffle*, un emulador de *Flash Player* que tras la desaparición en 2020 de Adobe Flash Player suple sus funciones.

1. Don Juan en la frontera del espíritu (Juan José Díez, 2006)
2. Mi vida pop (Belén Gache, 2006)
3. Góngora Wordtoys (Belén Gache, 2011, versión restaurada 2021)
4. El vago lobo de Hamelín (Stevan Živadinovic, traducción de Hernán Rocha, 2011-2014)¹⁵⁹
5. Rayuela (Santiago Ortiz, 2013)
6. Quauhnhuac (Leonardo Aranda Brito, 2020).

Con el objetivo de ver cómo se plasma, en estas obras digitales, el legado de la tradición literaria, se ha creado y aplicado un sencillo modelo de análisis que tiene en cuenta, por un lado, los rasgos formales de la obra, como el género o el subgénero, la estructura, el lenguaje y los elementos multimedia que la componen; y, por otro lado, los aspectos relacionados con su contenido, que se concreta en los temas tratados de manera explícita o implícita, la relación del texto con la tradición y con el usuario contemporáneo.¹⁶⁰

<u>FORMA</u>	<u>CONTENIDO</u>
(Sub)género	Temas
Estructura	Relación con la tradición
Lenguaje	Relación con el usuario
Elementos multimedia	

¹⁵⁹ Pese a no ser el español la lengua original de esta obra, se ha decidido incluirla en la selección, en su versión traducida, en cuanto representa un interesante ejemplo de intertextualidad que toma inspiración de la tradición popular europea.

¹⁶⁰ Esta plantilla no pretende englobar todos los aspectos a considerar en el análisis de una obra digital y de su contexto, ya investigados en otros estudios (en ámbito español, por ejemplo, véase Romero López, 2011; Goicoechea de Jorge, 2019; y Cuquerella Jiménez-Díaz, 2020), sino los rasgos que hay que tener en cuenta para estudiar, de manera específica, las relaciones intertextuales con los hipotextos.

3. OBRAS INCLUIDAS EN EL ESTUDIO

3.1. DON JUAN EN LA FRONTERA DEL ESPÍRITU (JUAN JOSÉ DíEZ, 2006)

Siendo la primera incursión de Juan José Díez en la literatura, esta obra reconstruye, intentando ser fiel a la historia, algunos episodios de la vida del escritor Juan Valera como embajador en Washington. Se trata de una larga webnovela que incluye links multimedia como fotos, imágenes y vídeos, junto a links hipertextuales con artículos, escritos, citas y documentos de vario tipo. Tal como se avisa en el prólogo, está concebida como una manera de ahondar más allá de los hechos históricos que se pueden narrar en un libro, gracias precisamente a la posibilidad de “salir” fuera a la web y explorar nuevos contenidos. Así, esta pieza deja al lector la decisión de cómo leerla: si prescindir del hipertexto o si, y en qué medida, ahondar en él. Pero la intertextualidad no se percibe solamente en los contenidos escondidos por los vínculos, sino que se manifiesta ya desde el aspecto formal de la obra, ya que la conexión con el pasado se mantiene en las ilustraciones de la portada y en su gráfica, que imita un libro antiguo. La dimensión intertextual y multimodal se completa si consideramos, finalmente, los contenidos musicales que enriquecen los diferentes capítulos.

3.2. *MI VIDA POP* (BELÉN GACHE, 2006)

La autora Belén Gache es una artista argentino-española muy activa y reconocida dentro del panorama de las letras digitales. *Mi vida pop* es un relato en prosa en el que una narradora en primera persona cuenta las inverosímiles aventuras de un viaje a Nueva York, en el que coincide con personajes relacionados con el mundo del arte pop como Andy Warhol o la mismísima Marilyn Monroe, entre otros. La narración está constituida por varias escenas que van apareciendo y que no tienen secuencias un orden establecido, ya que pinchando en el nombre de los personajes es el lector el que decide seguir por un camino u otro.

Con una fuerte ironía y una actitud irreverente que hace actuar a los personajes como si fueran los malos de una película de acción, Gache consigue recrear unas situaciones extremas a partir de un tan insólito comienzo: “En la década del 60, viajé a Nueva York para pintar un

nuevo cuadro. El mismo día que llegué, iba caminando por la calle 42 cuando me cayó encima una oveja, desde un rascacielos. A la oveja no le pasó nada, pero yo me quedé ciega”. El final es abierto y sujeto, una vez más, a la voluntad de sus lectores.

3.3. *GÓNGORA WORDTOYS* (BELÉN GACHE, 2011, VERSIÓN RESTAURADA 2021)

Con esta obra digital, que reúne varios textos en homenaje al poeta barroco español, Gache propone “un universo plagado de espirales, pliegues y laberintos del lenguaje” (Prefacio). Después de la “Dedicatoria en espiral”, en la que se presenta el paratexto gongorino dedicado al duque de Béjar dispuesto en forma de espiral, se encuentran cuatro textos poéticos relacionados con las Soledades. A través de imágenes, texto y sonidos, se remedia la poesía áurea involucrando al usuario de la obra digital en la descodificación del mensaje, tal como ocurría con el lector aurisecular. Las propuestas de interacción que se plantean son de diferente tipo: se ofrecen diferentes opciones de palabras o versos extraídos del hipotexto (“En breve espacio mucha primavera”, “Delicias del Parnaso”), se invita a hacer desplazar la figura del peregrino por un laberinto a través del teclado (“El llanto del peregrino”), o se brinda el sonido de las aves asesinas del último fragmento de las Soledades transformadas en notas musicales (“El arte de cetrería”).

3.4. *EL VAGO LOBO DE HAMELÍN* (STEVAN ŽIVADINOVIC, TRADUCCIÓN DE HERNÁN ROCHA, 2011-2014)¹⁶¹

Esta obra digital remedia la conocida historia procedente de la tradición popular y recuerda, en su estructura y gráfica, el género del cómic. La ironía es el motor principal que desencadena los eventos y llega a romper las convenciones y los módulos literarios tradicionales. Así, los inocentes ratones de la historia recogida por los hermanos Grimm se convierten en ratas ladronas y adictas a las drogas y el conocido flautista es ahora un lobo agitador y sindicalista. Asimismo, toda la obra está plagada de

¹⁶¹ Pese a no ser el español la lengua original de esta obra, se ha decidido incluirla en la selección, en su versión traducida, en cuanto representa un interesante ejemplo de intertextualidad que toma inspiración en la tradición popular europea.

motivos políticos y contemporáneos expresados con un lenguaje irreverente, totalmente ajenos al hipotexto, que una vez más nos llevan a constatar la descanonización de la tradición. Dividida en varias páginas, que a su vez incluyen varias escenas en movimiento, la historia se apoya en el código visual y audiovisual, dejando al usuario la tarea de leer el texto y las imágenes, pero sin permitirle otra participación o interacción que la de pasar mecánicamente de página y de escena.

3.5. *RAYUELA* (SANTIAGO ORTIZ, 2013)

Como es sabido, en su novela *Rayuela* (1963) Cortázar proponía una entonces innovadora estructura no lineal, que permitía leer sus 155 capítulos de diferentes maneras, fragmentando así la unidad estructural tradicional de la narración literaria. Partiendo de esa propuesta, Santiago Ortiz replica, en formato multimedia, el hipotexto del autor argentino. Cada capítulo de la obra original se dispone en una línea circular dentro de una grande esfera que el usuario puede hacer girar con el cursor, hasta pararse en los capítulos que decida leer. Aquí, el código visual añadido por el hipertexto, con sus líneas coloradas que se entrelazan y tejen la forma geométrica esférica, consigue transmitir la idea de movimiento y dinamicidad que Cortázar quiso vehicular a través de la estructura ramificada de su novela.

3.6. *QUAUHNÁHUAC* (LEONARDO ARANDA BRITO, 2020)

Esta obra, del mejicano Leonardo Aranda Brito, se sirve del lenguaje audio y de imágenes planas y tridimensionales, tanto fijas como en movimiento, para visitar la novela de Malcolm Lowry *Under the volcano*. En la obra original, de 1947, un cónsul británico alcohólico vive su último día en Quauhnáhuac, actual ciudad mejicana de Cuernavaca. A través de un mapa interactivo, el usuario puede acceder a diferentes lugares del pueblo retratado por Lowry y decidir en qué orden leer los varios fragmentos del hipotexto, en su traducción al español. Estos textos “prestados” de la obra clásica del autor británico se van desplegando según gira una rueda de la fortuna, objeto en movimiento que ocupa la parte central de la pantalla y que simboliza el tiempo circular presente en la novela inglesa y, a la vez, la irracionalidad de su protagonista. Así,

realidad y ficción se mezclan en escenarios actuales reales y antiguos imaginados, mientras el pasado se alterna con el presente para denunciar la colonización de Méjico.

4. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

En primer lugar, tras analizar las obras que conforman el corpus seleccionado, se han detectado en ellas las características principales de la LD: estructuras no lineales, un carácter multimedial e hipertextual y la presencia de diferentes códigos textuales, gráficos y audiovisuales.

En segundo lugar, tras aplicar el modelo de análisis formal y de contenido creado para esta investigación, se ha podido definir cuál es la relación de los hipertextos con sus hipotextos y en qué aspectos de las obras se concreta.

Por lo que respecta a los elementos formales de las producciones analizadas, se trata de creaciones inspiradas en los géneros literarios canónicos de la narrativa (*Mi vida pop*, *Don Juan en la frontera del espíritu*) y la poesía (*Góngora Wordtoys*) o en otros tipos textuales, como el cómic (*El vago lobo de Hamelín*); no se han encontrado referencias al género dramático. En los ejemplos aportados se aprecia, como es usual en la LD, una estructura no lineal y ramificada, que permite al usuario avanzar y retroceder en la historia, además de establecer su personal orden de lectura. Es el caso, por ejemplo, de *Góngora Wordtoys*, *Mi vida pop* o de *Rayuela*. Cabe observar que, en el caso del hipertexto de Ortiz, su estructura no dista mucho de la vanguardista creación del autor argentino, que en su época fue pionero en fragmentar la unidad de la obra y entregar al lector la libertad de moverse por sus entramados. Asimismo, el rol activo del lector, la necesidad de un esfuerzo y un lector ingenioso, la obra interpretada y colaborativa, presentes por ejemplo en las obras de Gache, no son rasgos nuevos de la literatura digital, sino que sus antecedentes pueden ser encontrados de la tradición literaria, en este caso del Siglo de Oro español y las vanguardias europeas.

Pasando a considerar el lenguaje de las producciones analizadas, su relación intertextual con la tradición se hace patente también en la selección de los textos englobados, que son evocaciones, acomodaciones, o

incluso a veces citas literales, de otras obras: un lenguaje totalmente “prestado” de la tradición, como ocurre en *Rayuela* o en *Quauhnáhuac*.

Considerando, finalmente, los aspectos relacionados con el contenido, en el corpus seleccionado encontramos temáticas universales relacionadas con la actualidad y que, como ha apuntado Cuquerella Jiménez-Díaz (2015), remiten en última instancia al sentir del hombre contemporáneo:

El hombre actual parece sacudido por el ritmo de los cambios vertiginosos en el ámbito de las comunicaciones en el que se ve inmerso. Muchos de los avances se sienten como positivos e imprescindibles: internet, la interconectividad, la inmediatez de las informaciones, la ruptura de barreras espacio-temporales, el acceso universal a la información etc. [...] Sin embargo, estos rasgos positivos se perciben como amenaza en otros aspectos: la hipercomunicatividad deriva en aislamiento, en la frustración de no poder expresar los sentimientos cara a cara, en metáforas que ejemplifican la desesperación del que pronuncia las palabras que no quiere decir, que no le sirven para transmitir lo que siente y piensa (Cuquerella Jiménez-Díaz, 2015, p. 282).

Ahora bien, tras haber analizado los diferentes elementos de las obras estudiadas, nos centraremos, en particular, en observar cuáles son las relaciones intertextuales que los hipertextos tejen con sus respectivos hipotextos y en qué niveles y aspectos inciden en las obras originales y en su relación con el usuario.

Como hemos podido ver, las fuentes de inspiración beben de diferentes culturas del mundo occidental y van desde la literatura de tradición oral, pasando por los clásicos, hasta llegar a la época de las vanguardias y a la modernidad. Su desarrollo es posible gracias a la multiplicidad de recursos hipertextuales, sugerencias que consiguen ampliar el nivel “cero” del texto y multiplican el contenido del mismo y que proceden no solo de la tradición literaria, sino también de las artes visuales o musicales, como en el caso de *Mi vida pop* o de *Don Juan en la frontera del espíritu*.

Cabe subrayar que, muchas veces, la actitud frente a la tradición es irónica o incluso sarcástica (*Mi vida pop*, *El vago lobo de Hamelín*). Si el usuario querrá disfrutar de la obra en su globalidad, tendrá que acceder a ella de una manera activa y participativa, aceptando de manera cómplice y con actitud lúdica la desacralización de la tradición.

5. CONCLUSIONES

Tal como han afirmado ya hace tiempo Kristeva (1968), Barthes (1968 y 1987) y Genette (1989), la literatura constituye un conjunto de referencias intertextuales en el cual cada texto dialoga y se relaciona con otros textos, creando así un sistema de conexiones según el cual gran parte de la literatura sería, en realidad, una reescritura, cuya inspiración se basa en el contexto ideológico y social del momento de su escritura y difusión.

Tras la investigación que se ha llevado a cabo, se puede afirmar que en las obras digitales analizadas el carácter intertextual actúa no solo en los elementos del “fondo”, entendido como el contenido de las obras, aportando referencia directas o indirectas a otros textos literarios, musicales, de las artes visuales, etc.; sino también en los rasgos formales como la no linealidad y la hibridación de códigos y saberes, gracias a la multimedialidad y la hipertextualidad.

Para concluir, el estudio realizado nos lleva a subrayar la importancia y la oportunidad de tener en cuenta el pasado literario para construir su futuro, y a defender la existencia de una continuidad con la tradición. Al mismo tiempo, el canon no es un concepto fijo y depende de los propios receptores. En este sentido, habrá que considerar que el propio concepto de clásico es relativo y no absoluto, sino dependiente de los lectores, siendo “una cuestión ligada al horizonte de expectativas de una comunidad, a la estética de la recepción” (Caballero, 2010, p.165). Por consecuencia, habrá que admitir la necesidad de flexibilizar el canon establecido, planteando la posibilidad de restablecer un nuevo canon literario que se pueda adaptar a las circunstancias y las necesidades de la cambiante sociedad del siglo XXI.

Aun así, y estando de acuerdo en que la LD tiene que estar dentro del canon, cabe preguntarse: ¿cuáles son las obras dignas de ser abarcadas? Cuquerella Jiménez-Díaz en 2015 establecía algunas características: la autoría colectiva, la disolución de fronteras entre géneros la mezcla de diferentes artes y códigos, multimedialidad, la falta de “fijación” de las obras, que nunca están cerradas del todo, y la participación e interacción del lector. Tras haber estudiado las obras seleccionadas, cabría añadir a

estas características la intertextualidad en sus diferentes niveles y la integración de todos los elementos (imagen, sonido, texto...).

No sabemos el rumbo que tomará este tipo de literatura, de momento podemos solamente constatar su carácter “errante” y envolvente: espejo, quizás, de la inestabilidad y heterogeneidad de la sociedad actual.

6. REFERENCIAS

- Aarseth, E. (1997). *Cybertext - Perspectives on Ergodic Literature*. Johns Hopkins University Press.
- Bajtín, M. (1986). *La poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza.
- Ballester, J. (2016). La educación lectora, literaria y el libro en la era digital. *Revista chilena de literatura*, 94, 147-171.
- Barthes, R. (1968). *Texte (théorie du)*. En *Encyclopaedia Universalis*. Encyclopaedia Britannica (pp. 1013-1017). XV.
- Barthes, R. (1980). *S/Z*. Siglo XXI.
- Barthes, R. (1987). La muerte de un autor. En *El susurro del lenguaje* (pp. 65-71). Paidós.
- Borràs, L. (2011). *La literatura (en) digital*. Encuentros en Verines. Casona de Verines. Pendueles.
- Caballero, M. (2010). Borges y el canon, o de cómo ser un clásico. Borges y el canon argentino. En M. Fuentes y P. Tovar (eds.). *La aurora y el Poniente (Borges, 1899-1999)*. (pp.159- 170). Publicaciones URV.
- Cuquerella Jiménez-Díaz, A. (2015). *El potencial creativo de la remediación en la literatura digital hispánica*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. D. Romero López. Universidad Complutense de Madrid.
- Cuquerella Jiménez-Díaz, A. (2020). Del café al tuit: literatura digital, una nueva vanguardia. *Anales de literatura española contemporánea*, 45 (1), 200-202.
- De Amo, J. M. y García Roca, A. (2016). Nuevas formas de leer en la era digital: de la hiperficción a las comunidades virtuales. En R. Roig Vila (coord.). *Tecnología, innovación e investigación en los procesos de enseñanza-aprendizaje* (pp. 1530-1537). Octaedro.
- Eco, U. (1962). *Opera aperta*. Bompiani.

- Genette, G. (1989). Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Trad. C. Fernández Prieto. Taurus.
- Goicoechea de Jorge, M. (2019). La literatura digital y los nuevos formatos de edición literaria. *Revista de Humanidades Digitales*, 4, 162-186.
- Kristeva, J. (1969). *Semiótica. Fundamentos*.
- Romero López, D. (2011). La literatura digital en español: estado de la cuestión. *Texto Digital*, 7 (1), 38-66.
- Scolari, C. A. (2013). *Narrativas transmedia: Cuando todos los medios cuentan*. Deusto Ediciones.

OBRAS INCLUIDAS EN EL CORPUS DEL ESTUDIO

- Aranda Brito, L. (2020). Quauhnáhuac. En *Electronic Literature Collection*, vol. 4. <https://collection.eliterature.org/4/quauhnahuac>
- José Díez, J. (2006). Don Juan en la frontera del espíritu. <https://www.prodigia.com/clientes/webnovela/>
- Gache, B. (2011). Góngora Wordtoys. <http://belengache.net/gongorawordtoys/>
- Gache, B. (2006). Mi vida pop. <http://findelmundo.net.ar/mividapop/>
- Ortiz, S. (2013). Rayuela. <https://moebio.com/research/rayuela/>
- Živadinovic, S. (2011-2014). El vago lobo de Hamelín. Trad. de H. Rocha. En *Electronic Literature Collection*, vol. 3. <https://www.collection.eliterature.org/3/work.html?work=hobo-lobo-of-hamelin>

LA DRAMEDIA DE MARCOS FERNÁNDEZ: LA LENGUA DEL INTERTEXTO COMO CONFIGURADORA DEL METATEXTO TEATRAL

JUAN JOSÉ ORTEGA ROMÁN
Universidad CEU San Pablo

1. INTRODUCCIÓN

No puedo empezar a escribir sin antes darle las gracias a Marcos Fernández Alonso por su inmensa generosidad y su ciega confianza en mí y en este artículo. Desde el primer momento en que le hablé de mi intención, se sintió partícipe de la idea y puso todo su material a mi disposición para que estas palabras llegaran a buen puerto. Es justo decir que la mayoría de sus obras no están publicadas, de modo que aquello con lo que he trabajado —no me cansaré de expresar mi eterno agradecimiento por ello— son los propios libretos y manuscritos del autor, los mismos que han usado tanto los actores como el director en las representaciones realizadas.

El caso de Marcos Fernández Alonso (Lugo, 1974) es bastante particular, pues, además de escritor, es no solo actor y director de sus propias obras, sino también empresario teatral. ¿Cabe más amor y más dedicación al teatro? Por si fuera poco, Fernández Alonso es profesor de enseñanza secundaria en un instituto, una profesión que cuenta con una buena dosis de representación escénica. Su obra dramática está compuesta por un nutrido conjunto de títulos que son *Dime que todo está bien* (2005), *Papá y el resto* (2012), *OFF* (2016) y *Un peral entra por la ventana* (2019), estos dos últimos recientemente publicados, respectivamente, por las editoriales VdB (2023) y Éride (2021). Aparte de estas producciones, tiene otras anteriores y algo más breves como *Caer es caer* (2001) —Premio Injuve Teatro-Exprés de la AAT—, *Inmóvil* (2003) y *Bucle* (2004), ambas finalistas en las correspondientes ediciones de este mismo certamen. Es

preciso señalar que las tres obras se encuentran publicadas por la AAT, la Asociación de Autores de Teatro.

Y ¿qué tiene de especial y original el teatro de Marcos Fernández para caracterizar la dramaturgia española del siglo XXI? ¿Qué lo hace diferente? ¿Qué es lo que llama la atención cuando uno va a ver las distintas obras que han ido enriqueciendo nuestra escena contemporánea? Es un hecho evidente, avalado por la crítica y por el público, que el espectador disfruta de una representación que ofrece unas enjundiosas tramas puestas en escena por un plantel de actores de no menos calidad, entre los que se encuentran María Segalerva, Antonio Romero y el mismísimo Marcos Fernández, quien, además, ha sido empresario de la Sala Nueve Norte de Madrid y director de sus propias obras. Pero, con toda probabilidad, lo que capta la atención de un aficionado al teatro y a la literatura es el texto propiamente dicho, el original poder de la palabra y la manera en que el escritor juega con la lengua. Creo que eso es lo primero que cautiva. Más allá de la representación y de lo que pueda tener de comedia o de drama, de situaciones cómicas o de disparatados personajes, lo que particularmente atrae nuestro interés es el mero soporte textual. A ello hay que añadir el hecho de que, con un estilo muy personal y novedoso, hallamos en él una amalgama de las tendencias escénicas más representativas del siglo XX, lo que lo convierte en todo un paradigma de teatro transversal. El autor ha sabido tejer un sinfín de tramas que dan cuenta de la sociedad contemporánea partiendo de la urdimbre de una serie de hilos (los autores del siglo XX) que nuestro dramaturgo ha entramado con verdadera maestría y originalidad. En él confluyen los diferentes *leitmotiv* del teatro anterior (existencialismo, nihilismo, lo absurdo, lo tragicómico...) desarrollado en temas como la incomunicación, la frustración, el sentido de la vida o el desamor.

2. OBJETIVOS

A pesar de intuir a escritores como Ionesco, Jardiel Poncela, Luigi Pirandello o Chéjov, nos proponemos explicar cómo Fernández Alonso desarrolla un teatro original, muy personal y reconocible, con un sello diferenciador, que recurre a la intertextualidad o al homenaje, pero,

especialmente, a un peculiar tratamiento de la lengua para crear un particular metatexto dramático. Es así cómo Marcos Fernández consigue un teatro universal, exento de localismo, pues sus situaciones son perfectamente extrapolables a otras zonas geográficas.

3. METODOLOGÍA

Para alcanzar nuestro objetivo, recurriremos al análisis lingüístico y contrastivo de diferentes escenas de las obras del autor. La lengua utilizada configurará el peculiar universo metatextual que queremos estudiar, pues, gracias a ella, pasaremos de la tragedia a la comedia. Lo que capta nuestro interés es el texto propiamente dicho, el original poder de la palabra y la manera en que el escritor juega con la lengua. En Marcos Fernández, la lengua conforma una particular manera de ver y entender el mundo y es la tabla de salvación a la que se aferran los personajes. La lengua configura lo que se ha dado en llamar *dramedia*, pues convierte el drama en comedia, lo que aboga por ofrecernos un mundo mucho más amable, exento del drama existencialista que, casi siempre, queremos imprimirle a la vida. Por ello nos centraremos en este aspecto e intentaremos analizar la producción teatral de Marcos Fernández Alonso desde el punto de vista lingüístico. Recalaremos, asimismo, en el metateatro (el teatro dentro del teatro) y estudiaremos las acotaciones como parte del texto literario y no como un texto independiente.

4. DISCUSIÓN

1. EL HUMOR: DEL DRAMA A LA COMEDIA

En innumerables ocasiones, el especial uso y manejo de la lengua que el dramaturgo nos presenta va de la mano de un inteligente y fino humor que nos lleva a tratar sus producciones dramáticas como *dramedias*, dramas con un tinte cómico, o, para ser más exactos, comedias con un ligero toque dramático. Dramas, que no tragedias; la tragedia, como el propio autor escribe (2021b, pp. 2-3) en una acertada reflexión sobre los géneros teatrales, es otra cosa:

Tengo la impresión de que el drama y la comedia son dos etapas distintas de una misma cirugía. Porque el teatro también es cirugía. (...). Abrimos un asunto. Realizamos la incisión y corte con el drama, mantenemos la brecha abierta. Pero luego cosemos y cerramos con la comedia. Es la misma operación, son dos momentos. Tragedia es cuando el paciente se te muere y todo lo que pasa después. Pero esa es otra historia.

Porque, recordando a Valle-Inclán: nuestra tragedia no es tragedia, es esperpento. Por eso, tal vez, mientras no haya tragedia, se nos antoja que un mundo mejor es posible. Es, Fernández Alonso, un escritor que, como Adamov o como Ionesco, sabe poner en escena una dramatización de situaciones que van de lo verosímil, de lo real y creíble, a lo extravagante y disparatado. Y es muy probable que todas esas situaciones extravagantes lo sean mucho más desde el momento en el que el texto adquiere un cariz cómico merced a la gran baza que le brinda al autor la lengua, su uso y su juego con ella, lo que nos llevaría a enlazar su teatro con la tradición de un Carlos Arniches, un Alfonso Paso o un Jardiel Poncela en nuestro país, o de un Ionesco, pongamos por caso, allende nuestras fronteras. No en vano, en más de una ocasión, observamos en nuestro dramaturgo una tendencia a dar por zanjado el litigio debido, precisamente, a que este ha sido reducido al absurdo, lo cual no es óbice para que la carga dramática siga existiendo. Veamos algunos ejemplos:

JUANA Nunca te quejes de nada, para qué. (*Inicia el mutis.*) Te veo mejor.

HÉCTOR Mejor que cuándo.

JUANA Que cuando estabas peor. (*UPEPLV*, p. 18)

ANA: Nos pasamos la vida tratando de estar a la altura. Es imposible estar a la altura.

DAVID: ¿A la altura de quién? (*PYER*, p. 16)

HÉCTOR Mamá siempre habla. La estoy emborrachando.

JORGE No me gusta que la emborraches.

HÉCTOR Entonces sé puntual y dale tú conversación antes de que lo destroce todo.

JORGE ¿Qué destroza?

HÉCTOR Nuestra paz interior (*UPEPLV*, p. 23)

Fernández Alonso les toma magistralmente el pulso tanto a los personajes como al dramatismo de la situación y hace un alto en el camino para, a continuación, instalarse en su papel de dramaturgo omnisciente y no privarnos de la resolución del conflicto. El autor no es cobarde, osa ir más allá y quema todos los cartuchos posibles al ofrecernos — sin destripárnosla, eso sí— el final de la escena, por lo general cómicamente dramática. Los personajes acaban siendo víctimas de sus propias palabras, esclavos de una retahíla de frases huecas en las que ellos mismos se han introducido. Veamos el siguiente fragmento, extraído de *OFF* (p. 49):

CLARA: La verdad, ¿quién necesita la verdad? (*A Daniel, suave*) ¿Tú la necesitas para algo?

DANIEL: Hombre...

CHARO: Ella no la necesita, ella flota sobre la verdad, como Dios y la Virgen.

CLARA: ¿Desde cuándo la Virgen flota sobre la verdad?

CHARO: ¡Desde siempre! ¡La llevan los angelotes!

CLARA: ¡Se llaman querubines!

CHARO: ¡Se llaman hostias!

CLARA: (*A Daniel, didáctica.*) Es atea.

DANIEL: ¿Tú no?

CLARA: Yo creo en una energía universal.

DANIEL: ¿Como la electricidad?

CHARO: JAJAJA.

DANIEL: ¡No pretendía hacer una broma!

Porque en Marcos Fernández Alonso prima el humor. Y, sin embargo, ese humor no es el resultado de un humorismo gratuito y fuera de lugar. Como ya hiciera Chéjov o Gogol (Ximénez, 1986, pp. 10-11), el humor de Fernández Alonso no hace sino poner de relieve, resaltar, magnificar lo que tratado con seriedad habría resultado, probablemente, vulgar. En algunas ocasiones la tragedia y la comedia se funden en una dramedia; de ahí que sea imposible deslindarlas. El humor engrandece la escena y

la obra, engrandece al autor. Críticos como Amorós (1998, p. 13) se refieren al teatro de Arniches con unas palabras que bien se pueden aplicar a nuestro dramaturgo:

dominio de la técnica teatral, gran sentido del humor, ingenio verbal, estructura sencilla y apelación a los sentimientos; [y] aunque suele ofrecer una imagen del mundo relativamente positiva y optimista, eso no excluye una notable sensibilidad crítica.

Veamos, si no, las siguientes escenas, pertenecientes a *Papá y el resto*, donde, en pleno drama, tras la pérdida de una urna en la que estaban las cenizas de un difunto, hay, curiosamente, cabida para el humor, dicho —para más inri— por uno de los personajes:

LOLA: Ana, he perdido la urna. (...)

MERCE: Están buscándola en objetos perdidos.

LOLA: Bebimos mucho, se nos fue de las manos. La situación, quiero decir. (...)

MERCE: Alguien se la llevo confundida.

ANA: ¿Confundida con qué? (p. 47)

LOLA: Sé que mi opinión es sospechosa, pero deberíamos tomarnos esto con un poco de sentido del humor.

ANA: ¡El humor! ¡Excelente idea! ¡Yo cuento unos chistes estupendos! Mira, una piedra preciosa. Pero si es un ladrillo. Bueno, a mí me gusta.” (p. 48)

DAVID: Cariño, todo está bien.

ANA: ¡Todo está mal! (p. 16)

Como también la hay en otras de sus producciones:

DANIEL: Hoy no vamos a seguir el programa.

ALUMNA 3: ¿Qué es el programa?

ALUMNA 2: Lo que se saltan todos los profesores. (*OFF*, p. 36)

HÉCTOR (...) En todo caso, nosotros estamos usando métodos alternativos.

JUANA ¿Alternativos a la eficiencia? (*UPEPLV*, p. 17)

El autor es un autor inteligente no por sí mismo —que también—, sino porque piensa en el público que va a recibir ese texto y lo imagina sabio, capaz de comprender su particular mundo lingüístico y adentrarse en su juego. Así gana Marcos Fernández a unos lectores/espectadores que le son fieles. Así cautiva y conquista: con su(s) palabra(s). Porque cuando uno va a ver teatro es más que probable que se deje seducir por la escenografía, el vestuario, la puesta en escena... Es obvio y hasta deseable. Sin embargo, lo que atrapa al espectador (lector) es el texto. Y en el caso de que ese soporte textual sea interpretado —cosa harto deseable cuando se trata de teatro—, es el actor/la actriz quien le imprime carácter y hasta genialidad. Para muestra, la brillante interpretación de María Segolerva en *Un peral entra por la ventana* (p. 18) a la hora de declamar “Yo con hongos no los como, no los como. No los como con hongos yo”. Al margen de la intencionada aliteración (exclusividad) de la vocal «o», “la comicidad no se apoya sobre el tema, sino sobre los actores [una actriz en este caso] y su actuación”, tal y como afirma Ballesteros (1994, p. 6) sobre las representaciones de las obras de un autor como Rafael Mendizábal. Es obvio que Marcos Fernández gusta de jugar con la lengua, con las palabras, con las frases... y es consciente en todo momento de lo que puede provocar hilaridad. Obsérvese el uso de términos como «criófilo» u «oidio», o de frases como «Botrytis y antracnosis en los kiwis, en los caquis y en los lichis» (*UPEPLV*, p. 17). Pura poesía, casi métrica de yambo de pie latino.

Retomando el teatro de Arniches, señala Amorós (1998, p. 15) a propósito de su humor, que es “un tipo de humor basado en el ingenio, el chiste lingüístico, el juego de palabras”. Tal cual es el humor de Fernández Alonso. Sin embargo, nuestro dramaturgo va más allá, pues no nos encontramos solo con eso. En efecto, la gracia viene dada por los juegos verbales y por el hecho de que algunos de los chistes que aparecen sean lingüísticos, pero, curiosamente, algunos chistes son ingenuos, infantiles, de sobra conocidos por todos y donde se juega tontamente con el idioma inglés y el español: “Yo antes hacía chistes. A los doce, trece... ¿Qué le dice un jaguar a otro jaguar? Jaguar you. (*Pablo ríe*). Después ya me convertí en lo tuyo”. (*PYER*, p. 28).

Porque, como dice Emilio, el empresario de *OFF* (p. 18): “¿A quién le importa el sentido? ¡Importan los chistes! Esto es España, Daniel, no Inglaterra.” El tratamiento y el uso que hace Marcos Fernández de la lengua alcanza momentos magistrales similares a los que pueden aparecer en obras de Ionesco como *La cantante calva* o, mucho más palpable, *La lección*, donde el juego con las palabras y el continuo reírse de la arbitrariedad del signo lingüístico —recordemos a Saussure— es más que evidente. El ser humano ha diseñado un sistema de comunicación del que siempre acaba siendo prisionero. Este está atrapado en la lengua, en su propio idioma. Todos usamos vocablos huecos, meras frases convencionales que decimos sin pensar en lo que verdaderamente significan:

LOLA: Llego tarde.

MERCE: ¡Lola!

LOLA: (Besa a Merce) No he podido llegar antes.

ANA. Es un hecho. (*PYER*, p. 6)

MERCE: No traigas nada, voy a dar una vuelta por ahí.

ANA: ¿Por ahí, por dónde?

MERCE: ¡Por ahí! ¡Es un concepto, no un lugar! (*PYER*, p. 12)

ANA: Merce se ha ido de casa.

DAVID: ¿Adónde se ha ido?

ANA: De casa. Es un concepto, no un lugar. (*PYER*, p. 15)

ANA: (...) Creo que no está tomando la medicación.

DAVID: Probablemente.

ANA: ¿Sabías que no la estaba tomando?

DAVID: No, solo lo veo posible. (*PYER*, p. 15)

ANA: Porque las cosas no se hacen así, porque tu hermana solo piensa en... tu hermana no piensa en... ¡Tu hermana no piensa! (*PYER*, p. 13)

ANA: (...) ¿Y esa ropa?

MERCE: ¿No te gusta?

ANA. ¿Qué es?

MERCE: Ropa. De salir.

ANA: De salir en 1989. (*PYER*, p. 10)

CLARA: (...) No te asustes y haz lo que tu cuerpo te dicte. (*Le pone una mano en el pecho.*) Escucha tu cuerpo.

DANIEL: Tengo un pitido en los oídos. (*OFF*, p. 19)

CHARO: Yo estudié en el laboratorio actoral de Cristina Costa.

DANIEL: Ah, ¿sí? ¿En qué años?

CHARO: En unos. (*OFF*, p. 28)

Marcos Fernández Alonso da muestras de su ingenio y juega con los diversos significados de las palabras:

CLARA: Creo que somos vibraciones de las supercuerdas; creo que somos más que eso (...); y creo que estamos en comunión con el universo (...); y creo que el más auténtico modo de vibración es el amor.

DANIEL: Creo que necesito un poco de aire. (*OFF*, p. 49)

Este peculiar uso de la lengua es el que le permite al autor presentarnos momentos de teatro absurdo al estilo de Jardiel Poncela o de Ionesco:

JUANA Se elevaba muchísimo. Pensaba que os ibais a casar. Nadie que no se vaya a casar se deja elevar de ese modo. (*UPEPLV*, p. 31)

JUANA Los recibieron en escafandra.

JULIA Los médicos y enfermeros.

JUANA En escafandra no se recibe. (...). Yo jamás os he recibido en escafandra y ocasiones no me han faltado.

HÉCTOR Puedes recibirnos en escafandra cuando quieras, mamá. (*UPEPLV*, p. 39)

Frases rotundas, contundentes, máxime si las proclama una madre. Una simple tontería, una mera ocurrencia, se convierte así en una verdad universal que no admite réplica. Como la vida misma:

JUANA (...) Estoy tan contenta de veros, Héctor, Jorge, Julia. Os veo y me parece un milagro que estéis aquí. Me parece magia, ¿verdad, Jorge, que parece magia?

JORGE Y un poco telefonía.

JUANA La magia y la telefonía: algo inaudito que sucede tras un gesto. (*UPEPLV*, p. 37)

JORGE (...) ¿Vais a meter los mil refugiados en casa? (...)

JULIA Son pocos. Seis.

JORGE ¡Seis!

JULIA Quizá ocho.

JORGE ¡Ocho!

JULIA Aproximadamente, la cantidad variará si reagrupan a las familias.

JORGE ¿Y si los mil son primos? (*UPEPLV*, pp. 44-45)

HÉCTOR Necesitan ayuda de otro tipo.

JUANA ¿De qué tipo?

HÉCTOR Psicológica sin ir más lejos.

JUANA ¿Están locos? (*UPEPLV*, p. 46)

HÉCTOR Sí, están sanos, en términos generales.

JUANA ¿Cómo que en términos generales? ¿Les falta algo? (*UPEPLV*, p. 46)

DAVID: ¿Y por qué no trabajas?

MERCE: ¡Por muchos factores!

DAVID: Dime uno.

MERCE: Ser fea. ¿Tú sabes lo que es ser fea?

DAVID: “Fea”, no.

MERCE: Pues deberías probar. Ser mujer y fea. ¡Y cantante! (*PYER*, p. 32)

Asistimos, en todas sus obras, a un lenguaje sencillo, claro, exento de artificios y retóricas. La frase de Marcos Fernández es directa, precisa, llena de esencia y desprovista de artificialidad. Tanto en el texto de los personajes como en las introducciones o descripciones, en las acotaciones, que serán objeto de estudio más abajo. Fernández Alonso es escueto, conciso, parco en descripciones. Y no por falta de méritos o por incapacidad. Su teatro está al servicio de la palabra desnuda, de su fuerza, de su valor intrínseco: es un teatro de lengua minimalista, conceptista. El autor

confía más en la interpretación del actor que en la *mise en scène* del drama con palabras grandilocuentes, con párrafos rimbombantes y altisonantes. Quizá por ello, como una pista de lo que su producción dramática pretende ser, nos obsequia —para que seamos testigos de la diferencia, espectadores de primera fila— con algunos párrafos de obras de Calderón (*La vida es sueño*) o Shakespeare (*Romeo y Julieta*), donde el texto pomposo y declamatorio estaba a la orden del día.

Comprobamos, así, que los personajes de Fernández Alonso se caracterizan por cómo se comportan, por supuesto, pero, sobre todo, por cómo hablan, por lo que dicen, por su forma de verbalización. Aquí radica el peso específico que hace que el dramaturgo defina a sus personajes a través de la lengua. Y si Marcos Fernández, a través del humor, tiene una especial manera de entender las relaciones que se establecen entre los personajes de sus obras, la relación que mantiene con sus lectores o con el director de escena es también peculiar y novedosa. Pasamos de este modo a analizar uno de los aspectos más originales y que más carácter imprime al texto literario de nuestro dramaturgo.

2. LAS ACOTACIONES: EL TEXTO LITERARIO

Tradicionalmente se ha hablado en la obra de teatro de un texto principal, considerado texto literario por Ingarden, y de un texto secundario, clasificado como texto no literario, que estaría configurado por las acotaciones. Por regla general, se suele prestar poca atención a ese texto secundario, una desatención con la que no comulgamos. Somos de la opinión, como muchos otros autores, de que ambas partes configuran un todo y no se pueden deslindar. Pero es que, además, en Marcos Fernández asistimos a un curioso fenómeno: las acotaciones no son meras indicaciones escénicas. Las acotaciones de Fernández Alonso dejan de ser ese “texto no literario” para ser, más que nunca, texto literario. Porque en ellas reside también el ingenio del escritor; todas llevan, casi siempre, la impronta de la literariedad, de la poesía, del humor..., del arte, en definitiva. Dichas acotaciones abandonan esa tradicional consideración de asépticos elementos escénicos para convertirse en texto puramente literario, donde, con frecuencia, nos hallaremos delante de

lo que denominaremos “acotador omnisciente”, un acotador que sabe el antes y el después, el pasado, el presente y el futuro, cómo son los personajes, lo que piensan, lo que sienten o sentirán...; un acotador que no se limita a la simple indicación escénica. Obsérvense —los subrayados son nuestros— los siguientes ejemplos:

Él tiene veintiocho años. Ella de un tiempo a esta parte nunca dice su edad. (DQTEB, p. 2)

JORGE La magia (Intenta elevar una botella de vino con el poder de su mente mientras HÉCTOR le observa perplejo. La botella, obviamente, no se mueve). La he perdido. (UPEPLV, p. 24)

CLARA: No. Pero no va a discutir mi palabra. Me voy.

(Sale. Daniel se queda solo en casa. Muy solo.) (OFF, p. 56)

Bien es cierto que no siempre el autor se nos presenta como ese acotador omnisciente. Hay momentos en los que duda o ignora algún que otro dato:

JORGE es mayor que HÉCTOR. O lo parece, no sabemos cuánto se debe al tiempo y cuánto a la vida. (UPEPLV, p. 21)

JORGE (...) vomita una carta de póker salida de quién sabe dónde. (UPEPLV, p. 31)

En escena Mario y su mejilla. (DQTEB, p. 46)

ANA: (...) No hay nada más que esperar. (Y en efecto, esperan hasta que llega únicamente el primer oscuro de la obra). (PYER, p. 9)

En estos otros ejemplos la acotación está cargada de poesía. O, cuando menos, de referencias literarias (Bécquer, Zorrilla) o paremiológicas. Son acotaciones que —contradiendo la función para la que normalmente son creadas— piensan en el lector, no en el actor o en el director. Marcos Fernández aboga aquí por un teatro para ser leído:

JORGE No hago trucos, Héctor. (Intenta elevar una silla de jardín que duerme su herrumbre en una esquina.) Yo no hago trucos. (UPEPLV, pp. 24-25)

JULIA: Yo trabajo en cooperación. ¿Ayudo demasiado? (Se hace un silencio tenso ante el enfado de JULIA, que es tan notable como notorio.) (UPEPLV, p. 67).

JORGE (...) ¡Shazam! (Un perro ladrador, bastante mordedor, se abalanza sobre el gato...) (UPEPLV, p. 56).

Pero es que hay también acotaciones que llegan, incluso, a dar libertad al actor:

(JORGE, después de reprochar la actitud de su madre y hermano con cualquier interjección que elija el actor, la sigue...). (UPEPLV, p. 72).

Haciendo gala de una escasa descripción espacial o temporal, hay acotaciones que no nos sitúan cronológicamente en la escena, máxime cuando una determinada fecha puede vertebrar toda la obra, como es el caso de *Papá y el resto*, donde la acción transcurre en pleno 31 de diciembre. Pero es el lector/espectador quien, de entrada, debe deducirlo a partir de referentes culturales (puestos en boca de los personajes) tales como las uvas, la consabida cena o el tradicional pavo. Señala Domingo (2002, p. 124) que "En el texto escrito, las acotaciones cumplen el papel de despertar la imaginación del lector, aunque, en muchas ocasiones también el lenguaje de los personajes trasmita un buen número de signos teatrales". Y es que Marcos Fernández Alonso entiende lo que es la acotación redundante y predica una economía de detalles superfluos que se ponen de manifiesto en los diálogos. A nuestro autor le interesa mucho más hacer partícipe de las acotaciones al lector, hacerlo cómplice de su escritura. Veamos estos ejemplos en los que, nuevamente, los subrayados son nuestros:

(Volvemos a su casa: Ana, con el delantal puesto y la mirada perdida...) (PYER, p. 15).

DAVID: Justamente. (Y saltamos de escena.) (PYER, p. 17).

CLARA: No te rindas.

(Daniel la escucha tan fascinado que ya pasamos al siguiente día.) (OFF, p. 35)

En este último caso, nos percatamos de que el guiño que se le hace al lector también tiene en cuenta al director de escena, al que, en otras ocasiones, se le da libertad absoluta. Así, en *Dime que todo está bien* (p. 47) se dice:

(Todos con el móvil en la mano, marcando un número. Escena a coro. El reparto de frases a gusto del director.)

Y, en *OFF* (p. 8), Marcos Fernández escribe que otros de los eventuales personajes que aparecen momentáneamente pueden ser interpretados por personajes que tienen más papel y peso en la obra. También nos topamos, por otra parte, con acotaciones donde, lejos de describirnos con un adjetivo el estado anímico o el tono de voz del personaje, lo que se nos ofrece es una suerte de monólogo interior, el pensamiento del personaje que le lleva a declamar en un tono u otro:

JUAN: (*Demasiado para un solo día*) Eh... Creo que no voy a hacerlo. (*DQTEB*, p. 49)

Nos queda aún por investigar y cotejar si hay en el teatro español o universal una escena que esté únicamente compuesta por una acotación, como es el caso de la escena 14 de *Papá y el resto* (p. 43):

(Los tres hermanos permanecen inmóviles. A un lado del escenario surgen Pablo y Ana, que se encuentran en la misma situación. Todos parecen derrotados. La fiesta se nota en el bullicio que hace retumbar la ciudad. Suena música. A medida que aumenta el volumen, los cinco comienzan a moverse poco a poco, un brazo, un pie. La música crece, los envuelve y se van dejando ir, difícil resistirse a ese ritmo machacón, tum, tum, tum, ya están bailando, ya aumenta la intensidad. No existe el ridículo. Todos bailan la danza de la soledad. Hasta llegar a la euforia)

Del mismo modo, un aporte novedoso es que la existencia de un personaje en el texto venga conformada por lo que dicen los otros personajes y por las acotaciones, puesto que el chino que aparece en *Papá y el resto* no tiene entidad como personaje, no tiene diálogo, no hay ninguna acotación que lo describa, es un mero referente del que solo sabemos que existe por los diálogos y las indicaciones escénicas de los demás (pp. 39-40). Y es que algo muy llamativo del teatro de Marcos Fernández es la nula o escasa descripción de los personajes. Poco importa que alguien sea rubio o moreno, alto o bajo; nuestro dramaturgo no limita la puesta en escena o la interpretación por parte de un actor o una actriz. A Fernández Alonso le interesa mucho más el alma de los personajes, el interior más que el exterior, que es pura circunstancia. Tampoco es especialmente prolijo en información relativa al vestuario, por ejemplo. El teatro de Marcos Fernández está representado por las *personae* de *Seis personajes en busca de autor*, la célebre obra de Pirandello, esto es: por almas desnudas donde lo importante es su presencia (su esencia) y no

la máscara, el atuendo, lo superficial... Que el disfraz no distraiga al espectador ni impida ver el alma del personaje. Si el vestuario es relevante o significativo será porque el escritor así lo quiere destacar, porque es su deseo dar a entender que el personaje va disfrazado —travestido— más que vestido.

En otro orden de cosas, es preciso señalar que en el teatro de Fernández Alonso poco importa el espacio, el lugar, la escenografía, el atrezzo; con apenas un par de detalles, con una simple indicación, queda configurada la escena. No precisa esta de grandes escenarios cargados de elementos. El autor apela a la imaginación del lector/espectador, algo similar a lo que López (1996, p. 163) arguye respecto al teatro de Gómez de la Serna, donde “La realidad escénica ramoniana se nos ofrece como un enigma o acertijo: «Un despacho en el que todo tiene la anormalidad de estos días».”

En otras ocasiones (*DQTEB*, pp. 16-17, pp. 36-37), el cambio de escena y escenario viene dado por el propio movimiento —y correspondiente diálogo— de los personajes; un personaje sale de una escena (de una habitación, de un bar, de un decorado...) y nos conduce —con sus palabras— a otro espacio (la calle, una habitación distinta, una escalera...). Recordemos aquí lo que Bobes (1996, p. 67) decía de los personajes del teatro de Valle-Inclán: “Los personajes valleinclanescos dan lugar a las acciones y a sus propios movimientos con sus palabras”.

Un crítico como Llovet (1981, pp. ix-x) opina de Chéjov lo siguiente:

abandona la anterior técnica progresiva en busca de un final redondo y potente, para convertirse en expresión de círculos vitales inagotables (...), pero en los que acaba por flotar, sobre la enormidad del mundo, un segmento de vida que sugiere portentosamente muchísimo más de lo que el pie de su letra parece decir, gracias a una impecable integración del tema con los personajes, de los personajes con las situaciones y de las situaciones con el paisaje.

Frases estas perfectamente aplicables a nuestro dramaturgo, pues todo parece estar perfectamente integrado, ensamblado, desde lo primigenio (el texto, la palabra) a lo secundario y superficial (el decorado, el vestuario). Y es que el teatro de Marcos Fernández es fácil de poner en escena, pues no requiere de grandes tramoyas. El decorado, cuando

existe, es minimalista, conceptual; lo importante para el autor —insistimos— es el actor, el personaje, la palabra, la esencia. Todo lo demás es anecdótico, superfluo, prescindible. Como señala Desuché (1996, p. 83), “El decorado no ocupará jamás toda la escena (...). El decorado debe estar cuajado de humanidad y respirar espacio y libertad”. Otras veces nos bastará un oscuro (aunque no esté explicitado en las acotaciones) para que los personajes desaparezcan de un sitio y aparezcan en otro, con el consiguiente cambio de escena:

5

(...)

ANA: ¿Está ahí David? (Lola le cuelga el teléfono y desaparece de escena) ¿Lola? ¿Lola?

(Ana camina sin prestar atención y...)

6

(Pablo y Ana se cruzan en la calle)

PABLO: ¡Ana! (PYER, pp. 19-20)

3. LA PALABRA PRESTADA: EL TEATRO DENTRO DEL TEATRO

El gusto que tiene Fernández Alonso por incluir en su dramaturgia a personajes que son actores de profesión o que interpretan a otros personajes nos traslada automáticamente —salvando las lógicas distancias— a la ya mencionada obra *Seis personajes en busca de autor*. Para empezar, el juego que se establece entre dos de los personajes de *Dime que todo está bien*, quienes, instalados en la realidad del drama, se nos presentan como personas que son o juegan a ser actores (pp. 33-36) interpretando un papel. Es el caso de Juan y de un transexualizado Mario al representar, respectivamente, en teatro leído, a Romeo y Julieta, una ocasión que le permite a este explorar en su sexualidad. Como muy bien refiere Osuna (1992, p. 126), “Cuando el actor hace el personaje de actor, lo que en realidad hace es hacer el personaje de persona”. Pero lo cierto es que las *personae* del drama *pirandेलiano* que aparecen en Fernández Alonso sueltan parte de su lastre trágico gracias al humor *jardielano* que se halla

presente en sus palabras. “¿Sí? ¿No? Ah, bueno, por eso!”, como diría Práxedes, la criada de *Eloísa está debajo de un almendro*. Resulta curioso e interesante observar cómo el teatro (la ficción) de esta pieza de Jardiel les sirve a los personajes de Marcos Fernández para descubrir o afianzar sentimientos amorosos y sexuales, tal y como les ocurre a Daniel y Clara (pp. 42-43, pp. 61-66) al hacer, respectivamente, de Fernando y Mariana, dos de los protagonistas de la referida obra. Quizá porque el teatro no es teatro, no es un arte, y porque la etiqueta que se le ha puesto es un puro convencionalismo que permite ir mucho más allá. Concuerdan estos preceptos con las palabras de un crítico como Cuevas (1993, p. 9), quien, refiriéndose al teatro de Jardiel Poncela, afirma “El teatro no es un arte, sino un instinto, «un don, un sexto sentido...»” De ahí a la indagación psicológica hay tan solo un paso.

Este recurso del teatro dentro del teatro también aparece en *OFF*, donde Daniel, profesor y actor, ensaya el papel de Segismundo, de *La vida es sueño* de Calderón. Teatro dentro del teatro de la manera más literal, pues la escena tiene lugar en una pequeña sala de teatro, con sus butacas y sus desconchones en la pared (pp. 10-13). Nos encontramos en esta misma obra con que Daniel —ahora ya en una secuencia que se desarrolla en la clase de literatura— hace una lectura dramatizada, junto a sus alumnos, de, nuevamente, *Eloísa está debajo de un almendro*. Todo un alegato de intenciones, pues no es gratuito que la obra dramática de Fernández Alonso oscile entre el drama *shakespeareano* (llevado a nuestro tiempo, eso sí), el drama calderoniano y la mordaz e inteligente ligereza cómica de Jardiel.

No obstante, nuestro autor va más allá de esta recurrente técnica cuando inmiscuye a los espectadores/lectores y los hace partícipes de la obra. No son meros receptores pasivos, ya están dentro del drama, del mismo modo que, como ya apuntamos en otra ocasión (Ortega, 2023), nosotros, espectadores, estamos presentes en *Las Meninas* de Velázquez. Y eso es teatro dentro del teatro, ya que, como nos señala Osuna (1992, p. 125), “También se hace teatro dentro del teatro cuando el autor, el director de escena, el espectador o el apuntador aparecen como personajes”. Es esto, precisamente, lo que podemos apreciar en *Dime que todo*

está bien cuando, nada más empezar la obra (p. 2), Sara, dirigiéndose al público, proclama:

Iba a presentarles la obra como se merece, pero a estas horas ya... (...).
En fin, ¿han sentido alguna vez el vértigo de no ser dueños de sus vidas?
(...). Yo quería contarles una historia que tiene que ver conmigo...

Así, Sara, personaje, se convierte en relatora y, retomando la tradición del teatro latino, como ya hiciera, por ejemplo, Plauto (o, muchos años más tarde, Chicho de Chiara), nos presenta a los dos primeros personajes que aparecen en la primera escena. Y sí, nos sumerge en una historia que tiene que ver con ella, pero que, sobre todo, acerca al espectador, quien, a buen seguro, gracias al poder universalizador de la literatura, se reconoce en alguno de los personajes de la trama. Un reconocimiento que se produce en buena parte de las obras literarias, como ya señalaba Nieva (1967, p. 19): “como prototipos que son, nosotros no conocemos, sino que reconocemos a los personajes.”

6. CONCLUSIONES

Concluimos, pues, que en Marcos Fernández Alonso la lengua configura una particular manera de ver y entender el mundo y es la tabla salvadora a la que se aferran los personajes. La lengua configura la *dramedia*, pues convierte el drama en comedia, lo que acaba por presentarnos un mundo mucho más amable, exento del drama que, casi siempre, le queremos dar a nuestra existencia.

Por lo que respecta al lector, el dramaturgo lo hace cómplice al inmiscuirlo en la misma historia: el lector se siente partícipe y agradecido. La eliminación de esta frontera literaria integra a ese lector que se percató de lo cómodo que resulta adentrarse en la historia y ser parte integrante del arte del escritor.

Por último, el teatro dentro del teatro provoca en el lector/espectador que aquello leído/representado cobre visos de realidad. Un fenómeno que lo lleva a preguntarse si eso que nosotros consideramos nuestra realidad no es más que una ficción más, escrita y tramada, tal vez, por un ente superior. Quitémosle, entonces, hierro a nuestra existencia y disfrutemos de nuestro paso por el mundo.

7. REFERENCIAS

7.1. SOPORTE TEXTUAL

Fernández, M. (2021a). *Un peral entra por la ventana*. Éride

Fernández, M. (2016). *Papá y el resto*

Fernández, M. (2012). *OFF*. VdB

Fernández, M. (2005). *Dime que todo está bien*

7.2. SOPORTE CRÍTICO

Amorós, A. (1998). Introducción a *La señorita de Trevélez* y ¡Que viene mi marido! (pp. 9-71). Cátedra

Ballesteros, A. (1994). Humor en tiempos de crisis (El teatro de Rafael Mendizábal). J. García Verdugo.

Bobes, M. C. (1996). El diálogo en el teatro actual. En Jesús G. Maestro (ed.), *Problemata Theatralia* (I Congreso Internacional de Teoría del Teatro. El signo teatral: texto y representación (pp. 58-80). Servicio de Publicacións Universidade de Vigo.

Cuevas, C. (1993). Discurso inaugural del VI Congreso de Literatura Española Contemporánea (Málaga 1992). En *Actas del VI Congreso de Literatura Española Contemporánea* (pp. 7-11). Anthropos

Desuché, J. (1996). La técnica teatral de Bertold Brecht. Oikos-Tau

Domingo, F. (2002). Una propuesta para el comentario de textos dramáticos. *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 14, 108-128. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense

Fernández, M. (2021b). Discurso de presentación de *Un peral entra por la ventana*. (23 de junio de 2021). La LiVrería

López, F. (1996). La ausencia, el silencio y el texto imaginario en el teatro de Ramón Gómez de la Serna. En Jesús G. Maestro (ed.), *Problemata Theatralia* (I Congreso Internacional de Teoría del Teatro. El signo teatral: texto y representación (pp. 155-174). Servicio de Publicacións Universidade de Vigo

Llovet, E. (1981). Introducción a *La gaviota/El jardín de los cerezos* (pp. ix-xxii). Planeta.

Nieva, F. (1967). Fondos y composiciones plásticas en Arniches. En *Teatro*, de Carlos Arniches. Taurus.

- Ortega, J. J. (2023). La obra dramática de Marcos Fernández Alonso: una literatura para un cuadro. Del boceto al retrato psicológico y social. En Javier Martín Párraga (ed.), *Las muchas caras de la Literatura. Conexiones entre la literatura y otras artes y ciencias* (pp. 179-188). Tirant editorial
- Osuna, R. (1992). Sociopoética de la dramaturgia. (El concepto de «grupo pequeño» como fenómeno dramático y teatral. *Orígenes*
- Ximénez, S. (1986). Prefacio a *El jardín de los cerezos*, de Anton P. Chéjov (pp. 9-11). Espasa-Calpe

INTERMEDIALIDAD Y RECEPCIÓN DE *MÄDCHEN IN UNIFORM* DE CHRISTA WINSLOE

PATRICIA ROJO LEMOS
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

En 1931 se estrenó en Alemania la película *Mädchen in Uniform* (*Muchachas de uniforme*), dirigida por Leontine Sagan y Carl Friedrich, y basada en la obra de teatro *Gestern und heute* (*Ayer y hoy*) de la escritora Christa Winsloe. Esta película —consagrada como primer filme de temática lésbica— aborda cuestiones como la educación, la represión o la exaltación y confusión de los sentimientos en la adolescencia. La cinta que ha llegado a nuestras manos encierra una historia de éxito de público y crítica, pero también de censura por parte de las autoridades. En el año 1958 se realizaría una nueva versión cinematográfica protagonizada por Rommy Schneider que no obtendría la misma repercusión¹⁶².

A causa del gran éxito de público y crítica de la obra de teatro y de la película tanto en Europa como en Estados Unidos, la autora llevó la historia a una novela que se publicó en 1933: *Das Mädchen Manuela. Der Roman von Mädchen in Uniform* (*La muchacha Manuela. La novela de Muchachas de uniforme*). Esta fue traducida al español en 1934 por Julia Aguirre y Estanislao Quiroga. Hasta 2019, con la traducción de Virginia Mazas, no volvería a ser publicada en español.

La historia, ambientada en un internado alemán, narra la estancia de una adolescente huérfana que tiene una relación estrecha con su maestra y de quien llega a enamorarse. La protagonista, Manuela, es reprendida y sancionada de forma continuada por el resto de profesoras del centro

¹⁶² Dirigida por Géza von Radványi.

a causa de su naturaleza expresiva, su carácter díscolo y la poca obediencia a las normas del internado prusiano. Manuela encuentra consuelo en una profesora más comprensiva y afectuosa, pero quien no consiente tener una relación con la adolescente. Este rechazo se salda con el suicidio de la niña Manuela.

La lectura y visionado de *Muchachas de Uniforme* se presta a múltiples interpretaciones y enfoques, si bien se han percibido en la historia elementos de crítica y disconformidad con el sistema educativo prusiano, así como la presencia de relaciones interpersonales que se desvían de lo esperado y aceptado según el canon imperante en la época. Pese a que desconozcamos la intención real de la autora de la obra —la escritora y artista Christa Winsloe— podemos afirmar que la elección de un internado prusiano y el conato de relación sentimental entre dos mujeres para la obra *Mädchen in Uniform*, no resulta casual ni arbitrario. Christa Winsloe fue alumna de un internado para hijas de oficiales a principios de siglo XX y, tras su matrimonio con un barón húngaro, tendría parejas de su mismo sexo.

1.1. CHRISTA WINSLOE. APUNTES BIOGRÁFICOS

El éxito de la novelista, dramaturga y escultora alemana Christa Winsloe llegó en 1930 con la representación teatral de *Ritter Nérestan* (*El caballero Nérestan*) en Leipzig, obra en la que se basaría *Gestern und heute* (*Ayer y hoy*), representada en Berlín. Con esta adaptación dentro del mismo género, la autora vio cómo el interés por su obra iba en aumento, hasta el punto de llevarse al cine en 1931 bajo la dirección de Leontine Sagan y Carl Friedrich. *Mädchen in Uniform* (*Muchachas de uniforme*) se consagró como la primera película de temática lésbica y supuso un impulso para la carrera literaria de la autora, quien participaría como guionista en el filme. No obstante, lo que llegó a las pantallas fue una versión algo ambigua y suavizada de la historia original, que habría de transformarse por el camino hasta la publicación en 1933 de la novela *Das Mädchen Manuela* (*La niña Manuela*), texto con el que subrayó el contenido lésbico.

Resultan obvias las coincidencias y semejanzas entre la ambientación de la obra (en cualquiera de sus géneros) y la vida de la autora. Nacida

en Darmstadt en 1888, pasó su adolescencia en un internado para hijas de militares en Potsdam y, posteriormente, en Suiza. Su traslado en 1909 a Múnich supuso su formación como escultora. Cuatro años más tarde, en 1913, se casó con el barón húngaro Lajos Hatvany¹⁶³, con quien viviría en Hungría hasta 1922, momento en que se divorció de su marido y regresó a Alemania. Desde 1924, ya instalada de nuevo en Múnich, comenzó a escribir para distintos diarios como *Berliner Tageblatt*, *Querschnitt*, *Die Vossische Zeitung* o *Tempo*. De este periodo de febril actividad literaria en el que frecuentó la compañía de escritores y artistas, data su primera obra de teatro. *Ritter Nérestan* se estrenó en 1930 en una producción de Gertrude Langfelder en la Schauspielhaus de Leipzig y tuvo un gran éxito sobre el escenario. En 1931 fue llevada a la gran pantalla por Leontine Sagan con el título *Mädchen in Uniform*.

Su segunda novela, *Life Begins (La vida empieza)* (1935), tendría que publicarse en Inglaterra, ya que el régimen nazi la había incluido en una lista negra. Sucedería lo mismo con su tercera novela, *Passeggeria* (1938), que tuvo que ser editada en Ámsterdam. A finales de los años treinta, Winsloe se trasladó a Francia para huir de los nazis, previo paso por Italia y Estados Unidos acompañada de su pareja de aquel momento, la periodista Dorothy Thompson¹⁶⁴. Christa Winsloe regresó a Europa, donde se instaló en el sur de Francia. Allí vivió con su última pareja, la traductora suiza Simone Gentet (Hermanns, 2012). En 1944, fue asesinada junto a su compañera Simone Gentet cerca de Cluny, Francia, mientras intentaba huir a Hungría¹⁶⁵.

1.2. RECEPCIÓN E INTERMEDIALIDAD

Más allá de resultar una historia conmovedora, *Mädchen in Uniform* se convirtió en un producto de gran éxito y excelente acogida que parecía

¹⁶³ Escritor y crítico literario muy activo en la escena literaria húngara, nacido en una familia prominente y acaudalada de Hungría. Licenciado en Filología clásica, estudioso de los autores Sándor Petőfi y Endre Ady, fundó varias revistas literarias. Su novela más conocida, *Urak és emberek* (1927) es una novela de formación similar a *Los Buddenbrook* de Thomas Mann.

¹⁶⁴ Periodista y feminista estadounidense que formó parte del movimiento sufragista.

¹⁶⁵ Se sospecha que un grupo de franceses pertenecientes a los Maquis las secuestraron y fusilaron el 10 de junio de 1944.

no conocer límites en los distintos géneros en los que se constituía. Esta adaptación sucesiva a diferentes medios y géneros supone un ejemplo de intermedialidad en la que la situación política en Alemania —con la censura en la película de ciertas escenas de carácter calificado como erótico— haría mella.

Merece consideración de estudio una historia que resulte tan potente como para trascender el propio medio y continuar el viaje y la transformación en distintos géneros. Naturalmente, el contenido presenta algo intrínseco y genuino que conectó con el público de distintos lugares. La cuestión intermedial y las numerosas y sucesivas versiones y adaptaciones reflejan esta conexión con la audiencia y su interés por los temas que aborda. Como es de esperar, cada medio presenta unas características propias, si bien no tenemos acceso ni a la obra de teatro, ni a la cinta original filmada por Leontine Sagan en 1931.

Por intermedialidad entendemos “aquellas configuraciones que tienen que ver con un cruce de fronteras entre los medios” (Rajewsky, 2005, p. 46). En concreto, nos centraremos en la clasificación de Wolf (2011, pp. 3-5) quien establece dos tipos de intermedialidad: a) hablamos de “intermedialidad extra-composicional” cuando nos referimos a distintos medios relacionados; esta, a su vez se subdivide en transmedialidad, transposición intermedial y remediación; y b) “intermedialidad intra-composicional” con la que Wolf alude a lo que sucede dentro de una misma obra con una subdivisión en plurimedialidad y referencia intermedial.

En el caso de *Muchachas de uniforme* estaríamos frente a una misma historia o un mismo hecho narrativo que viaja entre medios y países. De obra de teatro pasa a película¹⁶⁶, más tarde de nuevo a una nueva de teatro adaptada a cada país y, por último, se publica la novela. Es decir, de acuerdo con Wolf (2011), nos enfrentaríamos a una transposición intermedial, puesto que la historia parte de un medio que actúa de origen y desde el que se inicia la transferencia.

Y como en toda transferencia, el hecho narrativo irá mutando y adquiriendo características propias del viaje entre medios y culturas, motivo

¹⁶⁶ No se ha tenido en cuenta el *remake* de 1958.

por el que resulta pertinente estudiar el fenómeno con las herramientas y medios de los que disponemos. En concreto, se hará desde una perspectiva textual y estudiando la recepción en la prensa española.

2. OBJETIVOS

Con el objetivo de conocer la influencia de las circunstancias sociopolíticas y las reacciones a los estrenos de la obra y de la obra *Mädchen in Uniform* (en sus distintas versiones y géneros) en la sociedad española, se propone el estudio de la recepción en prensa desde 1932 —fecha del estreno de la película en España— hasta 1935 —fecha de las últimas críticas teatrales— tras la llegada de la obra de teatro a Madrid en 1934.

Asimismo, se pretende analizar la percepción en España de Alemania durante un periodo concreto, entre 1932 y 1935, fechas en las que el advenimiento del nacionalsocialismo condicionaría la imagen posterior de lo alemán en España.

Por último, se desea estudiar la intermedialidad de un mismo hecho narrativo y cómo la coyuntura social y cultural incidirá en la evolución del producto en sus distintas versiones y adaptaciones entre géneros.

3. METODOLOGÍA

El presente trabajo estudia la intermedialidad y la recepción de *Muchachas de Uniforme* de Christa Winsloe en prensa en España entre 1932 y 1935. Para ello se ha recurrido al visionado de la película *Mädchen in Uniform* (1931), se ha tenido en cuenta la novela en alemán y sus respectivas traducciones al español de 1934 y 2019.

Para la recepción, se han consultado fuentes hemerográficas para el periodo estudiado —entre 1932 y 1935— desde la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España. Destacan, entre las fuentes consultadas, diarios fundados a finales del siglo XIX y a principios del XX, de distintas tendencias políticas, si bien priman los medios liberales, republicanos y de izquierdas. Con respecto a los autores, con firma propia nos encontramos a Ceferino Rodríguez Avecilla, Manuel Chaves Nogales, Chabás, González Olmedilla, Latorre, Tamayo y Pérez-

Domenech. A modo de resumen, se adjunta un cuadro sinóptico con las principales publicaciones:

TABLA 1. Relación de publicaciones consultadas, periodicidad, fecha de publicación y tendencia política.

Nombre	Periodicidad	Fecha de publicación	Tendencia política
La época (Madrid)	Diario	1849 y 1936	Conservador Asociado a la monarquía.
Mundo gráfico (Revista ilustrada. Madrid)	Semanal	1911-1938	Popular y moderna. Censurada dictadura Primo de Rivera.
El heraldo de Madrid (Madrid)	Diario	1890-1939	Demócrata avanzada, órgano del Partido liberal.
La nación (Madrid)	Diario	1925-1936	Instrumento de propaganda de la dictadura de Primo de Rivera.
La voz (Madrid)	Diario	1920-1939	Liberal, monárquico, republicano.
Luz (Madrid)	Diario	1932-1934	Antimonárquico, republicano.
La semana (Madrid)	Semanal	1934	Incisivo, no hiriente.
La libertad	Diario	1919-1939	Abiertamente republicano. Dirigido a la clase obrera y la pequeña burguesía.
Ahora	Diario	1930-1938	Socialista.

Fuente: elaboración propia

4. RESULTADOS

El primer producto que sale de las fronteras alemanas es la película *Mädchen in Uniform* (*Muchachas de uniforme*) de 1931, basada en la obra de teatro *Ayer y hoy*, de Winsloe, y, a su vez, fue una adaptación de *Ritter Nérestan* de la misma autora. Por los registros a los que hemos tenido acceso, la película se estrenó primero en Francia. Más adelante se llevaría de nuevo al teatro y, finalmente, Christa Winsloe escribiría una novela.

4.1. RECEPCIÓN DE LA PELÍCULA *MÄDCHEN IN UNIFORM*

Ya en 1932, la prensa española se hace eco del éxito de la película cosechado en París y recoge las críticas de escritores franceses, quienes califican el filme de obra de arte. En concreto, el 12 de octubre de 1932, en

el *Heraldo de Madrid* se comenta cómo están “sorprendidos al hallarse ante una película de insospechados alcances pedagógicos y de tanta complejidad sentimental.” (p. 7). En este mismo diario se recogen las críticas elogiosas de Bernard Shaw o de los periodistas galos como Pierre Wolf, quien calificaba *Mädchen in Uniform* como obra de arte. Por último, añaden en el artículo que la película resulta de fácil asimilación por el público y a la vez de una “delicadeza insospechada en la exposición de un asunto de tanta trascendencia como en el que se basa y tiene el encanto de lo desconocido” (p. 7) para analizar el alma femenina.

FIGURA 1. Anuncio del estreno del filme *Muchachas de uniforme* en los cines Callao el 31 de octubre de 1932. Publicado en el diario *Luz* el 29 de octubre de 1932.

CALLAO

¡AL FIN!
Lunes 31 octubre
ESTRENO

MUCHACHAS
DE
UNIFORME

La obra sensacional que obligará al público madrileño, como al parisién y berlinés, a un apasionamiento nunca visto hasta la fecha en el cinema.

Exclusivas HUET

Fuente: Diario *Luz* (Hemeroteca digital. Biblioteca Nacional de España)

La película se estrenó en España el 31 de octubre de 1932 y gozó de buena acogida entre la crítica. En el diario *La época* del 3 de noviembre de 1932 se valora el filme como perfecto en cuanto a los aspectos técnicos y artísticos. Conciben la intención de la obra como un combate al “sistema pedagógico que trata de convertir en espíritus militarizados las tiernas almas de las alumnas” (p. 1). Que la acción se desarrollara en un colegio supone para la crítica de *La época* una analogía con un cuartel militar en el que todo queda sometido a la disciplina. Por lo que respecta a la relación entre la maestra y la alumna, se trata de una “mala interpretación (...) Muy torpes han de ser, pues, los ojos que pretendan ver en Muchachas de uniforme realidades o siquiera sospechas de escabrosidad” (p. 1). Así, toda cuestión emotiva viene motivada por la represión originada por la férrea disciplina: “cuando de la severidad se hace poder tiránico, se incurre en la injusticia y la injusticia ahoga los más puros sentimientos: amor, comprensión, ternura” (p. 1).

Los artículos sobre la acogida de la película y su valoración crítica conviven con el clima político de la época. Así, quien sería más tarde el encargado de adaptar la obra de teatro al español, Ceferino Rodríguez AVECILLA¹⁶⁷, publicaba en *Mundo gráfico* el 7 de diciembre de 1932 un artículo sobre la actualidad extranjera en Alemania, donde se había frustrado de nuevo otra tentativa pública de Hitler para llegar al poder y donde había sido sustituido el embajador alemán en París. En esa misma sección “La actualidad extranjera. Anecdótico. Por esos mundos” Rodríguez AVECILLA hace referencia a la emoción que han sentido en Berlín y en París con la representación de “la famosa comedia de Christa Winsloe, *Gestern und heute*.” (...) “pero, en realidad, los franceses no tienen derecho a mostrar ni su extrañeza ni su temor ante las exaltaciones del militarismo. Ellos incurren en el mismo pecado.” (p. 4).

Por su parte, Manuel Chaves Nogales publicó el 23 de mayo de 1933 un artículo en el diario *Ahora*, “La conquista de la juventud”, en el que se analiza la situación política de Alemania, de la que el periodista comenta cómo “la única esperanza de las dictaduras es la corrupción de

¹⁶⁷ Escritor, dramaturgo, periodista deportivo y uno de los responsables de la Sociedad General de Autores durante la Guerra Civil.

menores” por lo que, por ejemplo, los jóvenes solo verán películas de desfiles de Hitler. “Hace poco se ha prohibido la exhibición de *Muchachas de uniforme* porque es una película que tiende a humanizar la férrea disciplina prusiana.” (p. 18). En ningún caso se menciona el contenido lésbico, y el enfoque es pedagógico-social.

FIGURA 2. Anuncio del éxito creciente del filme *Muchachas de uniforme* en los cines Callao en el que se alude a un enfoque psicologista y novedoso. Publicado en el diario *Ahora* el 6 de noviembre de 1932.



Fuente: Diario *Ahora*. (Hemeroteca digital. Biblioteca Nacional de España)

Muchachas de uniforme resulta un éxito de público y crítica que dura meses en cartelera y que se recibe en España como una crítica a lo prusiano. Por lo general, se alternan artículos en prensa sobre el advenimiento del nacionalsocialismo, la disciplina prusiana y su relación con la motivación de la conducta de la protagonista de la película. Sin

embargo, no faltan los artículos en los que se hacen reportajes sobre las actrices de la película (*Heraldo de Madrid*, 2 de octubre de 1933) o, incluso, sobre la versión teatral que habría de estrenarse en julio de 1934. En el *Heraldo de Madrid* el 13 de julio de 1934 se dan detalles del teatro, de lo curioso que resulta que el elenco esté compuesto solo por mujeres, y se habla de la traducción de Ceferino Rodríguez AVECILLA: “está hecha con arreglo a la primera versión teatral, (...) hay ciertos aspectos cinematográficos de la versión francesa. (...) La presentación en Madrid revestirá características muy interesantes, a tono con el moderno sentido del teatro europeo” (p. 4).

4.2. RECEPCIÓN DE LA OBRA DE TEATRO

Tras el éxito internacional de la película, se vuelve a versionar la obra de teatro, esta vez adaptada a cada país. En concreto, en España, se encarga Ceferino Rodríguez AVECILLA de acometer la tarea. La obra se estrenaría en Madrid en el teatro Alcazar el 20 de julio de 1934 con Nena de Vedo como actriz principal y bajo la dirección de Monteagudo.

Quizá sea la adaptación teatral la que más varíe de país a país. Además, hemos de tener en cuenta que el público ya conocía la película. En este género se permiten más licencias y hay una mayor familiarización con la cultura meta.

En el diario *La voz* el 21 de julio de 1934, Tamayo calificaría el estreno como un buen trabajo de traducción y de adaptación con grandes interpretaciones. No habría de faltar tampoco la crítica al prusianismo y una mirada dulcificadora sobre la cuestión lésbica, que no se concibe como tal, puesto que no se trata de nada obsceno ni relacionado con aviesas intenciones:

lo fundamental es la condenación del prusianismo, de la disciplina férrea aplicada por igual a muchachas de muy distinta condición espiritual. En la pasión de Manuela por la señorita Benburg no hay nada anormal; hay un amor, es cierto, pero no es el morboso y antinatural, sino el sentimiento afectivo de una niña falta de cariño hacia quien le brinda protección y ternura. En restituir a su verdadero sentido el pensamiento de la autora estriba, a mi juicio, el mejor acierto interpretativo de Nena de Vedo y de Blanca Alonso de los Ríos, que pudieron acentuar de modo dubitativo los caracteres que representaban, a los que dieron el tono Justo, en perjuicio de otro éxito, fácticamente logrado a poco que hubieran querido desviarse. (p. 3)

Por su parte, González Olmedilla de el *Heraldo de Madrid* el 21 de julio de 1934 se referiría al problema de las posibles tendencias lésbicas de la protagonista en relación con el sistema prusiano de segregación de sexos, que es “antipedagógico por antiliberal y anties-tético” (p. 4). Del lesbianismo de la película hace una lectura de oposición al régimen político alemán:

Muchachas de uniforme, comedia dramática de ayer, parece de hoy, después, de la reciente confesión oficial de Hitler de que en sus rígidas milicias «nazis» imperan, tanto como el amor a una Alemania fuerte y pura una turbia nostalgia del vivir relajado de Sodóma. Por fortuna, en la obra de Christa Winloe, Postdam atrae la brisa del madrigal equívoco de Lesbos y no la llama del exterminio bíblico que asoló a Gomorra. (p. 4)

Pérez-Domenech también se hace eco del estreno el 21 de julio de 1934 en el *Heraldo de Madrid*. En su artículo, hace una advertencia a los “jóvenes epicenos” de que no encontrarán contenido obsceno en la obra de teatro. La obra es limpia y clara. En cuanto a la relación entre la maestra y Manuela es natural ya que “ama a la señorita Bernburg con la misma naturalidad con que llora”. (p. 4). Sobre Prusia, diría Pérez-Domenech que incluso lo sagrado presente en el símbolo de la cruz cristiana, cumbre del sufrimiento, querría huir: “La cruz del dormitorio quiere escapar del colegio como el alma de las muchachas. Es un alma más, clavada en la angustia del ambiente prusiano.” (p. 4).

Chabás realiza una crítica muy negativa el 21 de julio de 1934 en el diario *Luz*. Para Chabás, la obra de teatro es peor que la película. En cuanto al argumento y sus temas, lee la obra en clave de protesta:

Muchachas de uniforme es una protesta crispada contra el espíritu militar prusiano introducido en los colegios de la burguesía plutocrática en nombre de una civilización cristiana para hacer de las niñas unas mujeres duras y secas que sólo servirán para madres de soldados. En ese colegio, entre esas niñas, hay una, de dulce, inquieta y delicada sensibilidad. Frente a la disciplina militar del colegio, que la ahoga y rinde, ¡qué débil es esta niña! Esa debilidad le hará cobijarse en el afecto de una de las profesoras, la más inteligente, que lleva dentro de ella una rebelde fiereza contenida. El lector sabe, por su recuerdo de la película, hasta dónde llega ese afecto y cómo creciendo en la cerrazón del internado plantea una situación dramática semejante a la de "La prisionera de Bourdet" que acaba con el suicidio de Manuela, esa colegiala inteligente y sensible que hubiera podido ser una gran actriz educada con más respeto a su personalidad. (p. 8).

Latorre publicaría una crítica el 21 de julio de 1934 en *La nación* en la que califica el estreno en España como tardío. Sobre el desarrollo de la obra, Winsloe presenta una habilidad singular y moderna, ese es uno de los méritos. Califica el pensamiento de absurdo: “el caso de alma de Muchachas de uniforme es de una vulgaridad absoluta (...) La muchacha, espiritualmente abandonada, que se refugia en una aberración (...) Porque lo normal, lo natural, es la reacción de amor en un sentimiento filial. (p. 11).

El 27 de julio de 1934 en *La semana* se refieren al contenido lésbico como una rebeldía al “duro rigor de un sistema pedagógico prusiano, de cabeza cuadrada y disciplina redonda, que pretende convertir en realidad una leyenda y trata de fabricar Walkyrias en serie con material asaz humano” (p. 15).

Para el diario *La libertad*, Aznar hace una revisión y crítica intimista el 7 de agosto de 1934 sobre la representación teatral con Nena de Vedo. Describe con acierto estético y delicadeza el suicidio de la protagonista: “No se arroja por la ventana como una pobre muchacha abandonada de su novio; se desprende del alto ventanal como una flor abatida por el viento, que va a deshojarse en el espacio.” (p. 1)

La mayoría de artículos de prensa sobre la obra de teatro siguen la misma línea. El éxito de la obra de teatro, precedida por el cinematográfico, supuso un mayor grado de familiaridad por parte del público español con la historia de Christa Winsloe.

Poco tiempo después del estreno de la obra en España, llegaría la traducción de la novela, escrita a partir de la obra de teatro en 1933. En el diario *La nación* (1934, p.11) recogen la traducción crítica a cargo del diplomático Estanislao Quiroga y de Abarca en colaboración con Julia Aguirre y publicada en 1934.

En cuanto a la recepción de la novela, tan solo pondremos un ejemplo que refleje el sentir general. En el diario *La época* del 24 de abril de 1935 entienden que la tesis de la obra reside en confrontar sistemas educativos y para ello se sirve de la historia de la desviación efectiva, que sería consecuencia y síntoma de la represión prusiana, a quien responsabiliza de la tragedia. Y añade: “*Muchachas de uniforme*, lejos de

ser un libro malsano, es altamente ético, puesto que señala, de un modo exclusivamente artístico, el gran peligro que, en relación con el problema y la educación, entrañan ciertos regímenes en los internados pedagógicos.” (p. 4)

5. DISCUSIÓN

La recepción en prensa de la película *Muchachas de uniforme* y la de la adaptación teatral a cargo de Rodríguez Avecilla muestran una progresión y profundización en aspectos sociológicos. En ambos casos se presentan elementos comunes. Lo que en un principio gozaba de una lectura más psicologista referido a la relación de la protagonista con su maestra como un malestar propio de su personalidad y de la edad, terminaría por adquirir un cariz sociológico como acto de rebeldía frente al sistema educativo prusiano.

Como apreciamos, el análisis de la historia y de sus temas se va refinando y es cada vez más preciso. Desde la recepción de la película en España hasta la obra de teatro, se acumulan publicaciones que discurren en paralelo a la situación política en Alemania y que, inevitablemente, hacen una lectura de la obra en clave germanófoba.

6. CONCLUSIONES

Como conclusión, podemos afirmar que la recepción en prensa resulta clave para el estudio de la intermedialidad, puesto que no disponemos de los productos originales sin adulterar, bien sean la obra de teatro *Ritter Nérestan* o su adaptación al cine (con la cinta intervenida por la censura nacionalsocialista).

Encontramos referencias al sistema educativo represor prusiano, especialmente en la recepción de la obra de teatro, posiblemente al ser posterior a la película y tras el advenimiento del nacionalsocialismo. El número de artículos en prensa sobre la obra de teatro es mayor que el de críticas a la película a pesar de haber durado más tiempo en cartelera. Por lo que respecta a la parte erótica, que no ha sobrevivido a la censura

de la Alemania de Hitler, la recepción en España parece atribuir la relación entre una muchacha y su maestra a la falta de afecto propio de un sistema autoritario y severo.

En cuanto a la intermedialidad, lo que comienza siendo una obra de teatro local, da el salto internacional a la gran pantalla con la película *Mädchen in Uniform* en 1931. Recordemos que hoy la consideramos una película de temática lésbica, pero, en España, la interpretación que se hizo de ella fue bien distinta. Lo que ha llegado a nuestras manos es el resultado de la censura nacionalsocialista sin ninguna escena de tinte erótico.

La versión de la obra de teatro surgida de la película es diferente en cada país, donde se realiza una adaptación al gusto del público local. Apreciamos cómo la prensa incrementa la lectura política del contenido de la obra, cuyos elementos eróticos o lésbicos representan la oposición al nacionalsocialismo y una crítica al sistema educativo represor prusiano. Los principales temas que se tratan en las publicaciones son el argumento, los aspectos técnicos, la interpretación del elenco, la labor de traducción, pero, fundamentalmente, el contenido. Lo que menos, los aspectos psicológicos del personaje principal. El enfoque es eminentemente sociológico. Sucederá lo mismo con la recepción de la traducción al español de la novela en 1934.

En general, lo que cobra mayor importancia es la crítica a Prusia y a su sistema inhumano y represivo. El objetivo de la obra es dar a entender una crítica al sistema. Esta lectura que realiza la prensa en un momento histórico-político determinado contribuye a apuntalar y reforzar la imagen que tenemos en la actualidad de lo prusiano y de lo alemán.

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Esta investigación ha sido financiada por el Ministerio de Universidades con fondos Next Generation de la Unión Europea en la convocatoria plurianual con referencia CT31/21 para la recualificación del Sistema Universitario Español para 2021-2023. Modalidad 1. Contratos Margarita Salas para la formación de jóvenes doctores/as.

8. REFERENCIAS

- Aznar, J. (1934, 7 de agosto). Nena, colegiala. *La libertad*, 4.485, 1
- Chabás, J. (1934, 21 de julio). En el Alkazar. *Luz*, 8
- Chaves Nogales, M. (23 de mayo de 1933). La conquista de la juventud. *Ahora*, 761, 18
- González Olmedilla, J. (1934, 21 de julio). El estreno de anoche en el Alkazar. *Heraldo de Madrid*, 15.125, 4
- Heraldo de Madrid*. (1932, 12 de octubre). 14.571, 1
- Heraldo de Madrid*. (1933, 2 de octubre). 14.874, 2
- Heraldo de Madrid*. (1934, 13 de julio). 15.118, 4
- Hermanns, D. (2012). Meerkatzen, Meißel und das Mädchen Manuela. Die Schriftstellerin und Tierbildhauerin Christa Winsloe. *Aviva*
- La época*. (1932, 3 de noviembre). 28.990, 1
- La época*. (1935, 24 de abril). 29.748, 4
- La nación*. (1934, 8 de noviembre). 2.765, 11
- La semana*. (1934, 27 de julio). 6, 15
- Latorre, G. (1934, 21 de julio) Estrenos. *La nación*, 2.673, 11
- Rodríguez Avecilla, C. (1932, 7 de diciembre). La actualidad extranjera. *Anecdotario. Por esos mundos. Mundo gráfico*, 4
- Tamayo, V. (1934, 21 de julio). La comedia de Christa Winsloe “Muchachas de uniforme” logró anoche un magnífico éxito interpretativo en el Alkazar. *La voz*, 4.230, 3
- Pérez-Domenech, J. (1934, 21 de julio). Marginales del estreno. *Heraldo de Madrid*, 15.125, 4
- Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality and Remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 6, 43-64
- Winsloe, C. (1934). *Muchachas de uniforme*. (J. Aguirre y E. Quiroga, Trad.) C. Bermejo. (Obra original publicada en 1933)
- Winsloe, C. (2019). *Muchachas de uniforme*. (V. Maza, Trad). *Xórdica*. (Obra original publicada en 1933)
- Wolf, W. (2011). (Inter)mediality and the Study of Literature. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 13(3). bit.ly/438ie7T

LES IMMIGRÉS ITALIENS DANS LA FRANCE
 DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES : *LA RUE SANS NOM*
 DE MARCEL AYMÉ ET *LES RITALS*
 DE FRANÇOIS CAVANNA

EDUARDO ACEITUNO MARTÍNEZ
Universidad de Granada

Entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, des centaines de milliers d'Italiens émigrent en France pour des raisons fondamentalement économiques. Ils deviennent ainsi les étrangers les plus nombreux à l'Hexagone. Leur présence génère des tensions et suscite de la méfiance, notamment dans les quartiers où ils s'installent, près d'une population française majoritairement ouvrière. Une prise de conscience des difficultés et des réussites de l'assimilation italienne peut contribuer à éclairer les enjeux auxquels le pays voisin doit faire face encore de nos jours. Les romans *La Rue sans nom* (1930) de Marcel Aymé et *Les Ritals* (1978) de François Cavanna apportent donc un témoignage précieux d'un point de vue historique, en décrivant les dures conditions de vie des communautés italiennes en France dans les années 1920 et 1930. L'examen de ces deux romans est d'autant plus intéressant qu'ils ne correspondent pas à l'image la plus connue de leurs auteurs, célèbres surtout pour le journalisme satirique et pour les nouvelles fantastiques respectivement.

La similitude des sujets n'obéit pas à une simple coïncidence : les deux auteurs semblent guidés par la volonté de donner à connaître une réalité dure, ignorée, complexe et étrangère aux milieux qui retiennent généralement l'attention de la littérature. Ils se gardent tous les deux d'idéaliser ou de moraliser et créent des ouvrages d'une qualité littéraire incontestable. Cela justifie à nos yeux l'intérêt d'une analyse comparative qui n'a pas encore été faite. Il faudra pourtant prendre en compte le point de vue du narrateur-enfant et l'approche autobiographique et

fragmentaire, chez Cavanna, qui contrastent avec le choix d'un narrateur impersonnel et d'un récit linéaire dans le roman de Marcel Aymé.

Notre analyse portera principalement sur la nature des conflits qui éclatent entre la communauté d'immigrés et les habitants du pays d'accueil, sur leurs causes et leurs conséquences apparentes, sans oublier les signes annonciateurs d'une intégration qui deviendra partiellement réussie. Nous chercherons à établir l'importance relative de facteurs tels que la pauvreté, le marché du travail, la xénophobie, la politique (aussi bien en France qu'en Italie) ou la religion. Nous examinerons par ailleurs la description des détails culturels les plus pittoresques et des aspects les plus révélateurs de la misère matérielle, ainsi que les stratégies mises en place par les deux auteurs pour ne pas tomber dans le *pathos*, tout en s'éloignant également de l'atmosphère lugubre et macabre du roman naturaliste.

L'œuvre de Marcel Aymé (1902-1967) a été en grande partie injustement tombée dans l'oubli. C'est le cas de *La Rue sans nom*, l'un de ses premiers romans. Curieusement, il s'agit du seul roman de l'auteur traduit et publié en Espagne à ce jour, aux éditions Cenit en 1931, dans le cadre d'une collection intitulée « La novela proletaria ». Les recherches sur la biographie de Marcel Aymé n'ont pas encore établi comment il a réussi à obtenir des informations aussi précises sur le sujet. Les promenades du romancier dans les banlieues ouvrières, qui ne sont malheureusement pas documentées, ont dû le renseigner, même s'il rédige finalement le roman à Dole, petite ville du Jura. On sait d'ailleurs que, avant l'écriture de l'ouvrage, son frère lui avait proposé de décrire le monde ouvrier, et que, dans un premier temps, il écarte l'idée, estimant qu'il ne connaît pas assez cette réalité (Lécureur, 1997, p. 167).

Le choix des misères des ouvriers comme sujet littéraire fait immédiatement penser à l'influence de Zola. Marcel Aymé prend néanmoins ses distances vis-à-vis des postulats du naturalisme. Dans un article paru au journal *Le Quotidien*, il souligne que le travail du romancier ne doit pas se confondre avec celui du sociologue¹⁶⁸. Plutôt que d'analyser la façon

¹⁶⁸ « Les observations faites dans la rue, dans une usine ou dans un salon, seront utiles au philosophe, à l'essayiste, au statisticien. Elles n'intéressent pas directement le romancier qui

dont les conditions de vie et les éléments extérieurs altèrent notre conduite, l'écrivain devrait se concentrer sur la vérité humaine, sur l'essence profonde que dissimulent justement les plus diverses apparences. Marcel Aymé affirmera aussi, dans un autre article, son scepticisme face à la notion en vogue de « roman prolétaire », qui serait à ses yeux une vue de l'esprit (1996, p. 107-110)¹⁶⁹.

Cependant, malgré l'absence de doctrine politique et de déterminisme littéraire, et quoique la peinture des passions constitue le principal intérêt du récit, il est difficile de ne pas voir, dans *La Rue sans nom*, le désir de faire le portrait collectif d'une communauté, malmenée par ses conditions de vie. Le regard porté par l'écrivain sur celle-ci est empreint d'une sympathie et d'une compassion certaines.

Toute l'action du roman se déroule dans une seule rue, habitée exclusivement par des ouvriers, où l'on respire la misère. L'espace narratif souligne ainsi la marginalité d'un petit univers fermé. L'écrivain semble suggérer que, pour ces travailleurs, il n'y a pas d'issue possible, aucun espoir d'une vie prospère. Ils sont abandonnés à leur sort.

Le roman présente les ouvriers divisés en deux groupes bien définis : les Français, d'une part, et les Italiens, de l'autre. Pour commencer, entre ces deux groupes, susceptibles d'être confondus au premier abord, il n'y a pas de véritable relation d'égalité. Les Italiens sont misérables parmi les misérables. Une fois de plus, l'espace reflète cette marginalisation approfondie : les Italiens vivent confinés dans un bout de la rue qui, en raison de son aspect dégradé, est connu sous le nom de Coindes-Gueux. Les Italiens se voient confier les métiers les plus indésirables (maçon, creuseur), ce qui les oblige à endurer les conditions de

joue surtout avec des impressions. Les notes, les documents mijotés ne peuvent que le desservir dans son œuvre et aboutissent toujours à isoler dans un fatras descriptif la nature humaine, sensible, qui importe seule » (Aymé, 1996, p. 112).

¹⁶⁹ Piroux (2013, p. 101) rapproche pourtant son œuvre du « roman populiste » : « *La Rue sans nom*, il est vrai, manifeste a priori certaines des principales préoccupations du roman populiste (filiation naturaliste et rejet du scientisme zolien, primat de l'imagination sur l'observation, recherche de drames universaux dans la matière populaire) ». Marcel Aymé fera par ailleurs la satire de la mode décadente, sur le plan esthétique, des bas-fonds sordides et truculents, dans son roman *Travelingue* (1941) et dans l'essai *Le Confort intellectuel* (1949).

travail les plus dures. Ils doivent partir travailler dans le chantier à cinq heures du matin et ne rentrent chez eux qu'à la tombée de la nuit.

Il s'agit d'immigrés « de première génération », récemment installés en France. Pour cette raison, Marcel Aymé leur confère des traits culturels très marqués qui contrastent avec les comportements et les coutumes des natifs. Quant au processus d'intégration en France, il ne se déroule pas sans difficultés. Ses ombres dépassent nettement ses lumières. La proximité culturelle entre les deux pays devrait en principe favoriser cette intégration, mais de nombreuses barrières ne tardent pas à se dresser entre les deux groupes. Certains des traits typiques des Italiens ne sont mentionnés qu'en passant par le narrateur, ce qui suggère qu'ils n'ont pas un grand impact sur la coexistence des deux groupes. Par exemple, contrairement aux Français, les Italiens restent sobres pendant la semaine, et le dimanche beaucoup d'entre eux portent leurs meilleurs habits et vont à la messe. Il s'agit d'une population majoritairement jeune et masculine, venue en quête d'un emploi introuvable en Italie.

Le roman se concentre pourtant sur la joie de vivre de ces hommes, sur leur conception de l'amour et des relations. Les Italiens semblent heureux, malgré la misère, à laquelle ils parviennent à s'adapter. Ils idéalisent leurs épouses restées en Italie : dans leurs souvenirs, elles sont plus belles et bonnes que toute autre femme. Cela ne les empêche pas d'ailleurs de chercher à séduire les jeunes filles du quartier, sans se tourmenter des responsabilités que cela pourrait impliquer. Ils aiment sans aucune inquiétude et restent toujours fidèles au souvenir de leurs épouses absentes. À un moment donné, un ouvrier italien se justifie en expliquant que l'amour doit être vécu simplement comme quelque chose de beau et qu'il mérite d'être célébré avec joie.

Cela ne signifie pas pourtant qu'ils soient partisans de l'amour libre. Un trait commun évident entre eux et les ouvriers français est la jalousie qu'ils peuvent ressentir et la violence avec laquelle ils l'expriment. Lorsque Cruseo, le jeune protagoniste italien du roman, est abandonné par sa maîtresse, qui s'enfuit avec des vieillards riches et libidineux, Cruseo rassemble désespérément tous les Italiens de la rue, criant à la vengeance. Ils se rendent en foule à la maison des vieillards, les couvrent d'insultes et ont même l'intention d'enfoncer la porte.

Quoi qu'il en soit, généralement ce sont les Italiens qui séduisent et les Françaises qui sont séduites. On suppose que la beauté et l'élégance des jeunes Italiens y sont pour quelque chose, mais Marcel Aymé n'y fait allusion qu'en passant. Ce qu'il souligne, c'est à quel point ces immigrants savent se montrer galants avec les dames, en particulier Cruseo. Lorsque ce personnage s'adresse à une femme, il est à la fois courtois et audacieux, et sa joie spontanée s'accompagne d'une éloquence brillante. Il parle de l'amour en utilisant un langage fleuri, plein d'images et d'hyperboles. Le fait de devoir s'exprimer en français ne semble pas constituer un obstacle pour son inspiration. On le voit au moment où il rencontre pour la première fois une jeune fille splendide qui vient d'arriver dans la rue, accompagnée de son père. Voici les mots qui lui viennent spontanément aux lèvres : « Je vous donne le bonjour, monsieur, et je donne mon respect à la mademoiselle votre fille qui est belle comme le matin du soleil sur la montagne en fleur » (1989, p. 386). Les références constantes à la Madone rendent ses improvisations poétiques encore plus pittoresques.

La grande expressivité dont font preuve les ouvriers italiens est liée au fait qu'ils semblent particulièrement sensibles à la beauté. Tous les hommes sont bouleversés par l'arrivée de la jeune fille que nous venons de mentionner ; ils célèbrent et reprennent en chœur tous ensemble les chansons d'amour qu'improvise Cruseo. Cette sensibilité les fait passer parfois sans transition de la joie aux larmes mélancoliques, alternant enthousiasme et pathétique d'une manière quelque peu théâtrale.

Les Italiens partagent donc la même culture, la même situation de misère économique, les mêmes métiers. Ils forment une communauté toujours unie, qui vit à l'unisson des moments de joie et d'amertume, qui se retrouve constamment dans la rue, au chantier en semaine, au bistrot le dimanche.

Le roman insiste sur le fait que les travailleurs français perçoivent négativement ces immigrants, qu'ils appellent parfois de manière péjorative « Macaronis ». Ils manifestent même une certaine agressivité à leur égard. Ils se réjouissent de tout malheur qui arrive à leurs voisins étrangers, comme s'il s'agissait d'un camp rival. Mais avant tout ils les méprisent, en les considérant comme des gens barbares, incapables de

contrôler leurs pulsions et de se conduire d'une façon digne et civilisée. En témoignent les rumeurs dénigrantes que certains personnages font circuler sur les Italiens : « Dans ces pays-là, on dit qu'ils ont des vices abominables et ça ne m'étonne pas. 'y a qu'à les regarder boire. J'en voyais un, à midi, qui mélangeait de la bière avec du vin » (p. 470) ; « on ne se marie pas avec un Italien qui a peut-être fait les quatre cents coups. Je me suis laissée dire que tous ces gens-là, ils avaient du poil sur les jambes comme des bêtes » (p. 423). Il semble que, bien souvent, les ouvriers français font des Italiens les boucs émissaires de tous leurs malheurs, de leurs frustrations et de leur amertume personnelles.

Il est vrai que cette hostilité repose non seulement sur des légendes ou des exagérations malveillantes, mais aussi sur des faits concrets, notamment les exploits amoureux que nous venons d'évoquer, qui éveillent assez naturellement la jalousie et la rancune. Le narrateur rapporte que les drames passionnels sont très fréquents dans la rue. Il arrive souvent que les grands-parents maternels doivent finalement s'occuper des enfants d'une Française tombée sous le charme d'un immigré. Mais il y a aussi des arguments plus raisonnables et même perspicaces qui expliqueraient un tel ressentiment. Les ouvriers français considèrent que la présence des Italiens en France leur nuit d'un point de vue professionnel et économique. Ils se sont approprié les mots d'ordre communistes ou syndicalistes, alors hostiles à une immigration qui peut fragiliser la situation de l'ouvrier natif. L'écrivain expose ainsi des craintes sans doute légitimes, mais on sent qu'il cherche surtout à mettre en relief les inconséquences d'un communisme vain, purement spéculatif et qui oppose les prolétaires du monde au lieu de les rassembler. Ainsi, l'opinion d'un ouvrier français est décrite en ces termes : « ces Italiens n'étaient, à ses yeux, rien autre chose que des faux frères, des valets honteux du capitalisme, qui venaient travailler à des salaires réduits et gâtaient les prix de la main-d'œuvre » (p. 420).

On voit donc que la situation de pauvreté et de rivalité potentielle génère un malaise et rend la coexistence difficile. Mais, paradoxalement, elle a aussi l'effet inverse. Le dur travail de la semaine les pousse tous, Français et étrangers, à se rassembler le dimanche au bar, une circonstance où les Italiens sont appréciés pour leur joie contagieuse, qui

permet aussi aux ouvriers français d'oublier les ennuis de la routine. De même, lorsqu'on annonce que la rue va être démolie, tous ses habitants protestent côte à côte contre l'injustice. Ces manifestations, entièrement inoffensives, ne parviennent même pas à dépasser la rue : puissant symbole. Il est évident que, pour l'auteur, l'espoir d'un avenir plus prospère ne saurait pas reposer sur les bonimenteurs professionnels. À la fin du roman, lorsque les Italiens doivent quitter leurs maisons, l'inimitié de leurs voisins français s'efface. Le malheur commun et l'émotion des adieux finissent par consolider le lien, et les Français en viennent à plaisanter sur les motifs habituels de discorde ; l'un d'eux dit en s'adressant aux Italiens : « Maintenant que vous voilà partis, qu'est-ce que nos femmes vont devenir ? Ce ne sera plus une existence » (p. 481).

Dans le deuxième roman qui fait l'objet de notre analyse, *Les Ritals*, François Cavanna (1923-2014) raconte sa propre enfance et décrit une communauté d'expatriés italiens très similaire, à cela près que les années auraient consolidé la présence des jeunes mères venues d'Italie et de leurs enfants. Ce cadre désormais composé de familles pourrait expliquer l'absence presque totale ici d'allusions aux entreprises de séduction menées par les Italiens. Il n'en reste pas moins que Cavanna est le fils d'un ouvrier italien et d'une mère française, mariage tout à fait exceptionnel. Bien entendu, l'intégration de cette génération d'enfants nés en France ne retrouvera pas d'obstacles aussi insurmontables que ceux qui viennent d'être décrits, mais elle ne se produit pas non plus sans failles et aspérités. En ajoutant la perspective d'une nouvelle génération, *Les Ritals* vient compléter en quelque sorte le récit de Marcel Aymé.

Les reproches qu'on adresse souvent à une école républicaine incapable d'intégrer les élèves issus de l'immigration ont été pertinemment combattus par des auteurs comme Malika Sorel-Sutter (2015). Dans les circonstances actuelles, l'Éducation Nationale ne peut pas faire le poids face au rôle joué par la famille et par la communauté. Cependant, cet espoir désormais vain d'une école unificatrice repose sans doute sur le souvenir des anciens succès de l'institution dans ce domaine. *Les Ritals* décrit l'effet puissant de l'école sur l'avenir des enfants italiens, sans pour autant l'idéaliser. Ils entrent tous à l'école maternelle dès qu'ils ont l'âge nécessaire, car leurs mères travaillent toute la journée ; ils y resteront donc

jusqu'au soir. Les parents qui gardent l'espoir ou l'envie de rentrer en Italie sont peu nombreux, de sorte qu'ils ont intérêt à ce que leurs enfants apprennent le français : celui-ci devient en effet la seule langue qu'ils maîtrisent véritablement. Le bilinguisme n'est pas tellement encouragé à l'époque et le père Cavanna, quoique analphabète et ayant du mal à s'exprimer en français, préfère employer cette langue chez lui.

Les enfants de la rue Sainte-Anne de Nogent-sur-Marne, où habite le petit Cavanna, partagent tous la même origine et passent leur temps libre à jouer ensemble, de même que leurs parents n'entrent en relation qu'avec les compatriotes voisins¹⁷⁰. Mais l'école apporte alors des limites à la ghettoïsation. Les élèves italiens y côtoient des camarades français et venus d'autres pays. La mythologie guerrière du pays d'accueil, sorti vainqueur de la Première Guerre Mondiale, s'impose facilement à l'imagination des enfants de l'entre-deux-guerres. Mais, au cours de sa scolarité, Cavanna apprendra surtout à admirer et à goûter la langue et les grands classiques de la littérature française ; du moins ceux qui parlent à sa sensibilité, tels que Molière ou Rabelais. Il se montre reconnaissant à ses enseignants de lui avoir transmis son esprit critique. Il est donc indéniable que l'école joue un rôle essentiel dans l'intégration des jeunes Italiens, à travers la socialisation et la transmission d'une culture française stimulante pour l'intelligence et pour la sensibilité. Le succès sur le plan « identitaire » sera complet.

Pourtant, cette école de la III^e République, si efficace et si regrettée, ne parvient pas elle-même à vaincre tous les obstacles et à combler d'emblée toutes les fissures socio-culturelles. Les élèves italiens n'envisagent pas l'école comme une passerelle d'accès au monde du travail, tout simplement parce qu'ils ne conçoivent pas l'avenir professionnel de la même façon que leurs camarades français. Ils ne voient d'autre horizon devant eux que les métiers manuels exercés par leurs pères, à commencer par la maçonnerie ; des métiers indépendants de la réussite scolaire. Ces élèves dépourvus d'ambition n'aspirent donc pas à poursuivre leurs études au-delà de l'âge obligatoire. La plupart d'entre eux n'obtiennent

¹⁷⁰ Milza et Blanc-Chaléard (1995) consacrent une étude à la présence des Italiens dans cette ville de la banlieue parisienne.

pas le certificat d'études et commencent immédiatement à travailler. Cavanna lui-même, élève doué et passionné pour la lecture, finit par se désintéresser. Un passage du roman qui va à l'encontre des idées reçues nous semble très révélateur à cet égard. L'écrivain nie avoir eu une conscience douloureuse de sa pauvreté : « ça m'a jamais frappé, ni comme une injustice, ni comme une honte » (2023, p. 304). Ce n'est pas qu'il ignore l'existence des gens plus aisés, qu'il croise d'ailleurs dans sa ville, mais ils ne constituent pas pour lui un modèle auquel on pourrait véritablement aspirer : c'est juste un monde à part. La logique implacable de l'adaptation écarte ainsi le risque d'un mépris injuste de la propre condition, avec la malheureuse contrepartie des nouvelles générations incapables de chercher leur propre voie. Le facteur culturel joue peut-être un rôle là-dessus, car le narrateur-enfant constate, chez les Italiens adultes qui l'entourent, la capacité à goûter la vie malgré l'adversité, contrairement à sa mère française, plus sombre et plus déçue.

Sans aller jusqu'à se faire le chantre du multiculturalisme, on peut reconnaître que l'assimilation par l'école comporte un déracinement qui présente des aspects regrettables. L'enfant est plus ou moins exhorté à rompre avec des coutumes et des croyances familiales. Celles-ci sont parfois le signe de la superstition et deviennent dangereuses : c'est le cas des remèdes rocambolesques avec lesquels les Italiens prétendent combattre la tuberculose ou la vérole, tandis qu'ils considèrent l'apoplexie comme le signe d'une bonne santé physique. Mais, si bizarres soient-ils, ces us et coutumes traditionnels articulent les rapports sociaux, en ravivant les liens communautaires (et font d'ailleurs le charme du récit). On sent par exemple à quel point l'omniprésence des produits alimentaires et des repas typiques de la mère patrie est une source constante de plaisir partagé.

Mais le choc le plus évident se produit dans le domaine du spirituel. L'école laïque de la III^e République se définit par opposition à l'emprise traditionnelle de l'Église sur l'enseignement, et l'hostilité que la religion catholique éveille au sein de l'institution académique est devenue proverbiale. Cavanna confirme, sans regret pour sa part, que c'est l'influence de ses professeurs (plutôt que celle de son père incroyant) qui lui a fait perdre la ferveur chrétienne de son enfance et rompre à jamais

avec la religion. Et la France catholique? N'était-elle pas portée à tisser des liens avec une communauté où la dévotion prévaut amplement? C'est que, justement, la politique agressive à l'égard du catholicisme et la modernité ont déjà ébranlé les pratiques religieuses ancestrales dans les paroisses françaises. Les *nonne* italiennes sont les seules à se rendre à l'église en semaine ; leurs petits-enfants, les seuls qui font encore office d'enfants de chœur, sans craindre d'être traités de « culs-bénis ».

La xénophobie latente à l'encontre des immigrés éclate souvent au grand jour. Ce n'est pas un hasard si le roman a pour titre un terme péjoratif, avec lequel on désignait les Italiens. Lorsque la mère de Cavanna, française, se fâche avec son mari, elle égraine dans sa colère les clichés méprisants qu'on assigne aux Italiens : spécimen affublé de toutes les tares de sa race, il serait hypocrite, dépourvu d'orgueil, paresseux. Les propos injurieux tenus par les enfants à l'école sont l'évident reflet de ceux que leurs parents profèrent chez eux¹⁷¹. La présence des Italiens est ressentie comme une menace pour le bien-être des autochtones ; ces étrangers seraient venus « bouffer le pain des Français ». Le narrateur ironise, en jouant avec le sens littéral de l'expression : « Les Français sont bien contents de le vendre, leur sacré fameux pain français, à ces gros ploucs si travailleurs, si bien élevés, si humbles, qui se coltinent les brouettées de béton à leur place » (p. 40). Autrement dit, selon Cavanna, il n'y a pas de véritable concurrence dans le marché du travail entre les Français et les Italiens ; ces derniers se rendent en France attirés par un besoin de main-d'œuvre que les ouvriers français n'arrivent pas (ou n'aspirent pas) à combler : « Eux, les prolos français, leur rêve c'est de devenir fonctionnaires » (p. 40). L'hostilité envers l'ouvrier italien n'aurait donc pas de fondements logiques solides, étant donné que celui-ci contribue même à la prospérité collective. Les raisons semblent plutôt d'ordre psychologique : dénigrer l'autre servirait essentiellement à se rehausser soi-même, et cette stratégie inconsciente serait aussi adoptée au niveau des collectivités et des nations. Ainsi, les traits physiques peu reluisants qu'on attribue aux Italiens dans l'abstrait ne correspondent en rien à la réalité de ces immigrés, pour la plupart

¹⁷¹ Un autre roman autobiographique de Cavanna, *L'œil du lapin* (1987), reflète également les injures xénophobes (« rital », « macaroni »...) reçues par l'auteur dès son plus jeune âge.

grands et aux yeux bleus ; et, malgré tout, l'image vue ne suffira pas à démentir le préjugé. Ce n'est pas que le peuple français soit particulièrement intolérant, car il est victime à son tour d'un dédain similaire de la part des Américains ou des Allemands, par exemple.

Cavanna cherche à démontrer cette théorie universelle de la manière la plus probante, en notant que les Italiens eux-mêmes appliquent la même logique aberrante, surtout lorsqu'ils jugent leurs compatriotes provenant du sud. Ceux-ci auraient justement les mêmes défauts que les immigrés du nord de l'Italie se voient attribuer par les Français. Et, ce qui peut paraître plus surprenant, les immigrés d'autres origines font souvent aussi l'objet de leur mépris. Les Polonais, qui habitent d'autres banlieues et doivent exercer des métiers encore plus durs, n'auraient pas la finesse nécessaire pour se consacrer à la maçonnerie. De même, pour les Ritals, en temps d'épidémie, le simple contact physique avec les Noirs et les Arabes peut suffire à transmettre la vérole. Enfin, leur rejet de l'étranger s'étend parfois jusqu'aux Français eux-mêmes, au point de ne pas voir d'un bon œil que leurs petits enfants jouent avec des amis français, dont les familles seraient vulgaires et calamiteuses, à l'image de celles (très peu nombreuses) qui habitent la rue Sainte-Anne. Il est donc évident que le romancier veut considérer dans toute sa complexité le phénomène de la méfiance vis-à-vis de l'étranger, en refusant le ton larmoyant et facile de la simple victimisation.

Mais le véritable conflit lié à l'immigration de travail se produit lorsque celui-ci vient à manquer. C'est la possibilité de travailler qui attire l'Italien vers la France et il est accepté dans le pays d'accueil en tant qu'ouvrier. Cavanna n'a pas besoin d'un vaste déploiement d'ironie pour mettre en lumière l'injustice subie par les Italiens : dès qu'ils commencent à toucher massivement l'allocation du chômage, les expulsions se déclenchent¹⁷². Leur statut légal évolue au gré des circonstances, au point que l'aide sociale même qu'ils ont méritée et à laquelle ils ont droit pose soudain problème. Heureusement pour ceux qui parviennent

¹⁷² Selon les estimations de Pierre Milza, seul un tiers des trois millions et demi d'Italiens arrivés en France entre 1870 et 1940 y sont restés. « Autrement dit, le melting-pot français a, s'agissant des Italiens, exercé très fortement son pouvoir assimilateur, mais il l'a fait de manière sélective » (1993, p. 385-386).

à rester, les effets de la crise de 1929 ne se feront pas sentir longtemps. On mesure là à quel point la politique migratoire en France a basculé depuis cette époque. Les allocations sont encore de nos jours au centre du débat sur l'immigration, mais ce qui suscite l'incompréhension c'est surtout le sentiment qu'il ne s'agit plus d'une compensation en échange des services rendus : ce serait plutôt une sorte d'assistanat chronique. Une méthode expéditive comme celle appliquée aux Italiens serait d'ailleurs inenvisageable, étant donné que les bénéficiaires des aides sont majoritairement des descendants d'immigrés, naturalisés français.

Dans le contexte de crise des années 1930, Cavanna évoque la quête de boucs émissaires à l'extérieur, ou venus de l'extérieur, ce qui sera également familier au lecteur contemporain. À l'époque, évidemment, c'est l'antisémitisme qui règne, mais l'immigration est également visée. Il n'est donc pas étonnant que l'on cherche à tisser des liens entre ces prétendues raisons du déclin national, en accusant les juifs de promouvoir les néfastes vagues migratoires. Selon l'auteur, la posture envers les Italiens garde tout de même une certaine ambiguïté, car ils bénéficient des sympathies que Mussolini suscite chez la droite¹⁷³.

L'installation au pouvoir du régime fasciste en Italie déclenche un nouvel exode massif vers la France. La motivation cette fois serait essentiellement politique, liée aux menaces bellicistes et à la peur des représailles¹⁷⁴. Mais le droit d'asile souvent évoqué de nos jours, qui protégerait les réfugiés politiques, ne semble pas avoir cours alors : il faut être embauché pour pouvoir rester en France ; autrement les nouveaux arrivés sont renvoyés au pays duquel ils ont eu tant de mal à échapper. Malgré les exploits économiques et la création d'emploi vantés par la propagande fasciste, qui tente de se déployer aussi parmi les émigrés,

¹⁷³ Sur les rapports de *L'Action française* avec le fascisme italien, évoqués par Cavanna, voir Huguenin (2011, p. 426-429) et Milza (1967).

¹⁷⁴ « C'est que Mussolini fait la guerre en Abyssinie, parle de conquérir l'Albanie, la Grèce, la Turquie, la Yougoslavie, gueule pour que la France lui rende Nice, la Corse, la Savoie et la Tunisie et que si on lui donne pas de bon cœur il viendra les chercher, double et triple le temps du service militaire... Papa dit que ça lui rappelle la grande époque de l'immigration, la grosse vague d'avant 14 et celle d'immédiatement après [...]. Ils racontent à voix basse des histoires de mal-pensants bastonnés à mort ou purgés à l'huile de ricin jusqu'à ce qu'ils crèvent noyés dans leur chiasse » (p. 108).

ces derniers ne semblent pas remettre en cause leur situation¹⁷⁵. La tentation du retour en Italie n'effleure aucun des personnages du roman. Les expatriés ne sont d'ailleurs pas enclins à se définir en fonction d'une sensibilité politique et aucune tension ne secoue la communauté à cet égard¹⁷⁶. Ils se méfient de la politique en général, ne se mêlent jamais aux tumultes et craignent de perdre leurs cartes de résident s'ils rejoignent les grèves et manifestations. Un facteur assez curieux renforce cette cohésion : l'horreur du communisme, partagée par tous, qui serait de toute façon préalable ou indépendante de la propagande fasciste. Malgré cette indifférence des immigrés vis-à-vis de la politique italienne, l'hostilité que de nombreux Français vouent à Mussolini se tourne souvent vers eux, notamment au sujet de velléités colonialistes du *Duce* en Afrique¹⁷⁷.

En somme, les deux romanciers se penchent avec bienveillance sur le sort des immigrés italiens. Ils racontent leurs péripéties, qui n'ont pourtant rien de larmoyant et qui mettent plutôt en lumière une vitalité enviable face à l'adversité. Le rejet que les Italiens subissent est perçu comme une sorte de fatalité, qui fait ressortir par contraste le bon naturel de ces immigrés et qui n'empêchera pas d'ailleurs l'intégration de la deuxième génération. Enfin, la marginalité relative contribue tout de même à créer des liens solides et émouvants au sein de la communauté.

¹⁷⁵ « Mussolini ne veut plus que ses Italiens, ses Fils de la Louve, s'en aillent mendier du travail chez les Français démocrates dégénérés pourris. Il fait toute une propagande pour que les pauvres malheureux qui gémissent dans l'émigration regagnent le sein généreux de la mère patrie. À défaut, il essaie de les convertir au fascisme militant, ça peut toujours servir. Il envoie aux familles méritantes (Qui établit les listes ? Mystère...) des colis où il y a du jambon de Parme en boîte, des toroni (c'est des nougats avec de jolies images autour) et des uniformes de balillas pour les garçons. Les balillas sont des espèces de boy-scouts fascistes » (p. 109).

¹⁷⁶ Schor (2011) indique pourtant que le nombre d'immigrés italiens qui s'engagent au sein du fascisme n'est pas négligeable.

¹⁷⁷ L'invasion de l'Éthiopie par l'armée italienne bouleverse l'opinion publique en France. La plupart des écrivains français en vue prennent position pour ou contre une intervention militaire, signent des manifestes, s'empêtrent dans des débats houleux. Marcel Aymé, critiqué publiquement par certains de ses collègues, doit expliquer sa défense d'une politique non belligérante (Lécureur, 2017, p. 33-44). Cet épisode explique sans doute en partie l'aversion que la politique lui inspirera toujours (voir, par exemple, sa « Lettre franche à un jeune Français », 2003, p. 189-201).

1. RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Aymé, M. (1949). *Le Confort intellectuel*. Flammarion
- Aymé, M. (1989). *Œuvres romanesques complètes (I)*. Éd. Yves-Alain Favre. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade »
- Aymé, M. (1996). *Confidences et propos littéraires*. Éd. Michel Lécureur. Les Belles Lettres
- Aymé, M. (2001). *Œuvres romanesques complètes (III)*. Éd. Michel Lécureur. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade »
- Aymé, M. (2003). *Écrits sur la politique (1933-1967)*. Éd. Christiane et Michel Lécureur. Les Belles Lettres/Archimbaud
- Cavanna (1987). *L'œil du lapin*. Belfond
- Cavanna (2023). *Les Ritals*. Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche »
- Huguenin, F. (2011). *L'Action française*. Perrin, coll. « Tempus »
- Lécureur, M. (1997). *Marcel Aymé, un honnête homme*. Les Belles Lettres/Archimbaud
- Lécureur, M. (2017). *Marcel Aymé devant l'Histoire*. Edilivre
- Milza, P. (1967). *L'Italie fasciste devant l'opinion française, 1920-1940*. Armand Colin
- Milza, P. (1993). *Voyage en Ritalie*. Plon
- Milza, P., Blanc-Chaléard, M.-C. (1995). *Le Nogent des Italiens*. Autrement
- Piroux, C. (2013). *Marcel Aymé, romancier populiste par défaut*. *Études littéraires*, 44 (2), 101-114. Université Laval
- Schor, R. (2011). *Les immigrés italiens en France et l'engagement fasciste, 1922-1939*, *Parlement(s), revue d'histoire politique*, HS 7, 130-140. Presses Universitaires de Rennes
- Sorel-Sutter, M. (2015). *Décomposition française. Comment en est-on arrivé là?* Fayard

IDIOLECTOS LITERARIOS DE ANDREA CAMILLERI Y FERNANDO QUIÑONES EN LAS PERSPECTIVAS INTRACULTURAL, TRANSCULTURAL E INTERTEXTUAL

S. CRISTIAN TROISI
Universidad de Málaga

1. INTRODUCCIÓN

El tejido lingüístico, el discurso, el contexto espacial, la temporalidad y la memoria constituyen elementos fundamentales en la forja de identidades culturales, desempeñando estas un papel crucial en la conformación del fenómeno literario. Este intrincado entramado de factores es esencial para comprender la complejidad inherente al acontecer literario. En la presente contribución, nuestra propuesta consiste en llevar a cabo un análisis desde una perspectiva comparatista, explorando las nociones de transculturalidad e interculturalidad en las poéticas narrativas de Andrea Camilleri y Fernando Quiñones. Este enfoque nos permitirá examinar cómo estos elementos no solo influyen en la construcción literaria, sino también en la configuración específica de los idiolectos presentes en sus respectivas obras, proporcionando una visión más profunda de las complejidades culturales y lingüísticas que permea su producción literaria. Así que, en ello, según una perspectiva transcultural, se va produciendo sobre todo un encuentro entre la lengua general y la lengua dialectal, hecho que desemboca en un hibridismo estilístico de discurso narrativo.

El alejamiento natural hacia la lengua de origen es un fenómeno intrigante que, en su esencia, refleja un viaje circular que nos conduce de vuelta al punto de partida, al útero materno. Desde los primeros instantes de nuestra existencia, estamos inmersos en un entorno lingüístico

que deja una huella indeleble en nuestra psique y en nuestra percepción del mundo. En este sentido, la lengua materna no solo nos conecta con nuestra cultura y nuestras raíces, sino que también moldea nuestra forma de pensar, de sentir y de relacionarnos con el entorno.

A medida que avanzamos en nuestro desarrollo, podemos experimentar diversos grados de separación de nuestra lengua materna, influenciados por factores como la educación, la migración, la globalización y el contacto con otros idiomas y culturas. Sin embargo, este alejamiento muchas veces despierta un anhelo profundo de reconexión con nuestras raíces lingüísticas y culturales. Es como si, de alguna manera, estuviéramos destinados a regresar a nuestra lengua de origen, al punto de partida en el útero materno, en busca de una sensación de plenitud y pertenencia.

Este movimiento circular hacia la lengua materna en una literatura y una cultura autóctona puede ser interpretado como un impulso instintivo de retorno a nuestras raíces, a lo familiar y lo reconfortante. Es un viaje emocional y espiritual que nos permite reconectar con nuestra identidad más profunda. Nos ayuda a redescubrir la riqueza y la belleza de nuestra lengua y cultura de origen. En última instancia, este regreso al útero materno lingüístico puede ser visto como un acto de amor hacia uno mismo y hacia nuestras raíces, un proceso de autodescubrimiento y reafirmación de nuestra identidad.

2. OBJETIVOS

La transculturalidad fomenta el dialogo interactivo entre culturas al promover el entendimiento mutuo y la apertura a diferentes perspectivas. Esto implica fórmulas de la otredad, es decir, no solo escuchar, sino también aprender y valorar las experiencias ajenas. En lugar de ver las culturas como entidades estáticas y aisladas, la transculturalidad reconoce la dinámica de la hibridación cultural. Individual o colectivamente se pueden adoptar elementos de diversas culturas, creando así nuevas expresiones y formas de identidad.

Este intercambio dialógico no solo demanda ser abordado desde la dicotomía entre lo global y lo local, sino que también requiere ser examinado a la luz de la distinción entre lo nacional y lo local. Estos dos

niveles de expresión cultural, aunque comparten similitudes, difieren en su alcance y enfoque. Mientras que la cultura nacional tiende a adoptar una perspectiva más general y abarcadora, alejándose de las peculiaridades expresivas específicas de cada localidad, el ámbito local refleja las características únicas y distintivas de un lugar determinado. Esta tensión entre lo nacional y lo local añade una capa adicional de complejidad al entendimiento de cómo se manifiesta y se construye la identidad cultural en diferentes contextos.

A través del análisis de obras de los dos autores tratados, tanto en sus aspectos narrativos como formales, exploraremos cómo se determinan en su literatura combinaciones lingüístico-estilísticas con aspectos de los modos cultos y populares que conforman sus respectivos idiolectos creativos, que a su vez poseen un valor intracultural bien definido; entendiendo, además, que su mirada particular al ahondar en las raíces se extiende por ello a lo universal, a la perenne interacción que, por esa idiosincrasia, adquiere un valor transcultural en el sentido de la capacidad de transitar entre diversas culturas. Sobre ello, en esta ponencia, nos planteamos dos objetivos primordiales. En primer lugar, buscamos desvelar los elementos constitutivos de los idiolectos de ambos autores; y, en segundo lugar, abordaremos el desarrollo consecuente del hibridismo mencionado entre lo general y lo local dentro de las respectivas culturas nacionales. Y, así mismo, desde una perspectiva intracultural, analizaremos cómo estos dos escritores logran articular en su obra narrativa una expresividad que da voz tanto a las minorías como a las mayorías, en lo culto y lo popular, generando de esta forma una intertextualidad latente. Se examinará, también, cómo sus modelos estilísticos se entrecruzan en los textos, dando lugar a un fenómeno literario donde convergen y dialogan elementos de la erudición y del folclore.

3. METODOLOGÍA

El entrelazamiento de culturas constituye un proceso dinámico de donde surge una nueva realidad, que se manifiesta intrincada y compleja. Lejos de ser la narratividad un conglomerado mecánico construido de personajes, se configura como un bloque con identidad propia,

original e independiente, según señala Malinowski (1987). Sin lugar a dudas, a través de la práctica de la comparación, cuyo propósito constante se orienta hacia la recuperación de los fragmentos vinculantes del espíritu humano, se manifiesta un proceso transcultural, como postula Pujante (2017). Además, en este procedimiento, los temas y motivos atraviesan fronteras textuales y temporales, poseyendo siempre una matriz común que, a su vez, se diferencia en cada texto y en diversas épocas. Estos elementos se integran de manera cohesionada, constituyendo formantes trascendentales que se extienden al discurso crítico, según argumenta Baena (2016).

4. RESULTADOS

Los resultados de la investigación resaltan la afinidad entre los esfuerzos literarios de Camilleri y Quiñones. Su obra, en lugar de ser simplemente una expresión individual, se erige como un reflejo evidente de su identidad, arraigada en las tierras y dialectos respectivos de donde provienen. Estos elementos culturales se entrelazan de manera armónica en sus escritos, creando una narrativa rica y auténtica que captura la esencia de sus lugares de origen.

Es importante destacar que esta identidad local no se limita únicamente a aspectos geográficos o lingüísticos, sino que también se extiende hacia temas universales y humanos. Al igual que Sócrates, quienes encuentran las verdades más profundas al explorar lo particular, Camilleri y Quiñones utilizan la singularidad de sus entornos para reflexionar sobre temas que resuenan en todas partes. A través de sus historias, exploran la condición humana, las complejidades de las relaciones interpersonales, y las luchas y triunfos universales que trascienden las fronteras geográficas y culturales.

Además, las obras de estos dos escritores se convierten en un legado compartido que enriquece la memoria cultural de sus comunidades. Sus narrativas no solo entretienen e inspiran, sino que también sirven como testimonios vivos de la historia y las tradiciones de sus respectivas culturas. Este patrimonio literario común fortalece los lazos entre las personas y contribuye a la preservación y apreciación de su herencia cultural.

En resumen, la investigación subraya cómo las obras de Camilleri y Quiñones trascienden la mera creación literaria para convertirse en un puente entre lo local y lo universal, lo individual y lo colectivo, lo culto y lo popular enriqueciendo así el panorama cultural tanto de sus lugares de origen como del mundo en general.

5. DISCUSIÓN

La narrativa de Quiñones, en paralelo con las obras de Camilleri, erigen sobre sus estilos distintivos y características estéticas individuales, un arraigo más allá en la perspectiva transcultural. Esto se pone en evidencia a través de su destreza en el manejo del lenguaje, incorporando variantes dialectales mediante un elaborado *code-switching*. Este proceso no solo refleja una profunda intraculturalidad, sino que, igualmente, trasciende fronteras, fomentando esa transculturalidad que enriquece la expresión literaria con diversas y ajenas influencias culturales. Las construcciones literarias de Quiñones se revelan como una oportunidad y, al tiempo, como una necesidad para explorar el uso diferenciado del lenguaje en la creación de relatos. Este aspecto está intrínsecamente vinculado tanto con la tradición oral del cuento como con la esencia popular de chascarrillos en Andalucía. Su obra nos brinda la posibilidad de sumergirnos en el espíritu de la calle, vibrante de energía, de encuentros personales y auténtica existencia. En paralelo, el uso de la lengua escrita de Camilleri, su idiolecto literario, se constituye en la necesidad primaria del escritor de redescubrir su lengua familiar, cuyos rasgos naturales se extendían afectivamente más allá de la mera comunicación oral, sirviéndole para la invención de su singular narratividad, capaz también, en este sentido, de expresar ideas colectivas al dar forma a unos personajes que representan para Camilleri símbolos idiosincráticos de una meta ineludible en su visión literaria.

5.1. LOS COMPONENTES DEL IDIOLECTO LITERARIO EN LA OBRA DE FERNANDO QUIÑONES

La obra literaria de Quiñones destaca por la exploración del peculiar uso del lenguaje, que representa dinámicamente su cultura andaluza, en su

conexión con la oralidad. Esa transposición literaria a un mundo autóctono revela vitalidad, autenticidad y experiencias personales. Sus novelas, como surcos en un disco, entonan cánticos sobre el tiempo, atravesando asimismo espacios para ofrecernos tesoros de la vida. La importancia de esas vivencias se refleja en la afirmación de Juan Cantueso en *La canción del pirata* (Quiñones, 1983, p. 329). Una creación, pues, que se construye en torno a vivencias, entrelazando existencia y escritura con el propio devenir coetáneo de la historia de España y de Andalucía. En esa dirección, a lo largo de los años, su itinerario literario evolucionó, revelando progresivamente sus propósitos y consolidando ese estilo propio. Su obra se distingue, así, por una coherencia comprometida y crítica, equilibrando claves estéticas y vitales. Quiñones proporciona signos interpretativos que invitan a vivir la literatura de manera espontánea y lúcida, tejiendo un lenguaje que fusiona las esferas socioculturales altas y bajas, con andalucismos y los elementos de la cultura vivida, generando cuentos y poemas que celebran el vivir, la apreciación de la belleza, la pasión por lo andaluz, la crítica política, el realismo existencial o la exaltación del instante (Díaz de Castro, 2013, p. 140).

La habilidad estilística de Quiñones para experimentar con el lenguaje, especialmente evidente en su novelística, junto al enfoque cuidadoso de lo popular y la oralidad que desarrolla, le permite alcanzar niveles sutiles de conciencia estética y tejer claves de la realidad psicosociológica y cultural de su tiempo. Sus obras resultan cuadros vibrantes, llenos de los colores y sonidos de su tierra, que reflejan una sinestesia y pasión auténticas. Destaca en ello como un hábil tejedor que entrelaza los elementos de la individualidad y la colectividad para crear objetos artísticos que representan fehacientemente nuestro mundo. Su red léxica, compuesta en parte por palabras recogidas pacientemente de la voz popular, resuena con colores, sonidos, y hasta sabores y emociones, de manera impactante (Hernández, 1999, p. 45).

Quiñones demuestra su maestría en ese rico vocabulario andaluz, centrado en sus variantes bajoandaluzas, a través de sus novelas y relatos. Revela en ello la lúcida capacidad para narrar, recrear y reinterpretar la realidad tangible y sinestésica que destaca, siendo, en efecto, más

evidente en sus obras narrativas que en su poesía. Como escritor auténtico, Quiñones se sumerge en la vida cotidiana, con una sensibilidad privilegiada, enfocándose, en especial, hacia el retrato de la riqueza cultural y lingüística de los andaluces y, más en concreto, de los gaditanos. Sus relatos dan cuenta, también, de una aguda labor investigadora en el ámbito gramatical, fusionando su talento creador con una selección cuidadosa de expresiones autóctonas. En sus novelas y "cuentos literarios", no solo exhibe habilidades excepcionales de narrar historias, sino, a la vez, una singular destreza para gobernar y embellecer el lenguaje. Como creador, destaca en esa relación con la lengua, considerando sus significados, sonoridades, connotaciones y agudeza humorística, como ha señalado Hernández (1999, p. 45). A lo largo de su trayectoria literaria, el escritor reiteró su identidad gaditana, aunque ello no obstó para que su evolución estilística y expresiva fuera compleja y no lineal. En el periodo inmediatamente posterior al franquismo, vivió cierta disonancia entre su desarrollo literario y su arraigo intrínseco a Cádiz, lo que probablemente le generó una profunda reflexión sobre su estilo y creatividad, como se deduce de afirmaciones rotundas como: "Porque yo soy como Ustedes. Gaditano" (Quiñones, 1997, p. 174). Todos los aspectos vistos reverberan de manera inconfundible en la obra del autor, encontrándose expresiones patentes de ello en dos obras emblemáticas como son *Las mil noches de Hortensia Romero* y *El coro a dos voces*.

En las colecciones de relatos que dejaron su impronta en la década de los 70, como *Historias de la Argentina* y *Sexteto de amor ibérico y dos amores argentinos*, se teje un complejo tapiz literario donde lo excepcional y lo fantástico asoman en ocasiones de manera sorpresiva. El lenguaje popular, enriquecido por elementos de la cultura autóctona andaluza y gaditana, confiere un carácter intracultural, donde se entrelazan diversos códigos lingüísticos en un híbrido singular. Estas narrativas nos sumergen en un universo donde las figuras marginales danzan en los márgenes de la sociedad, como se plasma vívidamente en relatos como "La flor de Nogoyá" y "Las viñas de Navalcarnero". Entre los protagonistas de estas historias, destaca la figura de la prostituta, cuya presencia queda inmortalizada, por ejemplo, en "La honra" dentro de *Sexteto de amor ibérico y dos amores argentinos* (Cordero, 2014, p. 87).

Sin embargo, como dicho, es en *Las mil noches de Hortensia Romero* donde este rico legado temático y lingüístico, impregnado de los aromas característicos de Andalucía, alcanza su máximo esplendor. En esta obra, se produce un fascinante diálogo entre lo culto y lo popular, donde ambos se entrelazan, se fusionan y a veces incluso se enfrentan en una expresividad dinámica que refleja la fluidez del lenguaje oral. Es como si las palabras cobraran vida propia, bailando al ritmo de una conversación vibrante entre distintas esferas de la cultura.

Este encuentro entre lo culto y lo popular da lugar a un despliegue de narrativas que abarcan desde lo más cotidiano hasta lo más insólito, como si cada página fuera un portal hacia un mundo donde lo mágico y lo mundano coexisten en perfecta armonía. Es un festín para los sentidos, donde la realidad se enriquece con pinceladas de fantasía y los límites entre lo ordinario y lo extraordinario se desdibujan.

El autor, en relación con el uso del dialecto y el estilo autobiográfico, directo y coloquial de las grabaciones, presenta una interesante alternancia entre lo formal y lo informal. Por un lado, encontramos la formalidad de las cartas escritas por Rodrigo Palma, un sociólogo y aspirante a profesor, dirigidas a su "maestro", el profesor Gustavo del Barco, en las cuales solicita su ayuda para obtener una cátedra en la Universidad de Madrid, donde Del Barco enseña.

La elección de narrar la novela en primera persona a través de las grabaciones que Isabel López Luna recoge, una estudiante de tercer año de sociología, agrega una capa de intimidad y autenticidad a la historia. El hecho de que Isabel grave las historias de la "Legionaria" (apodo de la protagonista) en un magnetófono desde su propia voz proporciona un sentido de inmediatez y cercanía con el relato, permitiendo al lector sumergirse completamente en las experiencias vividas por el personaje central.

En las grabaciones adjuntas a estas cartas, Hortensia adopta un tono más íntimo y coloquial, revelando detalles de su vida personal y profesional de manera autobiográfica y directa. Este contraste entre lo formal de la correspondencia escrita y lo informal de las grabaciones crea una rica textura narrativa que permite al lector sumergirse en la intimidad de la protagonista y experimentar sus vivencias desde una perspectiva cercana y auténtica.

El autor utiliza la grabación de la entrevista con Hortensia Romero como recurso para dotar a la autobiografía de la “Legionaria” de mayor realismo y dinamismo. Esta técnica no solo añade un elemento de veracidad a la narrativa, sino que también le confiere un ritmo más ágil y animado, propio de la oralidad. Así, la novela adquiere una movilidad que refleja la espontaneidad y la vitalidad propias de una conversación entre dos personas.

Las características lingüísticas relevantes emergen tanto del texto narrativo como de los cuentos y anécdotas que componen la vida de la “Legionaria”. Estas incluyen giros idiomáticos, expresiones coloquiales, y un estilo de narración vivo y evocador que refleja la riqueza y la diversidad del habla popular. De esta manera, el autor logra crear un universo lingüístico vibrante y auténtico que enriquece la experiencia de lectura y sumerge al lector en la atmósfera única de la novela.

Dentro del idiolecto del autor, se identifican elementos de intertextualidad que se manifiestan de manera más o menos evidente. Por ejemplo, en el caso de Juan, el protagonista de *La canción del Pirata*, se encuentra encarcelado debido a su implicación en un tráfico clandestino, específicamente en la comercialización de productos alimenticios elaborados con carne humana, obtenida de individuos fallecidos. Este incidente, que encarna una temática propia del estilo barroco, encuentra su inspiración en la obra "El Buscón" de Quevedo. En este clásico de la literatura picaresca, se relata la historia de un personaje similar que, al igual que Juan, parte desde Sevilla hacia las Indias en búsqueda de fortuna como bien evidencia Cordero (2004, p. 128). La referencia intertextual a esta obra literaria no solo enriquece la trama de la narrativa, sino que también establece un vínculo simbólico entre los protagonistas y sus respectivas circunstancias.

Welsch, al ser consciente de la necesidad de reconsiderar lo que parece obvio en los estudios culturales debido a la naturaleza mestiza de la cultura en la actualidad, destaca de manera aguda las siguientes implicaciones del entorno cultural contemporáneo: la interconexión externa de las culturas, la naturaleza híbrida, la disolución de la distinción entre lo propio y lo ajeno, la naturaleza transcultural de los individuos y la separación entre identidad cultural y nacional (Welsch, 2008, p. 119).

En el caso específico de Quiñones, la expresión entre los elementos de la cultura autóctona que reclaman su papel en su obra se manifiesta claramente, sin que esto implique un nacionalismo separatista, sino que es una manifestación evidente de su identidad. Él mismo autor se autodefinió en su momento como un “ácrata de izquierdas y sin partido” (Pérez-Bustamante Mourier, 2002, p. 165), lo que refleja su compromiso con el andalucismo y su aspiración de promover un cambio hacia una sociedad más justa y equitativa. Finalmente, entre otras características que merecen un análisis más detenido, el andalucismo muestra una inclinación hacia lo universal. Además, una característica esencial compartida por Quiñones y Camilleri, este último en relación a su área geográfica de origen, es que, más allá del aparente localismo que pueda percibirse en su obra inicialmente, subyace un deseo de trascendencia y proyección hacia lo universal desde lo particular.

5.2. LOS COMPONENTES DEL IDIOLECTO LITERARIO EN LA OBRA DE ANDREA CAMILLERI

La relación intrínseca entre la lengua y los valores culturales de un pueblo o grupo social no constituye un aspecto desconocido. El idiolecto estilístico de Camilleri, que amalgama la lengua nacional, el italiano, y el dialecto local siciliano, ha sido objeto de constante interés crítico. A pesar de desconcertar a cierta parte de los críticos, su perdurable éxito ha despertado el interés de otros muchos. El conocimiento de la génesis de su lenguaje creativo se ha visto enriquecido gracias al extenso *paratexto*, en concreto, el *epitexto* autobiográfico del autor, que abarca memorias, artículos y entrevistas. A lo largo de su vida, ha ido desvelando la concepción de su expresividad literaria experimental mediante confesiones en diversos medios, proporcionando así la comprensión singularizada de su idiolecto creativo y de sus raíces.

Indudablemente, el empleo de regionalismos por parte de Camilleri no se erige en una innovación estrictamente pionera en su ámbito. Efectivamente, en aquel contexto, varios escritores que le precedieron ya habían trazado los primeros pasos en esta senda, marcando hitos en el experimentalismo lingüístico y la incorporación literaria de regionalismos. Antes, había surgido ya esa necesidad de emprender una ruptura

con la lengua nacional dominante, percibiéndola como una falsedad, un simulacro del mundo tecnocrático, empobrecida, además, por la simplificación televisiva, que apenas se vinculaba con la auténtica realidad poblacional y socioeconómica italiana. Esta lengua parecía, por tanto, distante del auténtico contexto lingüístico del país. Por otra parte, históricamente, el italiano siempre coexistió, y continuaba haciéndolo, de manera extendida, con las hablas regionales. Los dialectos, que representaban la forma cotidiana de comunicación, relegaban también, en cierta medida, a la lengua italiana a un uso mayoritariamente escolar, mediático y legal.

Resulta significativo destacar que, en los albores de su prometedora carrera como escritor durante la década de los cuarenta, la lengua italiana ostentaba una supremacía excluyente. Y así, sus composiciones poéticas fueron difundidas a través de prestigiosas revistas literarias de difusión nacional como *Mercurio*, *Inventario*, *Pattuglia* y *Pescirossi*.

El autor siciliano transitó un amplio camino hacia la emancipación del idioma siciliano en comparación con el idioma nacional, avanzando hacia una expresión siciliana más auténtica. Su obra inicial en prosa, *Il corso delle cose*, escrita entre 1967 y 1968, refleja esta evolución. Sin embargo, fue en 1998 cuando adquirió renombre con sus novelas policíacas protagonizadas por el comisario Montalbano. La primera novela experimentó cambios notables en una edición posterior, con un incremento en el uso del dialecto y los regionalismos (Sulis, 2010: 249). Esta modificación no solo implicó una actualización lingüística, sino también una restauración del manuscrito original, enriquecido con las observaciones de su colaborador Nicolò Gallo (Camilleri, 1998: 145).

Los pioneros de esa mezcla lingüística en la literatura, como Gadda y Pasolini, allanaron el camino con obras influyentes como *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957) y *Ragazzi di Vita* (1955). A la misma manera, años después, Consolo con *La ferita dell'aprile* (1963), e igualmente, en el mismo año, Luigi Meneghello con su *Libera nos a malo*. Camilleri, destacándose más tarde, logró llevar estas técnicas a un público más amplio. Su habilidad para unir el italiano y lo dialectal no solo fue experimental, sino que estableció un diálogo familiar y empático con los

lectores, marcando un hito en el panorama literario del país; aunque denunciara el hiato entre la lengua, la cultura nacional y la siciliana, vinculada esta asimismo a evidentes e iguales constituyentes culturales.

Según Camilleri, el uso del dialecto adquiere un estatus fundamental en su práctica literaria, al constituir una necesidad primordial de revalorizar un lenguaje vernáculo cuyos atributos esenciales trascienden la mera función comunicativa. Este idioma regional se erige como un vehículo privilegiado para la narrativa, la expresión de ideas, la aprehensión de la realidad y la configuración de personajes, los cuales representan una meta ineludible en su labor creativa.

Desde una perspectiva teórica, podría argüirse que, para aquellos autores que adoptan un estilo prosaico, el lenguaje es concebido principalmente como un instrumento funcional, mientras que, para los exponentes del expresionismo literario, este adquiere una relevancia trascendental como fin en sí mismo. La escritura de Camilleri se alinea decididamente con las premisas del expresionismo, evidenciándose en cada una de sus obras una indagación lingüística que constituye el punto de partida esencial, y la distancia respecto al italiano estándar se presenta como el primer rasgo distintivo que impacta al lector.

La obra de Camilleri desafía las convenciones lingüísticas al incluir narrativas en italiano, apartándose de su estilo habitual. Esta elección muestra una resistencia a las restricciones de un idioma normativo y sugiere una búsqueda por trascender las limitaciones lingüísticas convencionales. A pesar de las críticas, se argumenta que estas divergencias son esenciales para su expresión literaria:

Schematizzando molto, si potrebbe dire che per chi adotta lo stile semplice la lingua è soprattutto un mezzo, mentre per gli interpreti dell'espressivismo essa è assunta anche (o addirittura principalmente) come fine. La scrittura di Camilleri aderisce decisamente alle istanze dell'espressivismo: in quasi tutti i suoi libri la ricerca linguistica è palesemente la base di partenza, e la distanza dall'italiano medio è il primo elemento che colpisce qualsiasi lettore.(...) Appare quindi semplicemente incomprensibile l'accusa, mossa all'autore da più di un recensore, di utilizzare un linguaggio inusuale senza una vera necessità, al puro scopo di impressionare i lettori; si possono apprezzare o no gli esiti, ma non riconoscere che le peculiarità stilistiche sono non

un'aggiunta gratuita, bensì la quintessenza della letteratura camilleriana significa precludersi la possibilità di comprenderne il senso (Matt, 2020, pp. 41-42).

La lengua, para Camilleri, representa simultáneamente el pensamiento, la manera de narrar y percibir la realidad, así como la auténtica esencia de las cosas. Como él mismo expresa, “Per me il dialetto, meglio sarebbe dire i dialetti sono l’essenza vera dei personaggi” (Sorgi, 2019: 128). Es inconcebible concebir las historias y los personajes utilizando otras formas lingüísticas, ya que carecerían de alma, de vida, como señalan Bertini, Malgarini y Vgnuzzi (2018: 222), para quienes el dialecto es un componente imprescindible de las historias y los personajes, muchos de los cuales difícilmente podrían cobrar una “vida verosímil” en otras formas lingüísticas. Es importante recordar que en Italia las realidades lingüísticas regionales aún son muy arraigadas, con casi la mitad de la población utilizando el dialecto para comunicarse con amigos, familiares e incluso extraños. En este contexto, imaginar Italia y Sicilia en las décadas de los treinta, cuarenta y cincuenta, donde dos tercios de la población hablaban en dialecto, nos permite comprender mejor el enfoque de Camilleri. Él no hace sino utilizar un lenguaje cercano y familiar, extraído de su memoria y de la modalidad comunicativa en la que se crió durante su infancia y adolescencia en Sicilia. Para el escritor empedoclineo, la alternancia y mezcla de estos dos idiomas no solo tiene un componente afectivo, sino que también representa la combinación de racionalidad y sentimientos, un equilibrio constante entre ambos elementos. El dialecto no es simplemente una cuestión de emoción, sino también un aspecto riguroso de la comunicación que adquiere mayor prominencia cuanto más seria sea la conversación. El uso del dialecto en Italia es un tema complejo, como señala De Mauro, ya que no solo representa la lengua de las emociones, sino también un aspecto austero de la comunicación que tiende a predominar a medida que la conversación se torna más seria (Camilleri y De Mauro, 2014, p. 14). Este fenómeno se observa en todas las regiones de Italia.

Al analizar la obra de Camilleri, es crucial destacar cómo se desarrolla esta meticulosa mezcla de siciliano e italiano, y cuál de los dos idiomas predomina. Según Sottile (2016, p. 195), al abordar el lenguaje camilleriano, podemos identificar diferentes niveles de hibridación lingüística,

desde el uso exclusivo del dialecto hasta la italianización dialectal, pasando por el italiano con influencias dialectales. ¿El vocabulario utilizado por Camilleri es una invención ingeniosa, o evoca formas reales de palabras italianas o dialectales en una dirección u otra? Este es un aspecto clave a considerar al explorar la riqueza lingüística de su obra. En la obra de Camilleri, destaca, pues, el hibridismo que tratamos y que fusiona dos sistemas de lengua y de elementos culturales, con sus mutuas identidades. Todo ello se hace evidente en sus novelas históricas como la titulada *Ilre di Girgenti*. Como señala Jana Vizmuller-Zocco (2004), la conmutación de códigos, la yuxtaposición de códigos, el hibridismo lingüístico y el plurilingüismo se hallan cuidadosamente combinados en esa novela. Siciliano, italiano, español y latín se mezclan entre sí proyectando la obra en una atmósfera vanguardista, maravillosa, surreal y mágica sin perder el contacto con lo real. Aunque emplea en estas una densa red de dialectismos, e incluso códigos lingüísticos diferentes como los provenientes del español, no cae en lo críptico, manteniendo siempre la línea clara de la oralidad en su escritura. Su capacidad para transmitir la inmediatez del habla se refleja en los coloquialismos, en el tono confidencial y en esa mezcla de lenguas presentes en estos textos. Las historias narrativas actúan como relatos originales, resonando en la mente del lector como formas del patrimonio y acervo popular.

El retorno de elementos culturales y lingüísticos conlleva una profunda reflexión sobre las dinámicas culturales en juego. Este retorno no solo señala una posible fractura entre la cultura nacional y las expresiones culturales arraigadas localmente, sino que también ilustra la complejidad de las interacciones entre culturas lejanas y cercanas. Este proceso de reintroducción revela cómo las influencias culturales se entrelazan y se adaptan de manera natural, generando un terreno fértil para la hibridación cultural.

La brecha entre la cultura nacional y la local puede manifestarse en diversas formas, desde la preferencia por ciertos valores o prácticas culturales hasta la adopción selectiva de tradiciones o costumbres. Esta discrepancia puede ser especialmente evidente en contextos donde la cultura dominante a nivel nacional difiere significativamente de las expresiones culturales arraigadas en comunidades locales. El retorno de ciertos elementos culturales puede actuar como un catalizador para

discusiones más amplias sobre la identidad cultural y la preservación del patrimonio local frente a las influencias externas. Asimismo, la interacción entre culturas lejanas y cercanas añade otra capa de complejidad a este proceso. Las influencias culturales que provienen de regiones geográficamente cercanas pueden ser percibidas y asimiladas de manera diferente que aquellas que llegan desde culturas distantes. Sin embargo, en ambos casos, estas influencias se entrelazan con la cultura local, dando lugar a una rica mezcla de tradiciones, prácticas y valores. En última instancia, el estudio de este fenómeno proporciona una ventana única para comprender cómo las culturas evolucionan y se transforman a través del tiempo y el espacio. Además, ofrece perspectivas valiosas sobre la naturaleza de la identidad cultural y la forma en que se construye y se negocia en contextos diversos y dinámicos.

La intertextualidad se refiere a la relación entre textos donde uno influye en otro de diversas formas: citando directamente, sugiriendo, o siendo interpretado por el lector. Paccagnini distingue entre la adopción seria o irónica de una fuente, su mezcla con otras, y su uso como contraejemplo (Paccagnini, 2004, p.111). Esto demuestra la complejidad de cómo los textos se relacionan e influyen entre sí. Asimismo, Paccagnini detecta algunas influencias de la obra de Manzoni en Camilleri, destacando *La storia de la Colonna Infame* en *La stragedi-menticata* y *La bolla di componeda* mientras que en *Il re di Girgenti* el foco se va moviendo hacia otra obra del mismo autor, *I PromessiSposi*. Las numerosas referencias intertextuales enriquecen el estilo lingüístico característico de Camilleri. En el tramo final del *Il re di Girgenti*, Camilleri alude al poeta siciliano iluminista el abad Giovanni Meli y su obra *Don Chisciotti e Sanciu Panza*, vinculándola con los ideales de Zosimo durante su breve gobierno. Salvatore Silvano Nigro identifica líneas de intertextualidad entre *Le parità e le storiemoralideinostrivillani* di SerafinoAmabileGuastella, proporcionando a Camilleri un recurso para caracterizar la cultura rural sin tintes idealistas. Además, en *Ilcannocchiale aristotelico* de Emanuele Tesauro, un texto del 1670, reconoce similitudes con el final de la novela de Camilleri. También retoma un término “pinnuliava” que remanda al “penneo” de la obra de D’ Annunzio *Vita di Cola di Rienzo* y a la metáfora del saco

que se asocia al ahorcamiento (Nigro, 2004:28-29). Loghitano subraya como el trasfondo histórico de *il Re di Girgenti* e *I Beati Paoli* es idéntico: ambos se sitúan en la Sicilia del siglo XVII, durante el dominio español que finaliza en 1713. Tras el Tratado de Utrecht, la Corona de Sicilia pasa brevemente a los Saboya entre 1713 y 1720. Además, la fuente temático- la divergencia temática aparente entre ambos elementos. Este enfoque revela, como afirma el mismo Camilleri, una fascinación por los vínculos simbólicos y las capas de significado que pueden surgir de aparentes discrepancias, enriqueciendo así la comprensión del texto y su alcance conceptual:

Il modello ideale nella mia *Strage dimenticata*, anche se stellarmente lontano, è proprio la Colonna, che è diventata per me la chiave di lettura dei *Promessi Sposi*. Ho gustato e capito i *Promessi Sposi* attraverso questo grimaldello che è la *Colonna* (Camilleri, 2005).

Los ecos de *La Storia di una Colonna Infame* resuenan de manera subyacente en *Privo di titolo*, una sátira que relata la creación del único "mártir fascista" de Sicilia y una broma jugada a Mussolini, haciéndole creer que se estaba construyendo la "ciudad perfecta" de Mussolinia. Inspirado en la obra de Alessandro Manzoni, *Promessi sposi* y su *Storia della Colonna Infame*, el libro examina la creación y representación de mitos, destacando los efectos destructivos de los rumores en la vida de las personas (Eckert, 2012: 40).

2. CONCLUSIÓN

El filósofo Wolfgang Welch sostiene que la educación cultural de la mayoría de las personas está influenciada por una variedad de procedencias y conexiones culturales, lo que resulta en una mezcla de culturas. Los escritores contemporáneos destacan que no se sienten limitados por una única patria, sino que están moldeados por una amplia gama de influencias, incluyendo la literatura de diferentes países como Alemania, Francia, Italia, Rusia, América del Norte y del Sur, así como de la cultura persa (Welsch, 2008: 119). Este fenómeno no se restringe exclusivamente a los representantes de las culturas más desarrolladas, sino que se aplica cada vez más a cualquier persona. Por lo tanto, la literatura, en su naturaleza, no solo refleja la voz profunda de una

identidad cultural, individual o colectiva, sino también un signo universal y transcultural; es capaz de crear signos e interpretar códigos lingüísticos diferentes de manera que todas estas teselas de un mismo mosaico lleguen a un único destino textual u oral. Este impulso es el que genera la creatividad de nuestros autores tratados, quienes, a través de la memoria y el lenguaje, entrelazan el diálogo intracultural y transcultural que exploramos. Su mirada interior conlleva inevitablemente en su poética narrativa un anhelo exterior de comprensión que posee rasgos de universalidad. Las vidas bifurcadas de Quiñones y Camilleri entre las respectivas capitales y sus lugares natales, tanto emotiva como literariamente, les indujeron a combinar códigos y a revisar su creatividad hasta llegar a un compromiso entre estas dos almas y dos voces creativas, generando idiolectos únicos e irrepetibles.

Camilleri y Quiñones se erigen en portavoces del hibridismo, fusionando los dos sistemas dichos de lengua y cultura, junto a la literatura de su tierra con la nacional. La densa red de dialectismos configura los textos que escriben, dotándolos de un carácter más selectivo y experimental. A pesar de ello, sus obras nunca se convierten en piezas crípticas, al contrario, y siempre reservando suficiente espacio para el hecho mismo de contar unido a la ancestral fascinación por la palabra en la propia narración. Este fenómeno, por último, encuentra su desembocadura natural en las novelas históricas o de ficción próxima a lo histórico, donde se subraya el lenguaje persuasivo y se entrelazan hilos de memoria literaria. En estas obras, se evidencian resonancias y ecos de figuras literarias prominentes que contribuyen a la complejidad de su tejido intertextual. Por ejemplo, en el caso de Camilleri, se puede discernir la influencia de San Juan de la Cruz así, de Manzoni y su *Storia della colonna infame*, de Sciascia, o de San Juan de la Cruz en el caso de Camilleri. Mientras que en la obra de Quiñones se observan referencias y paralelismos con la novela picaresca del *Lazarillo de Tormes*, así como alusiones a Quevedo y su célebre obra *La vida del Buscón*. Estas intertextualidades subrayan la profundidad de la relación entre la literatura contemporánea y sus raíces clásicas, revelando un hiato persistente entre el corazón y la razón, entre la cultura dominante y la autóctona, entre lo culto y lo popular. Este constante vaivén despliega el

espíritu nómada de nuestras narrativas, tejido entre las fibras de múltiples culturas, como un ballet de almas literarias danzando en busca de su hogar. En esta coreografía intertextual, se entretajan hilos de colores diversos, pintando el lienzo de la literatura con pinceladas de trascendencia y fusión. Es un viaje sin fin, donde el equilibrio estético y conceptual se convierte en el horizonte siempre esquivo, pero que alimenta el fuego creativo que arde en el corazón de cada autor.

6. REFERENCIAS

- Baena, E. (2016). Estudios de Teoría y Literatura comparada: De Goethe a Machado y de las Vanguardias a la Poética actual. Anthropos, pp. 17-44.
- Bertini Malgarini, P. y Vgnuzzi U. (2018). Caratterizzazione diatopica e ‘giallo all’italiana’», in A. Gatkowski, T. Roszak (a cura di), en Semiotica generale – semiotica specifica. Casa Editrice dell’Università di Łódź. pp. 195-214.
- Camilleri, A. (1984). La strage dimenticata. Sellerio. 33ª edición (2015)
- Camilleri, A. (1998). Il corso delle cose. Sellerio. 8ª edición
- Camilleri, A. (2001). Il re di Girgenti. Sellerio. 29ª edición (2019)
- Camilleri, A. (2005). Io e la “Colonna” e la vera infamia. En Il Messaggero 25/02/2005 en <https://www.vigata.org/bibliografia/colonnainfame.shtml> (último acceso 14/02/2024).
- Camilleri, A. (2007). L'occhio e la memoria: Porto Empedocle 1950, con Italo Insolera. Palombi
- Camilleri, A. y De Mauro, T. (2014). La lingua batte dove il dente duole. Laterza
- Eckert, E. K. (2012): Cultural Memory in Contemporary Narrative: Andrea Camilleri's Montalbano Series, Harvard University. (Tesis Doctoral)
- Hernández Guerrero, J. A. (1999). Fernando Quiñones: un compromiso vital con su tiempo, con su espacio. En Draco. Revista de literatura española, N° 8-9, 33-49.
- Longhitano, S. (2019). Sull’interstualità e le sue funzioni ne Il re di Girgenti. Il caso de I Beati Paoli. En Quaderni camilleriani. Il telero di Vigàta. Università di Cagliari, 9, 45-58.
- Malinowski, B. (1987). Introducción. En Ortiz Fernando Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Fundación Biblioteca Ayacucho
- Matt, L. (2020). Lingua e stile della narrativa camilleriana. En Quaderni camilleriani, Parole, musica (e immagini), Università di Cagliari, 12. 39-93.

- Nigro, S.S. (2004). Quattro note in margine al risvolto de *Il re di Girgenti*. En *Il Caso Camilleri*. Letteratura e storia. Sellerio. 87-98
- Paccagnini, E. (2004). *Il Manzoni di Andrea Camilleri*. *Il Caso Camilleri*. Letteratura e storia. Sellerio. 111-137.
- Pérez-Bustamante Mourier, A.S. (2002). Tusitala (en torno a los relatos breves de Fernando Quiñones).” Fernando Quiñones. *Crónicas del cristal y la llama*. Ed. Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier. Fundación Fernando Quiñones. 137-74.
- Pujante, D. (2017). *Eros y Tánatos en la cultura occidental. Un estudio de metodología comparatista*. Calambur.
- Quiñones, F. (1983). *La canción del pirata: vida y embarques de bribón cantueso*. Alianza Editorial.
- Sorgi, M. (2019). *La testa ci fa dire*, Palermo, Sellerio Editore. 2ª edición
- Sottile, R. (2016). A caccia di “autoctonismi” nella scrittura di Andrea Camilleri, La letteratura come accianza di sopravvivenza per le parole altrimenti dimenticate. Gruppo di ricerca dell’Atlante Linguistico della Sicilia (a cura di), *La linguistica incampo*. Scritti per Mari D’Agostino. Edizioni dell’Orso. 195-212.
- Sulis, G. (2010). Alle radici dell’idioletto camilleriano. Sulle varianti de *Il corso delle cose* (1978, 1998). En *Letterature straniere & Il reale e il fantastico* (Quaderni della facoltà di lingue e letterature straniere dell’Università di Cagliari), 12, 249-278.
- Vizmuller-Zocco, J. (2004). La lingua de *Il re di Girgenti*. En *Il Caso Camilleri*. Letteratura e storia. Sellerio. 87-98
- Welsch, W. (2008). El camino hacia la sociedad transcultural. En *Interculturas/ Translitteraturas*. Introducción y compilación de textos: A. Sanz Cabrerizo. Arco/Libros. 107–131.

RASHOMON DE KUROSAWA: LA BASE LITERARIA Y EL RETO CINEMATOGRAFICO

EMILIO JOSÉ ÁLVAREZ CASTAÑO
University of The Bahamas

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo muestra la base literaria que hay tras el guion de *Rashomon* de Akira Kurosawa y cómo dicho largometraje, que en su día sorprendió por la originalidad de su planteamiento argumental, efectúa una propuesta cinematográfica que ha influido en cineastas posteriores en su aspecto formal, pero en relación al cuestionamiento ético no ha tenido el mismo seguimiento, lo que puede suponer un reto para el futuro.

Se pretende indagar por qué *Rashomon* sigue siendo una obra de actualidad, especialmente si se la compara con otros largometrajes, anteriores y posteriores, que también plantean el perspectivismo en el desarrollo diegético, pero con otras motivaciones y logros.

Para ello, se comentarán, en primer lugar, los relatos “Rashomon” y “En el bosque”, de Ryunosuke Akutagawa, las dos narraciones que toma Kurosawa para el guion de su película. A continuación, se analizará dicho largometraje en lo que se refiere a su aportación, entonces original, del perspectivismo.

2. DISCUSIÓN

En este apartado se comentará la obra *Rashomon*. Para ello, se comenzará con el texto literario de Ryunosuke Akutagawa. Considerando el interés por la literatura que tuvo Akira Kurosawa, se verá de qué manera reelaboró dicho texto en un guion cinematográfico. Finalmente, se verá de qué manera su largometraje ha evolucionado el planteamiento

perspectivista en relación a obras anteriores y cuál ha sido su influencia posterior.

Ryunosuke Akutagawa (1892-1927) fue un escritor japonés cuya obra literaria se desarrolla de manera mayoritaria en sus cuentos, que muestran interés en el Japón feudal. El género literario medieval *setsuwa*, colección de relatos pasados escritos a finales del siglo XII, lo incorpora Akutagawa para sus creaciones (Añorbe, 2022 p. 37). En dicho género es posible encontrar múltiples narradores (Hirata, 2010, p. 75). A partir de Akutagawa, Kurosawa sigue esa línea (Hyangsoon, 2016, pp. 167ss). Su relato «Rashomon» (1915) se sitúa en el periodo Heian (794-1185) y presenta a un sirviente de un samuray, que acaba de perder su trabajo, y se encuentra en Rashomon, la destruida puerta de la ciudad de Kioto, resguardándose de la lluvia. El narrador llega a comentar: «Dicen los antiguos textos que la gente llegó a destruir las imágenes budistas y otros objetos del culto, y esos trozos de madera, laqueada y adornada con hojas de oro y plata, se vendían en las calles como leña» (Akutagawa, 2020b, p. 9). Tras varias calamidades como terremotos, tifones, incendios y carestías, la desolación se ha apoderado de la ciudad, por eso la puerta está abandonada. A nadie le preocupa restaurarla porque, en los tiempos difíciles que corren, solo queda sobrevivir. De hecho, el sirviente piensa que solo tiene la opción de hacerse ladrón. En el lugar, ve a una vieja que le quita los cabellos a una mujer muerta para poder venderlos como pelucas. Ante esa situación, el sirviente, de manera paralela, tiene que elegir entre robar o morir de hambre y decide hacer lo primero quitándole la ropa a la vieja para marcharse del lugar a continuación. En todo caso, si la palabra Rashomon es conocida se debe gracias a la versión cinematográfica de Akira Kurosawa (1910-1998), que llamó la atención, entre otros aspectos, por presentar las diferentes versiones que dan distintos personajes sobre un caso de homicidio. Dicho argumento está tomado del relato «En el bosque» (1921-1922) de Akutagawa, en el que, básicamente, se cuenta que Tajomaru, un conocido ladrón, ha abordado a un matrimonio, ha abusado sexualmente de la mujer y asesinado al hombre. El lector llega a este conocimiento por las declaraciones ante las autoridades de diferentes personajes implicados: un leñador (como testigo), un monje (otro testigo), un soplón (que atrapó a Tajomaru), una

mujer mayor (suegra del asesinado), el propio Tajomaru (quien da el relato más extenso), la mujer y, finalmente, el espíritu del asesinado (que habla por boca de una bruja, que actúa como médium). Si la credibilidad de cada uno de ellos queda en suspenso por las versiones contradictorias que ofrecen, en el caso de este último narrador queda acentuada. Además, también hay que considerar que el comienzo de la narración de Tajomaru incluye esta reflexión:

Yo mato con *katana*, y no como ustedes, que matan con el poder, con el dinero, hasta con el pretexto de hacer un favor. Es cierto que no derraman sangre y sus víctimas siguen viviendo; pero así y todo son muertos, sombras de vivos. Si medimos los alcances del delito, es muy difícil fijar quién es más criminal, yo o ustedes (Akutagawa, 2020a, p. 38).

A lo que acompaña con una sonrisa irónica, según una acotación de tipo teatral que aparece a continuación. Akutagawa no es un precursor dentro del modernismo al lanzar dudas sobre la pretensión realista de una única narración (Lippit, 1980, p. 68) ya que el multiperspectivismo lo toma de Ambrose Bierce (Santos, 1998, pp. 315ss) y se ha relacionado con los finales sorprendentes de O. Henry (Monteiro 1973-1974, pp. 296ss) o con la realidad desconocida en Luigi Pirandello (Swansey, 2010, pp. 109ss). No se trata de una excepción dentro de la obra de dicho autor. En Akutagawa se pueden encontrar ejemplos de reflexión sobre cómo las expectativas del lector quedan en suspenso cuando la fuente y la naturaleza de sus percepciones se ponen en duda. Es el caso de «Kage» («The Shadow», 1920), «Katakoi» («Unrequited Love», 1916), «Asakusa Kôen» («Asakusa Park», 1927) y «Yûwaku» («Temptation», 1927) donde, de manera añadida, la visión del cine también se considera, ya sea como temática o por la forma en la que los relatos están escritos (Gerow, 1995, pp. 197-198).

Kurosawa hizo su debut como director con *La leyenda del gran Judo* (1943), a la que siguió una segunda parte dos años más tarde. Por consiguiente, tanto estas películas como otras que hizo en su primera etapa se sitúan históricamente durante la Segunda Guerra Mundial y el final de la misma, donde estaban presentes las consecuencias que dicho acontecimiento histórico supuso para Japón y que afectará a algunas de las interpretaciones que recibió *Rashomon*, según se verá. Además, es

sabido que, dentro de la obra de Kurosawa, se pueden encontrar diferentes largometrajes de inspiración literaria. El germen de *Los siete samuráis* (1954) está en *Los siete contra Tebas* de Esquilo. *Trono de sangre* (1957), *Los canallas duermen en paz* (1960) y *Ran* (1985) tienen paralelismos con *Macbeth*, *Hamlet* y *King Lear* de Shakespeare, respectivamente. *Los bajos fondos* (1957) es una adaptación de la obra homónima de Máximo Gorky. *El mercenario* (1961) ofrece similitudes con *Red Harvest* de Dashiell Hammett. *Barbarroja* (1965) presenta una subtrama basada en *Humillados y ofendidos* de Dostoievski. Al respecto, Kurosawa indicó en su autobiografía: «Para poder escribir guiones, primero se deben leer las grandes novelas y obras de teatro del mundo. Se debe reflexionar acerca del porqué de su grandeza» (Kurosawa, 1989, p. 292). No en vano, planteamientos similares a los ensayados en *Rashomon* se encuentran en Dostoievski, el autor predilecto de Kurosawa, (Montero, 2018, p. 206). De hecho, el siguiente trabajo del director japonés fue adaptar *El idiota* (1951). Por ello, un estudioso del cine japonés como Antonio Santos afirmó en una entrevista que nadie hubiera podido hacer una mejor adaptación de *Don Quijote* que Kurosawa (Valdivia, 2009). No obstante, la concepción cinematográfica de Kurosawa no queda en este punto:

Me había dedicado a la pintura, a la literatura, al teatro, a la música y a otras artes, y me había quebrado la cabeza con todas esas materias que, al fin y al cabo reúne el arte del cine. Nunca se me había ocurrido pensar que el cine era un campo donde necesitaba usar todas las cosas que yo había aprendido (Kurosawa, 1989, p. 145).

En lo que se refiere a la pintura, un buen ejemplo para medir la influencia barroca en el cine de Kurosawa se encuentra precisamente en *Rashomon* (1950). Además de romper el punto de vista narrativo habitual, del que se hablará a continuación, supone un ejercicio de adaptación de la técnica del claroscuro. La escena de la violación, por ejemplo, se plantea como una serie de fragmentos que unas veces son brillantes y otros oscuros. Se trata de un caso ejemplar de adaptación cinematográfica de las enseñanzas volumétricas de Caravaggio. Es algo que también ocurre con el bosque, que tan pronto está bañado de claridad como sumido en la oscuridad. Todo ello parece sugerir, como hacía Rembrandt en sus obras religiosas, que la vida y la muerte están separadas

solo por un halo de luz (Álvarez, 2018, pp. 249-250). Al respecto, una de las principales cuestiones de Kurosawa fue dilucidar cómo utilizar la luz del sol: «Era una gran preocupación porque había decidido usar el contraste de luz y sombra en el bosque como tónica general de la película. Decidí solucionar el problema filmando al sol directamente» (Kurosawa, 1989, p. 284). Robert Altman comentó sobre ello que Kurosawa es el primer director de cine que grabó el sol¹⁷⁸. Kurosawa utiliza este tipo de plano en varias ocasiones en *Rashomon*. En primer lugar, filma el sol entre los árboles en dos tomas del relato del leñador: al principio del mismo y poco antes de que este encuentre el sombrero de la mujer. En cambio, los sucesivos planos del sol son diferentes. Tajomaru mira al cielo, donde el sol está tras las nubes, mientras el hombre que lo capturó declara. En el relato de Tajomaru se enfoca al sol entre los árboles en tres ocasiones cuando él besa a la mujer, y es ella quien mira fijamente al astro antes de dejar caer la daga. En el relato del difunto, cuando Tajomaru lo libera, mira al cielo. Son planos que parecen sugerir una iluminación de una idea sobre cómo comportarse desde ese momento o sobre qué versión dar del relato de los hechos. Se trata de un recurso que Kurosawa repite en el final de *Crónica de un ser vivo* (*Ikimono no Kiroku*, 1955), aunque con otra intención. El largometraje está situado en el Tokio entonces contemporáneo en el que el protagonista, ya en el psiquiátrico, cree que el planeta va a arder, idea que Kurosawa transmite dirigiendo la cámara directamente al sol (Prince, 1991, p. 16). La película se sitúa en un tórrido verano, por lo que se suceden las escenas de personajes que se secan el sudor, se abanicaban o se hidratan y que apuntan a una ciudad que todavía sufre las consecuencias de la guerra (Richie, 1996, p. 111), no en vano las referencias a las bombas nucleares son patentes desde el comienzo.

Resulta consecuente, por tanto, que Kurosawa viese en los relatos «*Rashomon*» y «*En el bosque*» un material plausible para un posible guion de cine. Así, uno de los cuentos de Akutagawa le dio la historia del crimen y el otro el de la reflexión humana. En la reelaboración como historia para la gran pantalla, quienes aparecen en la puerta de

¹⁷⁸ «Robert Altman on *Rashomon*». Criterion Collection. 12 septiembre 2012. https://www.youtube.com/watch?v=x4n0kLz80cY&ab_channel=criterioncollection.

Rashomon para resguardarse de la copiosa lluvia son el leñador (Takashi Shimura) y el monje (Minoru Chiaki). A continuación, llega un nuevo personaje que no aparece en Akutagawa, que en el guion es identificado con un «commoner» (Kurosawa y Hashimoto, 1950, p. 2), es decir, un trabajador (Kichijiro Ueda). Los tiempos difíciles que Akutagawa refiere en su relato los muestra Kurosawa por medio de las ropas desastradas que visten estos tres personajes y con el trabajador arrancando tablones de madera de la puerta de Rashomon con el objeto de hacer fuego que les sirva para calentarse. Mientras amaina el temporal, el trabajador les pide al leñador y al monje que le cuenten qué es aquello de lo que hablan y no alcanzan a entender. Entonces, estos le hacen saber la historia de Tajomaru (Toshiro Mifune), el marido (Masayuki Mori) y la mujer (Machiko Kyo) por medio de las distintas declaraciones de ellos cinco y del hombre que atrapó a Tajomaru (Daisuke Kato). En un nuevo añadido al final de todas las declaraciones, el trabajador no cree que el leñador haya contado todo lo que sabe y lo desenmascara. El leñador da una nueva versión: ocultó información por temor a que le descubriesen ya que se quedó con la valiosa daga y muestra otra cara de la mujer. En este sentido, hay que indicar que la película convirtió en estrella a Machiko Kyo, escogida por Kurosawa por su físico. Comparada por la prensa japonesa con Jane Russell y Marilyn Monroe, supuso una novedad, puesto que hasta entonces las actrices japonesas siempre aparecían como dulces y sinceras, mientras que Kyo se puede considerar como la primera «chica mala» del cine japonés (Galbraith, 2005, p. 146). Tras ello, las escenas posteriores se enmarcan dentro del planteamiento ético: el trabajador roba las ropas del bebé y la decisión final del leñador. Como se indicó, las dos historias de Akutagawa están inspiradas en relatos del siglo XII, que Akutagawa también modifica en algunos puntos, por lo que la anécdota medieval se transforma en una peculiar reflexión moderna sobre la relatividad de la verdad. Por tanto, el planteamiento es menos epistemológico que ético ya que, como se ha señalado, los personajes cometen delitos porque tienen que sobrevivir en tiempos difíciles (Boyd, 1987, pp. 155-156), lo que supone una diferencia con el tipo de perspectivismo que se ha comentado hasta ahora.

En lo que se refiere a su recepción, contrasta las opiniones favorables que tuvo en su mayor parte con la sorpresa que produjo. En efecto, *Rashomon* de Akira Kurosawa tuvo una buena acogida desde el primer momento. La prensa europea y estadounidense, en su mayor parte, valoró muy positivamente aspectos técnicos y argumentales (Grandío, 2010, pp. 90-93; Smith, 2002, pp. 115ss). También tuvo buenas críticas en España, tanto en el momento de su proyección como décadas más tarde (Vidal, 1992, pp. 148-151). El largometraje consiguió el año siguiente el León de Oro en el Festival de Venecia y el Oscar a la mejor película extranjera. Para Richie, las ideas de Kurosawa desbordaban la mentalidad japonesa de la época y necesitaban ir más allá (1987, p. 20). Por eso, con *Rashomon*, Kurosawa hizo que el cine japonés interesase en el mundo occidental (Bock, 1978, pp. 35, 71). Por otro lado, nadie -ni en Japón, ni en Estados Unidos, ni en ninguna otra parte del mundo- había visto una película como aquella. Entonces, supuso un modo de hacer cine completamente nuevo. No se había visto antes un largometraje comercial que abandonase la forma convencional de narración. Era una experimentación desconocida. No solo los críticos, también los espectadores quedaron desconcertados (Galbraith, 2005, p. 141). El largometraje llegó a alcanzar tal influencia que el concepto «efecto Rashomon» pasó del campo de los estudios cinematográficos a otros como la comunicación, la psicología, la antropología, la sociología, la epistemología y el derecho (Anderson, 2016, p. 251). Por otra parte, considerando el momento en el que Kurosawa rodó la película, se propusieron interpretaciones en base al contexto histórico (Mayos, 2010, p. 216), y es que, desde su aparición, se quiso ver en ella la reflexión que hacía Japón sobre su derrota y ocupación tras la Segunda Guerra Mundial (Davidson, 1954, pp. 492-493). De esta manera, se interpreta que la puerta de Rashomon, que da acceso a Kioto, antigua capital de Japón, se construyó en el siglo VIII, y, en el siglo XII, donde se sitúa la acción, estaba derruida (Cardullo, 2019, p. 36).

Esta puerta y la lluvia son los dos elementos que aparecen en los títulos de crédito y en los primeros planos, lo que marca una primera dualidad (Wild, 2014, p. 66). Poco después, se encuentra una nueva dualidad en los lugares en los que se desarrolla principalmente la acción: el bosque

de vida (donde tienen lugar los hechos) y la puerta (de la verdad, donde se reflexiona al respecto). El otro escenario es el patio de la comisaría (Mayos, 2010, p. 215), pero es el lugar en el que se toman las declaraciones. Además, la puerta también adquiere una significación especial puesto que plantea qué ocurre al otro lado y hace consciente al espectador de su propia mirada (Rodríguez, 2018, p. 152), como en unos momentos se apuntará.

En lo que se refiere al comentario diegético del largometraje, desde el punto de vista formal, aspectos como la distinta duración de las narraciones, los tipos de planos, los movimientos de cámara y las perspectivas para cada una de las narraciones apuntan a si son narradores activos o pasivos. Esta aportación no resuelve la cuestión epistemológica, pero abunda en la idea que sostiene que el estilo de narración del largometraje es otro factor que contribuye a la ambigüedad (Redfern, 2013, pp. 27-34). El hecho de que, en un principio, no se sepa qué pasó en realidad sitúa el debate en el ámbito detectivesco, no en vano la policía interroga a diferentes personas implicadas, un aspecto que plantea una reflexión sobre la ley. Es decir, ya que no se sabe lo que sucedió en realidad, resulta imposible que se haga justicia. Cada día, jueces y jurados tratan de llegar a la verdad y el sistema legal presume de que hay una versión correcta. Frente a esto, *Rashomon* plantea la provocativa posibilidad de que la objetividad puede no existir, porque cada persona está contando su verdad (Medine, 1992, p. 57-58). Si se acepta la segunda declaración del leñador como verdadera, entonces el monje, el trabajador y, junto con ellos, el espectador llega al conocimiento epistemológico, pero no lo ha hecho la justicia. En este sentido, uno de los elementos desconcertantes, como se indicó, es que la película está narrada en tercera persona (Galbraith, 2005, p. 145). La muestra más clara se encuentra en las declaraciones que tienen lugar en el patio. En relación a lo recién expuesto, resulta significativo que no se oye la voz del policía que conduce la investigación. Se sabe qué dice porque los interrogados hacen preguntas de eco, recurso que también utiliza Akutagawa en su relato para orientar al lector. De manera añadida, los personajes se dirigen a la autoridad, que está junto a la posición que ocupa la cámara, lo que sugiere la posibilidad de que el espectador también tome

partido al respecto. Trascendiendo el ámbito jurídico, se puede indicar, de igual modo, que el largometraje utiliza una perspectiva cubista para mostrar la realidad poliédrica del misterio de la existencia humana (Cardullo, 2019, p. 42). No obstante, dando un paso más en esta línea, es posible afirmar que el motivo por el que las cuatro narraciones de los testigos difieren no es la ambigüedad sino el egoísmo, ya que cada narrador procura colocarse en el mejor lugar posible (Redfern, 2013, p. 22). En otras palabras, el elemento que genera el relativismo es el egoísmo (Boyd, 1987, p. 157). Ante la dificultad de saber la verdad, Kurosawa se centra en la cuestión ética e incluye el personaje del bebé expósito, del que se hace cargo el leñador a modo de expiación por su culpa. Por tanto, el final del largometraje parece indicar que no hay verdad sin ética y que la búsqueda teórica de la verdad debe ir acompañada de una buena acción (Mayos, 2010, p. 228). La reflexión sobre el ser humano y su estar en el mundo hacen de la película un clásico sobre el que es habitual volver a beber de sus enseñanzas. La verdad es inasible porque los seres humanos se ocultan tras una máscara, incluso después de haber fallecido, por lo que la certeza total se hace imposible. La inclusión del motivo final da un motivo a la esperanza (Vidal, 1992, p. 52). Por ello, la técnica del narrador múltiple es distinta en Faulkner que en Kurosawa, ya que este introduce más inseguridad epistemológica. Las distintas versiones de cada uno de los narradores son una meditación sobre la naturaleza humana que hace que el concepto de verdad resulte variable y relativo (Booker, 2002, pp. 125-126).

La narración perspectivista tuvo ejemplos en distintos géneros cinematográficos antes y después de *Rashomon*. En *Lydia* (Julien Duvivier, 1941), la protagonista y tres de sus pretendientes en la juventud rememoran sus relaciones pasadas ya en su vejez. Sus recuerdos son distintos a la realidad, pero en relación a la forma en la que ellos lo percibieron, no con la intención de engañar. Finalmente, se hace ver que cada uno de los personajes principales tiene una concepción amorosa que dista de la realidad. En *Mis cuatro amores* (*The Affairs of Susan*, William A. Seiter, 1945) tres hombres dan un retrato distinto de la misma mujer, con la tuvieron una relación, cuando el actual prometido de esta les pide que la describan. *Forajidos* (*The Killers*, Robert Siodmak,

1946), basada en un relato de Ernest Hemingway, se encuadra en una investigación sobre un homicidio que hace un trabajador de una compañía de seguros que habla con distintas personas implicadas. Además, Joseph L. Mankiewicz mostró su gusto por este tipo de narración y la utilizó en *Carta a tres esposas* (*A Letter to Three Wives*, 1949), *Eva al desnudo* (*All about Eve*, 1950) y *La condesa descalza* (*The Barefoot Contessa*, 1954), donde se reconstruye un hecho o el retrato de una persona en base a diferentes testimonios. El mismo esquema lo repite *Cautivos del mal* (*The Bad and the Beautiful*, Vincente Minnelli, 1952). En cualquier caso, en todos ellos hay una reconstrucción de un relato lineal, se siga un orden cronológico o no, y no distintas perspectivas sobre los mismos hechos, que es el modelo que presenta Kurosawa en *Rashomon*.

El impacto de este largometraje fue tal que Estados Unidos hizo su particular versión en *Cuatro confesiones* (*The Outrage*, Martin Ritt, 1964), de ambientación *western*. Sin ser adaptaciones, siguen el modelo *Four Times That Night* (*Quante volte... quella notte*, Mario Bava, 1971), *Ojos de serpiente* (*Snake Eyes*, Brian De Palma, 1998) y *En el punto de mira* (*Vantage Point*, Pete Travis, 2008). De estas tres cintas, las dos últimas se sitúan dentro de una investigación policial en la que se alcanza una resolución epistemológica, mientras que la primera pertenece al cine de explotación, por lo que, aunque se presentan cuatro versiones del mismo hecho sin decir qué fue lo que en realidad ocurrió, la reflexión humana que plantea Kurosawa queda lejos de alcanzarse. Además, Martin Scorsese reconoció la influencia de *Rashomon* en *Toro salvaje* (*Raging Bull*, 1980), (Scorsese, 2003, p. 78), aunque será en *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, 1990) y *Casino* (1995) donde utiliza el narrador múltiple para presentar el relato, pero, como ocurre con las películas mencionadas anteriormente, se plantea una narración lineal. También siguen el perspectivismo *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1992), *Sospechosos Habituales* (*The Usual Suspects*, Bryan Singer, 1995), *Corre, Lola, corre* (*Lola rennt*, Tom Tykwer, 1998), *Memento* (Christopher Nolan, 2000), *Héroe* (Ying Xiong, Zhang Yimou, 2002), aunque de diferentes maneras y con distintos propósitos pero que, sin la referencia de *Rashomon*, probablemente no hubiesen sido posibles.

3. CONCLUSIONES

Como ocurre con numerosas obras literarias, la mayoría de los largometrajes que han utilizado el perspectivismo han buscado presentar el argumento a manera de un puzle, insistiendo en alcanzar un conocimiento epistemológico completo, como ocurre en las películas de misterio o de detectives. En cambio, *Rashomon* incluye además una propuesta que alcanza reflexiones éticas, por lo que su aportación en esta línea también hay que valorarla.

Kurosawa toma una base literaria para plantear un guion basado en el perspectivismo, lo que supuso en su momento una novedad cinematográfica. El planteamiento ético que propone apenas se ha desarrollado de manera especial desde entonces, lo que supone un reto para las nuevas creaciones en un mundo postmoderno necesitado de más certezas.

4. BIBLIOGRAFÍA

- Akutagawa, R. (2020a). En el bosque. En *Rashomon y otros cuentos* (pp. 35-45). Tra. Maritza Izquierdo. Madrid: Verbum.
- Akutagawa, R. (2020b). *Rashomon*. En *Rashomon y otros cuentos* (pp. 9-15). Tra. Maritza Izquierdo. Madrid: Verbum.
- Álvarez Gómez, R. (2018). La sombra del artista: Claves pictóricas en el cine de Akira Kurosawa. En A. Peña y I. P. Rico (Eds.), *El legado de Akira Kurosawa* (pp. 243-275). Málaga: Applehead Team Creaciones.
- Anderson, R. (2016). The *Rashomon* Effect and Communication. *Canadian Journal of Communication*, 41, 249-269.
- Añorbe Mateos, M. (2022). Tipos y motivos literarios comunes entre cuentos japoneses y españoles: la muerte predestinada (M341). *Cuadernos CANELA*, 33, 37-50.
- Bock, A. (1978). *Japanese Film Directors*. Tokio: Kodansha.
- Booker, M. K. (2002). *The Post-Utopian Imagination: American Culture in the Long 1950s*. Westport: Greenwood Press.
- Boyd, D. (1987). *Rashomon: From Akutagawa to Kurosawa*. *Literature/Film Quarterly*, 15.3, 155-158.
- Cardullo, R. J. (2019). Kurosawa's *Rashomon*, re-viewed. *Asian Cinema*, 30.1, 33-51.

- Davidson, J. F. (1954). Memory of Defeat in Japan: A Reappraisal of Rashomon. *The Antioch Review*, 14.4, 492-501.
- Galbraith, S. (2005). *La vida y películas de Kurosawa y Mifune: el emperador y el lobo*. Tra. M. Rubio. Madrid: T & B Editores.
- Gerow, A. A. (1995). The Self Seen as Other: Akutagawa and Film. *Literature/Film Quarterly*, 23.3, 197-203.
- Grandío Pérez, M. M. (2010). Tiempo y perspectiva en la película *Rashomon* de Akira Kurosawa. *Vivat Academia*, 111, 87-105.
- Hirata, Y. (2010). The Narrative Apparatus of Modern Literature: The Shifting ‘Standpoint’ of Early Meiji Writers. Tra. Tess M. Orth. En M. K. Bourdaghs (Ed.), *The Linguistic Turn in Contemporary Japanese Literary Studies: Politics, Language, Textuality* (pp. 73-96). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Hyangsoon, Y. (2016). Storytelling in the *Rashomon Gate*: Kurosawa, Konjaku monogatari-shu, and Buddhism. *Trans-Humanities Journal*, 9.3, 167-190.
- Kurosawa A. (1989). *Autobiografía*. Tra. Raquel Moya. Madrid: Fundamentos.
- Kurosawa, A. y Hashimoto, S. (1950). *Rashomon*. Recuperado de <https://static1.squarespace.com/static/5d78f7aafa2a676elfcddfe9/t/6048b85c0ff9b56e5cc5c08d/1615378526214/Rashomon+%28Continuity+Script%29.pdf>.
- Lippit, N. M. (1980). *Reality and Fiction in Modern Japanese Literature*. White Plains: M. E. Sharpe.
- Mayos, G. (2010). El ‘efecto *Rashomon*’. *Análisis filosófico para el centenario de Akira Kurosawa*. *Convivium*, 23, 209-233.
- Medine, D. (1992). Law and Kurosawa’s *Rashomon*. *Literature/Film Quarterly*, 20.1, 55-60.
- Monteiro, G. (1973-1974). Hemingway, Henry, and the Surprise Ending” *Prairie Schooner*, 47.4, 296-302.
- Montero, J. F. (2018). Trazos de celuloide: Las huellas de la escritura en el cine de Akira Kurosawa. En A. Peña y I. P. Rico (Eds.), *El legado de Akira Kurosawa* (pp. 177-208). Málaga: Applehead Team Creaciones.
- Prince, S. (1991). *The Warrior’s Camera*. Princeton: Princeton U. P.
- Redfern, N. (2013). Film style and narration in *Rashomon*. *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 5.1-2, 21-36.
- Richie, D. (1996). *The Films of Akira Kurosawa*. Berkeley: University of California Press.

- Richie, D. (1987). *Rashomon*. Akira Kurosawa, director. Nuevo Brunswick: Rutgers U. P.
- Rodríguez Serrano, A. (2018). De *Rashomon* a *Tannhäuser*: Formas, umbrales y estancia en el cine de Akira Kurosawa. En A. Peña y I. P. Rico (Eds.), *El legado de Akira Kurosawa* (pp. 149-174). Málaga: Applehead Team Creaciones.
- Santos Vila, S. (1998). 'The Moonlight Road' y 'Yabu no naka': Ryunosuke Akutagawa también leyó a Ambrose Bierce. En P. Gallardo Torrano y E. Llurda (Eds.), *Proceedings of the 22nd International Conference of AEDEAN* (315-319). Lérida: Universidad de Lérida.
- Scorsese, M. (2003). *Scorsese on Scorsese*. Londres: Faber
- Smith, G. M. (2002). Critical Reception of *Rashomon* in the West. *Asian Cinema*, 13.2, 115-128.
- Swansey, B. (2010). La mimesis desquiciada: elogio de Cervantes en Valle-Inclán y Pirandello. *Anales de la literatura española contemporánea*, 35.3, 109-129.
- Valdivia, B. (2009). Cervantes en el cine y la realidad de la utopía. Entrevista con Antonio Santo. *Revista de Estudios Cervantinos*, 13, www.estudioscervantinos.org.
- Vidal Estévez. M. (1992). *Akira Kurosawa*. Madrid: Cátedra.
- Wild, P. (2014). *Akira Kurosawa*. Londres: Reaktion Books.

INTERTEXTUALIDAD E INTERMEDIALIDAD EN LA OBRA DE HÉCTOR LIBERTELLA: EL LIBRO COMO HIPERTEXTO MULTIMEDIA

ANNABELLA CANNEDDU
Universidad de Málaga

1. INTRODUCCIÓN

El conjunto de la obra libertelliana ha sido definido por la crítica como un único libro, mil veces rescrito (Damiani, 2010). Mas allá de las referencias a sus propias obras, el autor suele desvelar las fases de composición en muchas de sus producciones literarias: a lo largo del texto aparecen varias versiones de una misma frase; los mismos conceptos se modelan de formas diversas a lo largo de diversas obras; las notas no están al margen sino en el cuerpo textual; las variantes de una palabra, de una expresión, coexisten. La manía del autor por la nota explicativa, por el dibujo, por la aclaración entre corchetes, junto con la precisión etimológica, son casi antidotos para la interpretación, y anulan la posibilidad de lecturas que no sean contempladas en la estructura textual.

La escritura de Libertella se construye además sobre una densa red intertextual, mediante la acumulación de referencias a obras ajenas que incluye citas reales, citas apócrifas y, en ocasiones, como veremos, directamente ficcionales. Para el análisis y la interpretación textual se pondrá entonces una atenta labor de documentación, ante todo, para detectar las voces de autores inventados, distinguir las citas ficcionales de las apócrifas, y buscar posibles ediciones existentes para las citas de obras reales, cuando se querrá profundizar en las fuentes, que espacian desde la teoría lingüística a la novela a la crítica de la literatura.

No solamente obras literarias, Libertella menciona diversos otros tipos textuales, según la definición semiótica de texto, que comprende textos

verbales, visuales y sincréticos: una película, un cuadro se pueden analizar como texto y evidentemente citar, como hace Libertella. Las citas a textos no verbales se dan no solamente mediante la écfrasis, sino también, como iremos destacando, con la reproducción completa o parcial de las obras citadas; algunos de los ejemplos que iremos tratando son la escritura asémica de Mirtha Dermisache; la poesía concreta de Augusto de Campos; la música dodecafónica de Schönberg en relación con los cuadros de Kandinsky; los espacios arquitectónicos diseñados por Antoni Gaudí.

Este artículo se centra especialmente en la dimensión intertextual e interartística de la obra más conocida de Libertella, *El árbol de Saussure. Una utopía* (2000), texto perteneciente al género de la ficción crítica que se construye sobre una densa red de referencias. Consideraremos las relaciones de los diversos intextos¹⁷⁹ según un enfoque semiótico, que permite examinar la función de la intertextualidad dentro de la obra y las relaciones entre esta y los textos citados. Al análisis textual se superpondrá la reflexión metalingüística, especialmente con una aproximación al texto desde la perspectiva traductológica.

2. INTERTEXTUALIDAD

El árbol de Saussure está salpicado de referencias intertextuales, la primera en el título. La acumulación de citas comprende referencias reales, apócrifas o directamente ficcionales, que supondrán una atenta labor de documentación previa al proceso de traducción. Ante todo, habrá que distinguir las citas reales de las apócrifas, detectar los personajes inventados, buscar posibles ediciones de las obras citadas en traducción.

A la hora de traducir ese tipo de texto, un punto de partida ideal puede ser la definición de intertextualidad de Peeter Torop (2010, p. 118):

¹⁷⁹ El intexto es un fragmento de texto que enlaza el texto (o una parte) a otro texto (o a una parte). Para interpretar la referencia hay que entender la función en el texto y determinar qué relación tiene con la fuente (de cita, alusión, reminiscencia, paráfrasis, etcétera). De la definición de Osimo, en Torop, 2010, p. 219.

L'intertestualità è soprattutto un meccanismo di collegamento dei testi, di collegamento a vari livelli. L'esistenza di livelli intertestuali permette di rappresentare lo spazio intertestuale delle culture sotto forma di cerchi concenrici (col centro nel testo): il livello di intertestualità dell'origine di un testo, il livello dei segni discorsivi del testo, il livello di intertestualità della poetica del testo, il livello dei rimandi extratestuali, dell'epoca e così via. (Torop, 2010, p. 118)

En esta perspectiva, la intertextualidad no se caracterizaría solo por las referencias a otras obras, sino por las circunstancias culturales, literarias, editoriales en que se escribe una obra (en las que se inscribe un discurso). No solamente intertextualidad, sino también implicación, en el sentido de «fagocitación de otros textos» (Torop, 2010, p. 119).

Según la taxonomía de Popovič (2006), el libro de Libertella pertenecería al tipo selectivo, en cuanto se construye como un pastiche que acumula citas con intención paródica. El encuadramiento de la tipología textual, en un «modelo poético» (Torop, 2010), repercute en la traducción (género, tono léxico), lo que puede ayudar sobre todo a la hora de trasponer las citas falsas o apócrifas que iremos analizando. De hecho, Torop (2010, p. 130) subraya que «l'esame dell'intesto nei suoi mondi possibili facilita la sua ricreazione nel processo traduttivo, permettendo di trovare mezzi che non derivano da un intesto concreto, ma che sono caratteristici di quel certo tipo di intesto nell'ambito del mondo possibile», puesto que todos los exponentes de un determinado grupo lingüístico-cultural existen en un espacio intertextual general.

2.1. CITAS A OBRAS REALES

El mismo título introduce un discurso lingüístico, o más bien semiótico: la teoría estructuralista del signo. La primera cita, pues, es del Cours de linguistique générale de Saussure (1916). No solo en el título, a lo largo de la obra se hace referencia en un par de ocasiones a la teoría del signo que está en la base de la lingüística moderna. Para Libertella el después de Saussure – que, reiterado, nos suena a eco steineriano – es el punto sin retorno que condena el hombre a leer el mundo que lo rodea. La reiteración de la expresión y la asonancia con el Después de Babel sugiere esta traducción: no ya a partire da Saussure, o da Saussure in *poi*, sino *dopo Saussure*.

Yendo a las citas literarias, a lo largo de toda su producción, el lector Libertella no oculta quiénes son los autores que admira. En *Ensayos o*

pruebas sobre una red hermética (1990), por ejemplo, traza una personal historiografía de la literatura, que incluye a Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz, Severo Sarduy, Lezama Lima, Octavio Paz, Góngora: «En la letra – afirma de manera enigmática y gongorina Giorgio Lini –, el sexo no es autor de representaciones» (Libertella, 2000, p. 24).

La de Giorgio Lini es una de las citas ficcionales, que tratamos en el apartado siguiente; en este caso, la obra de procedencia sería *Paideias* (1998). De Góngora pasamos a Lezama Lima, que Libertella cita textualmente con «Sierpe de Don Luis de Góngora» (de *El reino de la imagen*, 1981, p. 240), cita en la cual se encuentra insertada otra cita indirecta de Heráclito:

Lezama inventa graciosamente un juego para los juglares de antaño: La rara visita hecha al castillo se hace re-versible cuando los visitantes indescifrados muestran una rara comunicación ante el juglar, el que va a mostrar, mostrándose, que es un misterio pro-vocado: que él ha llegado tan misteriosamente como los peregrinos. (...) Este juglar hermético, que sigue las usanzas de Delfos, ni dice, ni oculta, sino hace señales. (Libertella, 2000, p. 59)

Otro autor muy citado por Libertella es Octavio Paz, quien en la cita siguiente comenta el conjunto de su propia obra. Aquí el juego está en la asonancia y en la polisemia de la palabra *hoja*, que volverá más adelante en *El árbol*: «Leo un comentario de Octavio Paz sobre su propia obra: “Muchas hojas; hojarasca”. Cuestión de oficio es ese vaivén de Wiesel y Paz entre querer exhibir y reprimir o no fantasmas» (Libertella, 2000, p. 65). Más allá de esta cita puntual, se puede decir que la producción de Paz subyace en la de Libertella (el *mono Rhesus* sería un pariente cercano del *mono gramático*):

El poeta no es el que nombra las cosas, sino el que disuelve sus nombres, el que descubre que las cosas no tienen nombre y que los nombres con que las llamamos no son suyos. La crítica del paraíso se llama lenguaje: abolición de los nombres propios; la crítica del lenguaje se llama poesía: los nombres se adelgazan hasta la transparencia, la evaporación. En el primer caso, el mundo se vuelve lenguaje; en el segundo el lenguaje se convierte en mundo. Gracias al poeta el mundo se queda sin nombres. Entonces, por un instante, podemos verlo tal cual es —en azul adorable. Y esa visión nos abate, nos enloquece; si las cosas son pero no tienen nombre: sobre la tierra no hay medida alguna. (Paz, 1990, pp. 96-97)

Volviendo a las citas, otro autor, Elie Wiesel, es un superviviente de los campos de concentración nazis, que escribió un libro sobre la terrible experiencia. Libertella cita fragmentos de una entrevista a Wiesel, por la relevancia de sus reflexiones sobre escritura y rescritura. Para traducirlos, localizamos el texto original en inglés (Wiesel, 2002, pp. 69-76). Dentro de la reflexión teórica sobre rescritura e interpretación no podía faltar la referencia al «Pierre Menard, autor del Quijote», de Jorge Luis Borges (en *Ficciones*, 1944). También encontramos unas referencias a *La comunità che viene* (1990) del filósofo italiano Giorgio Agamben: «¿Cuál será – se pregunta Giorgio Agamben – la condición de la naturaleza después del Juicio Universal? Las cosas permanecerán así como son, irremediablemente, pero justamente ésta sería su novedad, ser justo y solo su *así*» (Libertella, 2000, pp. 28-29). Como veremos en el apartado siguiente, Winfried Hassler se encargará de refutar esta teoría.

2.2. CITAS FICCIONALES Y APÓCRIFAS

En el caso de citas a obras ficticias, más que la literalidad nos interesará detectar la intencionalidad, el sarcasmo, la plurivocidad. No importa tanto el contenido de las citas, sino la estrategia autoral que mueve la inclusión de esas citas en el texto. Según Torop (2010, p. 130), «la tipologizzazione degli intesti può essere solo virtuale, ma risulta ugualmente indispensabile dal punto di vista della descrizione generale dei processi intertestuali e della poetica della parola altrui». Además de distinguir las fuentes, el traductor deberá saber relacionar los mundos textuales citados, comprender y recrear su función en el texto. Lo que consideramos importante mantener será entonces la ironía de las citas, vehiculada también por los presuntos títulos de las fuentes. El hipertexto creado por Libertella es una versión económica de las series de heterónimos de escritores como Fernando Pessoa, pues nuestro autor cita fragmentos sin que haya escrito las obras enteras. En *La arquitectura del fantasma* (2006, p. 22) Libertella aclara la intención detrás del ghetto de *El árbol*:

El impulso central no era crear frívolamente apócrifos (cosa ya abusada en literatura) sino ejecutar una polifonía: voces que simultáneamente concurrieran a la mirada sobre un arte y un mundo donde el signo tiende

a la desaparición. Un posmundo leído por una tribu internacional que se canjea trabajos y va armando otra lectura de la cosa.

Pasemos a analizar alguna cita para su traducción, poniendo de relieve aspectos lingüísticos, semióticos, estilísticos, en una visión de conjunto. En general, podemos decir desde ya que nuestra estrategia será la hiperliteralidad (término acuñado por Haroldo de Campos), que nos permitirá la mayor adherencia posible. El epígrafe del libro está firmado por Winfried Hassler, que suena a Husserl y a teoría del signo. A propósito de la existencia del primero, Esteban Prado (2010, p. 616) dirá cautamente que «solo se puede decir que las búsquedas en catálogos de bibliotecas nacionales y extranjeras y en la Web tuvieron siempre resultados negativos».

Leamos el epígrafe de *El árbol*: ¿Cómo asumir las cosas –la sociedad, yo, el arte, la vida misma y la muerte– en ese mundo que tiende a la desaparición del signo? (Libertella, 2000, p. 11). La cita procedería de *Der sinn und die wut* («el sentido y la furia», otra referencia más que parodia la novela de Faulkner). Todo el libro se articula como una respuesta o quizás una serie de consideraciones previas que llevan al *aquí*, otra palabra clave. Las demás citas de Hassler tienen que ver con la objetivación de la realidad y prosiguen la reflexión sobre el signo. Hassler también cierra el libro, con una última consideración que controvierte el paradigma de la colectividad propuesto en el famoso ensayo del filósofo italiano Giorgio Agamben y, finalmente, concluye con una fascinante definición de lo que es la literatura.

Otra cita procede de un heterónimo italiano, que parafrasea a Góngora en un apunte sobre la falta de escenas de sexo en los clásicos de la literatura, hecho que les aseguraría la «indolente persistencia en el mercado» (Libertella, 2000, p. 25). La cita esta vez procede, como dijimos, de *Paideias* (base etimológica del término «enciclopedia», literalmente «instrucción circular»); el título es uno de los juegos etimológicos que también caracterizan la escritura del autor.

El capítulo titulado «Sobre la moda» reúne pensamientos sobre el envejecimiento de las obras literarias, la reescritura y la elaboración que una obra requiere para parecer natural. Esta vez el heterónimo es Ch. E. Atterton,

cuyo ensayo se titula emblemáticamente «To change or not to change», en *Essays on the new modernity* (R. Cipp, ed.). La indicación del editor es una pista más para sostener la ficcionalidad de la cita: R(afael) Cipp(olini), amigo escritor de Libertella, que también citamos en este trabajo.

Vayamos ahora a las citas apócrifas, pues algunas citas de ficción se atribuyen a personajes vivos o que realmente existieron. Aquí se distinguen dos casos: los pseudógrafos, en los que las citas podrían considerarse reales, si no fuera por el hecho de no encontrarse bibliografía al respecto; y las citas que presentan elementos anacrónicos, que se caracterizan por la acentuación del tono irónico.

A la primera categoría, por poner un ejemplo, pertenece la cita atribuida al político brasileño Clóvis Carvalho, que procedería de *A cultura que nos olha* [la cultura que nos mira], São Paulo, Arché. La editorial existe, pero en su catálogo no se encuentra ningún libro con ese título; además, en esa cita se asoma la idea de la letra-heroína (cfr. Libertella, 1990, pp. 104-105), reiterada en la obra de Libertella, prueba posible de que la cita sea falsa: «Durmiendo en posición fetal bajo el árbol, uno cualquiera de los escritores de la plaza sueña esto y se queda pensando: Anoche vi mi lector del futuro. Era un hombre contraído en su sillón, pinchándose las venas con una lapicera Parker» (Libertella 2000, p. 30).

En otra cita de Carvalho está la idea previa de *El árbol de Saussure*. Separamos la frase en dos, reiterando la interrogación y dando así más fuerza a esas dos preguntas centrales: «¿Cuántos de los viejos e inmortales autores que cité no nacieron aún, y para hacerlos presentes yo tuve que escribir por ellos sus libros?» (Libertella, 2000, p. 44).

3. INTERMEDIALIDAD Y USO DE LAS IMÁGENES

En semiótica el concepto de texto comprende textos verbales, visuales y sincréticos. Una película, un cuadro se pueden analizar como texto y evidentemente citar, como hace Libertella. El árbol de Saussure se estructura en una red intertextual intermedia, ya que las citas comprenden cuadros, dibujos, poesía concreta, espacios arquitectónicos, y también las performances teatrales de Jorge Bonino (artista ligado al ambiente del Di Tella, que en otra obra el autor define un «cómico de la lengua»).

No solo mediante la écfrasis, sino también con la reproducción de obras o de partes de ellas, como es el caso del famoso poema de Augusto de Campos que forma parte del libro-objeto Caixa Preta (1975), compuesto en colaboración con Julio Plaza y reza: Tudo está dito – Nada é perfeito – Tudo está visto – Eis o imprevisito – Nada é perdido – Tudo é infinito [Todo está dicho – Nada es perfecto – Todo está visto – Ahí el imprevisito – Nada está perdido/se pierde? – Todo es infinito]. Hay varias referencias a este autor en Libertella, pero la primera referencia a Augusto de Campos la encontramos en el capítulo de El árbol... titulado «Lo concreto»: «Augusto de Campos pinta las blancas paredes del baño. Está escribiendo poemas o, según él, “poesía concreta”. (El arte rupestre es oficio milenario en el ghetto.)» (Libertella, 2000, p. 49).

Dentro de la apuesta por la ausencia de significado, Libertella cita también la escritura asémica de la artista Mirtha Dermisache (1940-2012). La obra de Dermisache le interesa a Libertella como vaciado de significado y hace referencia a ella en varias obras; aquí citaremos un pasaje de la Red hermética (Libertella, 1990, pp. 23-24):

Mirtha Dermisache viene a mostrar otra patología. Practicante extrema del grafismo, su referente es lo que aparece como más opuesto al grafismo; lo más cargado de interpretación en el mundo de la cultura: periódicos, libros; bibliotecas enteras. Organizando su trabajo sobre la base excluyente del grafismo a-semántico, Dermisache fabrica perfectos periódicos en los que se dibuja como memoria una primera plana, una sección de historietas, un comentario editorial, una gruesa página –o página de trazos gruesos– de noticias policiales y violentas, un negro aviso necrológico. Partiendo de un hecho admitido de comunicación escrita, ella vacía las expectativas clásicas del receptor por una operación de desarme del medio, mostrándolo como el número cero de lo que pudo haber sido un periódico, y devolviendo las bases de su trabajo –el empleo del grafismo– a su momento límite: función cero, embrión, maqueta de diario, que es decir maqueta del lenguaje concebido como un elemento *sólo posible* de comunicación.

La pasión del autor por el grafismo se deduce también por los dibujos y símbolos que el autor esparce a lo largo del texto, como el esquema significante-significado de [árbol] del Curso de Saussure, o el esbozo de la iglesia de Gaudí, que complementa la referencia al proyecto de la Sagrada Familia:

Contratado para diseñar un único proyecto de iglesia durante toda su vida, Antoni Gaudí terminó leyendo del revés las leyes mismas de la gravedad. En su maqueta invertida todo cuelga, cae, pende de delgados hilos con pesas en los extremos, maniática y matemáticamente distribuidos - para calcular las fuerzas de equilibrio y la disposición de las columnas. Sólo habrá que colocar un espejo arriba, y el *trompe l'oeil* se encarga del resto: ahora la iglesia aparece erguida o refractada hacia el cielo, como una majestuosa hipótesis. Más o menos así (2000, pp. 77-78).

La imagen que sigue tiene aquí función explicativa, complementa la información contenida en el texto, y hace, por qué no, la lectura más amena. Libertella resume la idealización del idiota frente al libro en el epígrafe al *Diario de la rabia* (2006), alusión a la declaración del Segundo Concilio Ecuménico de Nicea de 787: «La pintura es libro para los idiotas que no saben leer». Más referencias, entonces, a las artes visuales; a las obras de Gaudí: «Igual que la Sagrada Familia y otros proyectos suyos, las cúpulas de la iglesia del Güell jamás se concretaron. Pero en algunos días de sol radiante se puede ver reverberando una madeja de hilos entre las nubes del ghetto» (Libertella, 2000, p. 79). Y a la pintura de Kandinsky, traída aquí en su relación con la música de Schönberg¹⁸⁰ con citas directas de obras literarias de los dos. La primera:

WASSILY KANDINSKY jamás pintó su autorretrato. La carne huyó de él. En 1910 cultivaba la pasión inútil por dibujar su aldea –capturar los atardeceres de Moscú, que eran su obsesión–. En 1923 el cuadro ya no contiene a la figura; sólo se fue haciendo un “lienzo blanco entre manchas de colores” (Libertella, 2000, p. 89)

Y poco después, otra cita, procedente de Kandinsky-Schönberg (1980: 165), que dice: «Árabe con serpiente – línea recta con curva» (Libertella, 2000, p. 90).

4. EL TEXTO COMO UNIDAD VISUAL

Libertella se preocupaba especialmente por la apariencia gráfica de sus libros, por el libro como objeto físico. Dijo en una entrevista (Cippolini,

¹⁸⁰ «La disolución de la tonalidad es inevitable. Una disonancia es una consonancia más alejada. La meta ardiente sería realizar algo como la composición de Kandinsky, sin mediación teórica, desde un sano instinto de colorismo, como tenían los antiguos pueblos. El que pretendamos convertirlo en cuadros, es nuestro privilegio, nuestro europeísmo. Una especie de lienzo blanco entre manchas de colores» (A. Schönberg, en García Calero, 2012, p.105).

2001, p. 188) que a los doce años había confeccionado a mano una edición de su primera novela en dos ejemplares, incluyendo cubierta y marcapáginas de terciopelo. El apego al aspecto visual de la página impresa es para Libertella la estela nostálgica de la inscripción en la pared, la pasión ancestral del escritor-cavernícola. En Ensayos o pruebas sobre una red hermética (1990, p. 42), Libertella se pregunta: «¿La vanguardia no seguirá siendo el eco de un icono lejano? ¿Será por eso que siempre quiere volver a aferrarse a la pintura de una letra, a la diagramación silenciosa de una página; al espacio visual?»; y en una entrevista que le hizo Guillermo Saavedra (1993, pp. 66-67) declara que

Para mí el trabajo del escritor no termina en el hecho de encontrar palabras sino que continúa hasta el momento de fijarlas en un soporte de una manera determinada y determinante. La idea es dibujar las letras más que escribirlas; concebir la escritura, al modo de los japoneses, como una pictografía.

Aspecto fundamental de una traducción suya a otro idioma sería entonces el ligado a la dimensión visual. La maquetación habría de respetar lo más posible la disposición textual del original, la posición y el tamaño de las imágenes. Asimismo, tendrían que evitarse notas al pie que interfirieran con las del original, lo cual supondrá prescindir de notas del traductor; las intervenciones, cuando fueran necesarias, sería preferible llevarlas a cabo en el cuerpo textual, en el cual caso serían justificadas por el propio uso del autor. Después de leer ese recuerdo de Ricardo Strafacce (en Damiani: 29-30) resultará más claro el porqué de ese cuidado especial por la apariencia gráfica:

es imposible hablar de Libertella sin referirse a sus originales. Ultra-prolijos, estrictamente mecanografiados, foliados como libro impreso, con las solapas de tapa y contratapa “trazadas”... En cierta ocasión tenía un libro entregado a un editor y se quejaba de la demora de éste en mandarle las pruebas para corregir. Recuerdo que cuando me trasladó este fastidio le sugerí, con cautela, que quizás sus originales —repletos de dibujos, mapas, fotos y otras aplicaciones— complicaran algo más de lo habitual la tarea de quien tenía que componer el libro para mandarlo a imprimir. —No —negó muy convencido—, yo les facilito el trabajo. Ellos ya saben dónde tiene que caer cada línea. [...] Héctor pretendía que en el texto compuesto de su libro cada renglón quedara ubicado en el mismo renglón de la misma página que él había previsto en su original mecanografiado y foliado como libro impreso.

Está claro que Libertella se ocupaba personalmente de la maquetación de sus libros, contando con que los gráficos de las editoriales la respetaran. Imágenes explicativas o, a veces, ideogramas que introducen el lector en el proceso de escritura, en el estadio pre-verbal, previo a la puesta en negro sobre blanco.

4.1. INTERVENCIONES GRÁFICAS Y MAQUETACIÓN

Puesto, como hemos destacado arriba, que para el autor cada paréntesis, cada nota, cada espacio entre párrafos estaba pensado teniendo en cuenta el acabado final de la publicación, también desde el punto de vista gráfico, a la hora de llevar sus textos a otro idioma, como ya hizo Jeremy Munday, quien llevó al inglés el relato breve Nínive (en Libertella, 1985), y siguiendo su estrategia de la *abusive fidelity* (Munday, 2016), será admitido añadir intervenciones gráficas donde tengamos la oportunidad, para así compensar también la pérdida de algunas de ellas. Por ejemplo, el juego *tradición-traición* (en Libertella, 2000) nos resultará más fácil de mantener recurriendo a la cursiva. Por otra parte, evitaremos abusar de la cursiva (*fouilleton* y *haute couture*, por ejemplo, se podrán escribir en redonda para que el lector no se distraiga y para no sugerir erróneamente que sean términos marcados). Volviendo a nuestro juego, basado en la etimología común del latín *tradēre*, no podemos mantener la paronomasia, porque las desinencias, distintas en italiano, hacen el juego menos inmediato; por eso se podrán poner en cursiva, la raíz separada con guión (*tradi-zione*; *tradi-mento*; cfr. Libertella, 2024).

Pasando del guion al uso de paréntesis y corchetes, podemos destacar como el autor los utiliza a lo largo del libro citado y de otros, así que consideramos apropiado aprovechar este recurso en su traducción, permitiendo los corchetes introducir, en casos puntuales, alguna que otra palabra en castellano, con la posibilidad de insertar la referencia en el cuerpo textual y de ahorrar así una nota al pie...

Otro caso en que consideramos oportuno intervenir con corchetes es para subrayar la doble acepción de *pequeño* y *grande*, como sinónimos del *bambino* y del *adulto* (Libertella, 2000, p. 64). También es una forma de compensar la pérdida de las relaciones fonéticas y semánticas de *achicar-chico* y *aniñar-niño*, menos evidentes en *rimpicciolire-*

piccolo. En otro caso, aun perdiendo el juego fonético, tenemos la posibilidad de poner en evidencia el verbo *mirar*, palabra clave del libro: en ese otro pasaje utilizamos los paréntesis, que también recalcan *la barra (del bar)* del incipit del texto. Aquí hay también un pequeño juego añadido. Tras descartar opciones dudosas como *la verità è puro buco*, decidimos parodiar la locución latina *in medio stat virtus*, en italiano trasposta a *verità; vuoto* es como tradujimos hasta ahora *agujero*. Señalamos también otra pequeña intervención posible, que sin embargo tiene mucha implicación: «Un *idiotés*, un *imbecil* observa con fijeza el poema de Augusto de Campos; ya no habrá cultura que explique esa vieja comunión física. TODO ESTÁ DICHO» (Libertella, 2000, p. 98), con la siguiente traducción posible: «Un *idiotés*, un *imbecil*, fissa lo sguardo sulla poesia di Augusto de Campos; ma nessuna cultura spiegherà [or]mai questa vecchia comunione fisica. TUTTO GIÀ DETTO» (cfr. Libertella, 2024, p. 113). Aquí los corchetes hacen que destaque el *mai*, y el juego nos parece en línea con el pensamiento del autor: no habrá más cultura capaz de explicarse a sí misma, pero también se pone en duda que alguna civilización, en algún momento, lo haya conseguido.

5. CONCLUSIONES

Hemos visto cómo *El árbol de Saussure* representa otra manera de hacer crítica y de hacer ficción; es una obra compleja que, partiendo de la crítica literaria, junta temáticas colaterales a la práctica de la escritura, como las reflexiones sobre mercado y recepción literaria. Recurrimos los aspectos principales de la lectura de ese gran autor, abarcando la cuestión de la intertextualidad propia de su escritura, evaluando los recursos estilísticos para distinguir las voces de los varios heterónimos.

Afrontamos también la mezcla de registros y de códigos de ese diálogo intertextual e interartístico, el cruce disciplinar ampliando el interés por la producción de Libertella, estando quien escribe personalmente comprometido con la difusión internacional de su producción literaria. Vimos como la obra libertelliana se estructura en una red intertextual e

intermedia, analizando citas comprendientes cuadros, dibujos, poesía concreta, espacios arquitectónicos, y hasta performances teatrales.

Considerando, en fin, el texto libertelliano como conjunto visual, destacamos algunos aspectos ligados a la intervención gráfica y a la maquetación, igualmente centrales para el autor, en igual medida que la intermedialidad y el uso de las imágenes. Es esta perspectiva, consideramos que la producción de Héctor Libertella puede definirse como un diálogo interartístico anterior a los contenidos multimedia en pantalla.

6. REFERENCIAS

- Agamben, G. (1990). *La comunità che viene*. Einaudi
- Borges, J.L. (1944). *Ficciones*. Editorial Sur
- Cippolini, R. (2001), *Pathogramática. Un tratado de vida y obras de Héctor Libertella*. *Tsé-Tsé*, n. 9-10, 174-205
- Damiani, M. (comp.) (2010). *El efecto Libertella*. Beatriz Viterbo Editora
- García Calero, M. (2012). *Arnold Schönberg. Crear la abstracción en un mundo convulso*, en S. de la Torre (coord.), *Creadores en la adversidad. Relatos admirables para tiempos de crisis. ¿Rebeldes con Causa?*, 105-119. *Círculo Rojo*
- Libertella, H. (2024). *L'albero di Saussure*, tr. it. de A. Canneddu. *Arcoiris*
- Libertella, H. (2006). *Diario de la rabia*. Beatriz Viterbo Editora
- Libertella, H. (2006). *La arquitectura del fantasma*. Santiago Arcos
- Libertella, H. (2000). *El árbol de Saussure. Una utopía*. Adriana Hidalgo
- Libertella, H. (1990). *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Grupo Editor Latinoamericano
- Libertella, H. (1985). *¡Cavernícolas!*. Per Abbat
- Lezama Lima, J. (1981). *El reino de la imagen, selección, prólogo y cronología de J. Ortega*. Fundación Biblioteca Ayacuch.
- Munday, J. (2016). *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, 4ª edición. Routledge
- Paz, O. (1990). *El mono gramático*, 3ª edición. Seix Barral
- Popovič, A. [1975] (2006). *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, ed y tr. it. de B. Osimo. Hoepli

- Prado, E. (2010). Las consecuencias de la desaparición del signo. Las cosas funcionan de otra manera en El árbol de Saussure de Héctor Libertella. Acta del IV Congreso Internacional de Letras. UBA
- Saavedra, G. (1993). Héctor Libertella: la literatura como fenómeno visual, en La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos, 65-70. Beatriz Viterbo Editora
- Saussure, F. de [1916] (1945). Curso de lingüística general, 24ª edición, traducción, prólogo y notas de A. Alonso. Editorial Losada
- Schönberg, A. y W. Kandinky (1980). Briefe, Bilder und Dokumente. Residenz Verlag.
- Torop, P. [1995] (2010). La traduzione totale, ed. y tr. it. de B. Osimo. Hoepli
- Wiesel, E. (2002). Conversations, ed. de R. Franciosi. University Press of Mississippi

EL NARRADOR-HISTORIADOR DE *FUEGO Y SANGRE* (2019) Y SU ADAPTACIÓN TELEVISIVA EN *LA CASA DEL DRAGÓN* (2022): ANÁLISIS DE UNA ESCENA

ANTONIO CASTRO BALBUENA
Universidad de Almería

1. INTRODUCCIÓN

Hace más tiempo del que somos capaces de recordar, nuestros antepasados se reunían en la plaza del pueblo donde el mercader itinerante había estacionado su carromato. En él llevaba todo tipo de objetos exóticos: sal, olorosas especias, algodón, lino... Sin embargo, lo que muchos de ellos esperaban era el momento en que aquel nómada se sentaba sobre el suelo de tierra, se aclaraba la garganta y entonaba: «Érase una vez...». Embelesados, los convecinos guardaban silencio y se dejaban guiar a través de una historia y de su mundo maravilloso. Era el cuentacuentos, quien relataba las narraciones que antes le habían contado a él. Era, en definitiva, el encargado de transmitir los mitos, leyendas y cuentos populares que hoy en día nutren la fantasía épica.

Aunque en forma escrita en vez de oral y a lo largo de extensísimas sagas, la fantasía épica contemporánea se extiende desde lo literario hacia otros soportes artísticos como el cine, la televisión, el videojuego o la música. Es lo que en otro momento definí como *fantasía épica multimodal* (Castro Balbuena, 2023), cuyas señales modales, encargadas de su identificación y naturaleza, han de adaptarse al soporte de destino. Estas señales modales son en este caso el mito, el héroe y el mundo ficcional, ya se encuentre la obra en forma de libro, película o canción.

El trasvase entre medios —es decir, el circuito intermedial— es bien conocido para la fantasía épica. Su primera llegada al cine fue a finales del s. XX con el estreno de *Conan el Bárbaro* (John Millius, 1982), si bien el verdadero éxito en el filme fue resultado de la adaptación de *El señor*

de los anillos (2001-2003) que realizó Peter Jackson respecto de la obra homónima de J. R. R. Tolkien (1954). Posteriormente, la adaptación intermedial fantástico-épica se extendió a soportes como el videojuego, la canción o, como es el caso que nos ocupa, la televisión. El crecimiento de este formato a finales de los 90 y comienzos de los 2000 estuvo ligado al triunfo de la televisión por suscripción y, luego, a las plataformas de vídeo bajo demanda. Estas plataformas supusieron la transformación de géneros habituales (como el *western*, la comedia o el propio fantástico) así como el “fomento de la creatividad” (Cascajosa Virino, 2018, p. 59). Fue en este soporte donde triunfó *Juego de tronos* (David Benioff y D. B. Weiss, 2011-2019), adaptación de la saga *Canción de hielo y fuego* (George R. R. Martin, 1996-), cuyo autor reconoció que, pese al buen desempeño comercial de su creación literaria, fue la serie de televisión la que lo catapultó a la fama (Martin, 2018: 720). Se repetía así lo ocurrido con Jackson y su adaptación cinematográfica: un éxito no solo comercial, sino también de crítica¹⁸¹, de una obra de fantasía épica.

Pero no fue lo único que se repetía. Pues Martin, además de escribir historias del mismo género que las de Tolkien, tenía la intención de construir un mundo ficcional extenso que lo aproximara a lo que Tolkien había conseguido antes con *El Silmarillion* (1977): simular la existencia de un mundo completo, aunque solo mostrara de él su esqueleto (Martin *apud* Gunner, 2014). Parte de su objetivo se cumplió con *The World of Ice and Fire* (2014), y en ello colabora también *Fuego y sangre* (2018), un falso libro de historia sobre la dinastía Targaryen que ejerce como precuela de *Canción de hielo y fuego* y, por extensión, de *Juego de tronos*. *Fuego y sangre* también ha merecido su propia adaptación televisiva, *La casa del dragón* (Ryan Condal y George R. R. Martin, 2022-). Lo característico de esta obra es su narrador, el maestro Gyldayn, quien organiza en su rol de historiador los hechos, presentando a veces versiones contrapuestas de un mismo acontecimiento; en

¹⁸¹ La adaptación cinematográfica de las aventuras de Frodo Bolsón supuso para Peter Jackson y su equipo diecisiete premios Oscar de un total de treinta nominaciones; en total, la trilogía ganó más de trescientos galardones (IMDb, 2024a, b y c). *Juego de tronos* siguió la estela dorada de Jackson, con, entre otros, cincuenta y nueve premios Emmy (Television Academy, 2024). Aunque a cierta distancia, las sigue *La casa del dragón* con un Globo de Oro (Nordyke, 2023), además de otras nominaciones.

la serie televisiva, en cambio, Gyldayn no aparece, y solo existe una versión de lo relatado. Cabe preguntarse, entonces, si la serie de televisión ha olvidado a su narrador original —semejante al cuentacuentos que atraía a nuestros antepasados con sus mitos y cuentos populares— o si, por el contrario, ha adoptado una nueva forma acorde al soporte artístico donde se crea la adaptación.

2. OBJETIVOS

A partir de este contexto, los objetivos del presente capítulo son:

- Primero, abordar los conceptos de adaptación, intermedialidad y reescritura como profundización del estudio de la fantasía épica multimodal.
- Segundo, extender el conocimiento sobre la adaptación televisiva de las señales modales de la fantasía épica contemporánea, así como de los elementos narrativos que caracterizan sus sagas.
- Y, tercero, profundizar en la caracterización del narrador en la obra literaria, así como en su contrapartida televisiva, al mismo tiempo que reflexionar sobre conceptos tales como fiabilidad, confiabilidad y presencia del narrador como elemento narrativo en la literatura y en la televisión.

3. METODOLOGÍA

Para alcanzar estos objetivos, se analizará el narrador en una escena concreta de la adaptación y la obra adaptada: el encuentro y posterior persecución de Aemond Targaryen y Lucerys Velaryon a lomos de dragones (Martin, 2018, p. 418-422; Yaitanes *et al*, 2022, min. 47:35-55:59). Durante la discusión teórica se examinarán los rasgos del narrador en cada soporte para después proponer los parámetros que vertebrarán el análisis. El corpus teórico se compondrá de dos perspectivas:

- la adaptación intermedial, en referencia a la transdiscursividad (Valles Calatrava, 2008), la reescritura (Doležel, 1998; Pérez

Bowie, 2010) o la adaptación (Rosendo Sánchez y Sánchez-Mesa, 2019);

- y la narratología, con atención especial al narrador en el cine (Thomson-Jones, 2007) o la fiabilidad narrativa (Nünning, 2005).

Luego del análisis de la escena ya mencionada, se recogerán las conclusiones más relevantes en un apartado final.

4. DISCUSIÓN Y RESULTADOS: ANÁLISIS DE UNA ESCENA

4.1. DE LA INTERMEDIALIDAD AL NARRADOR CINEMATOGRAFICO. UN BREVE RECORRIDO TEÓRICO

Nuestra época se muestra proclive a la intertextualidad, según Pavlicic (2007, p. 88), la cual puede definirse, de acuerdo con Lauro Zavala (1999, p. 26), como aquel proceso por el que un texto se relaciona con otros, lo que conforma una red llamada intertexto. Estas ideas se basan en las ideas de Kristeva continuadas después por Jacques Derrida, Roland Barthes y, más recientemente, José R. Valles Calatrava (2008, p. 128). Para el profesor y teórico almeriense, la transdiscursividad consiste en la capacidad de los textos narrativos para “insertar y recodificar en ellos otros discursos y enunciados ajenos de diferente origen (individual, grupal, social) y condición (cultural, ideológica, filosófica, científica, artística o literaria)” (*ibid.*). Dicha conducta integradora no permanece en el plano textual, sino que se atisba además en la conexión entre diferentes medios, como apunta Berg (2002, p. 128-129). Una conexión que depende especialmente de la *adaptación interartística*.

Como “estrategia de transferencia de contenido y de fidelización de la audiencia en torno a un mundo ficcional” (Rosendo Sánchez y Sánchez-Mesa, 2019, p. 337), la adaptación interartística supone acatar la naturaleza del soporte-destinatario, a la que deben plegarse los rasgos narrativos de la obra-destinadora. Durante el proceso de adaptación —y como cualquier otro intercambio comunicativo— desempeñan un papel crucial el adaptador (esto es, quien lo impulsa) y los receptores de la nueva obra, los cuales, según Hutcheon (2013), se escinden en dos

grupos en función de su contacto con la obra original: *audiencia conocedora y no conocedora*.

Desde un punto de vista narratológico, y al margen de su objetivo y potencial económico¹⁸², estas adaptaciones rediseñan, reevalúan y relocalizan el mundo ficticio original (Doležel, 1998, p. 206-207), de forma que el mundo ficcional se adapta, crece o muta en función del soporte-destinatario, pero también del adaptador. Este proceso adopta entonces, y de acuerdo con Pérez Bowie (2010, p. 22), la forma de *reescritura*, “proceso fecundo” al margen de “las actitudes elitistas que despreciaban el cine a favor de la literatura” (*ibid.*), y que se han visto sustituidas por valoraciones positivas de las nuevas ficciones con independencia del soporte donde tomen forma. Ejemplo de ello es la declarada necesidad de ampliar el horizonte de la narratología actual que permita reflexionar sobre las narraciones que se desarrollan en medios distintos del literario. En el caso del audiovisual, esta tarea la comenzó Seymour Chatman (i.e. cfr. 1985, 1986) en su intento por «adaptar» al cine la narratología destinada al texto. Y, en el caso de la televisión, destaca *Narrative Strategies in Television Series*, estudio editado por Gaby Allrath y Marion Gymnich (2005), donde se plantean cuestiones como la categorización de las ficciones televisivas o la naturaleza de sus personajes y tramas narrativas.

Al adaptar una obra de un medio a otro, los cambios afectan especialmente a la historia y sus elementos narrativos. La naturaleza de cada soporte implica una serie de cambios ineludibles, que pueden variar no ya la forma en que esos elementos se presentan, sino su propio desarrollo. Es el caso del *narrador*, que en literatura se encarga de seleccionar información dentro de la historia (Genette, 1982) a partir de lo percibido (Bal, 1985). Enfrente, el narrador del cine —o, como veremos enseguida, la *actividad narradora*— solo es un intermediario entre el

¹⁸² Como apuntan Rosendo Sánchez y Sánchez-Mesa (2019, pp. 341-342), entre los campos más fértiles de la adaptación intermedial y de la narrativa transmedial se encuentran las grandes franquicias como *James Bond*, *Harry Potter*, *El señor de los anillos* o *Batman*, debido a dos motivos: “a) es muy útil en términos de rentabilidad económica e industrial, puesto que adapta textos conocidos y exitosos, con una base ya establecida de fans y b) porque ha probado que es un punto de arranque para franquicias transmediales alrededor de propiedades intelectuales populares como las mencionadas más arriba o los superhéroes originados en los cómics”.

espectador y el objeto de percepción (García Mainar, 1993, p. 155), una suma de lo que en el texto entendemos como narrador y focalizador (Deleyto, 1991, p. 165). En un medio audiovisual, y según Thomson-Jones (2007, p. 78-80), el narrador cinematográfico puede ser de dos tipos: verbal, como una voz en *off* que explica al espectador los hechos en pantalla; o visual o cinemático, como un punto de vista interno de la propia historia¹⁸³, y cuya presencia es considerada opcional.

Así, y como apuntaba unas líneas atrás, el narrador surge como actividad narradora más que como ente (Deleyto, 1991, p. 163), la cual en ocasiones se ha asociado con la *cámara*. Quizá uno de los primeros en asociar la narración con la cámara fue Seymour Chatman, al basar su naturaleza de *punto de vista* en “its ability to move abruptly or smoothly in any direction” (Chatman, 1985, p. 160). El propio Deleyto se posicionó en contra de que la cámara pudiera ser el narrador tradicional en el cine pues, según él, la cámara no narra por varias razones: primero, porque se trata de la máquina usada para grabar las imágenes; segundo, porque no puede describirse su actividad mediante un nombre o un verbo; y tercero, porque algunas de las labores de narración en el cine “have very little to do with that vantage position which is occupied by the camera” (Deleyto, 1991, p. 164). Sin embargo, la cámara narradora se ha recuperado después en los estudios televisivos para señalar que este instrumento desempeña, en efecto, las funciones narradoras, en especial la de seleccionar la información que llega al receptor (Allrath *et al*, 2005, p. 13-14). Entonces, cabría adjudicarle un rol aséptico, cuyo carácter instrumental no es suficiente para trasladar un mensaje completo¹⁸⁴. Aun así, y guiada de forma apropiada, la cámara (y quien la maneja) emplea su propio lenguaje compuesto a partir de planos,

¹⁸³ Este punto de vista, según García Mainar (1993, pp. 155-156), puede considerarse doble en tanto que, por la naturaleza del propio soporte audiovisual, donde la fotografía juega un rol fundamental, supone experimentar al mismo tiempo el punto de vista de quien actúa (actor) y de quien atiende (espectador), lo que implica una cantidad ingente de información narrativa en cada escena. En esta dualidad concuerda Chatman (1985, p. 158), si bien lo plantea desde la naturaleza del canal, visual o auditivo, por el que como espectadores recibimos dicha información.

¹⁸⁴ Dice de la cámara Eugenia Afinoguénova (2016, p. 30) que “limitada a captar los fenómenos, la cámara no se comunica con los cinco sentidos auténticos, los cuales acaban ganando al final de la película”.

escenas y secuencias, cuyo simbolismo requiere de una determinada interpretación “para darle sentido” (Afinoguénova, 2016, p. 27). Por otra parte, además de la cámara son habituales para Allrath *et al.* (2005) otros métodos narrativos como las imágenes insertas en la película o los sonidos no diegéticos, ya sean ruidos o música¹⁸⁵.

Teniendo en cuenta lo anterior, el narrador del audiovisual consiste en una actividad no siempre desempeñada por una entidad reconocible, que guarda semejanza con el narrador literario y otros conceptos emparentados a través de la focalización y el punto de vista. Partiendo de esta conclusión, el primer paso para una comparación entre el narrador televisivo y el literario conllevará identificar a ambos en busca de sus particularidades y conexiones, pero también de sus intenciones y su psicología propia. En literatura, la actitud del narrador es convencernos de que aquello que nos cuenta es verosímil, que podría ser real (Chatman, 1985, p. 227). Actitud que, además, se considera como *percepción*, una postura que adopta la entidad narrativa —narrador o personaje, cuando ambos coinciden— respecto de lo narrado (Deleyto, 1991, p. 161). Esta actitud o postura se materializa en la textualidad mediante determinados comentarios, los cuales, según Booth (1961, p. 155), pueden ser (1) decorativos, (2) accesorios a la estructura dramática pero con un objetivo particular, o (3) internos en la estructura principal. Ahora bien, cuando la faceta de comentarista del narrador afecta de forma crucial al núcleo narrativo, debe considerarse su fiabilidad, condicionada al momento en que la atención del lector se sitúa no tanto en la historia, sino en el discurso. Es en este nivel donde se desenvuelve la psicología del narrador (Nünning, 2005, p. 496), donde, además de seleccionar la información narrativa, y como si se tratara de un reportero o periodista, puede errar o equivocarse (Currie, 1995, p. 20).

¹⁸⁵ La música diegética elidida (Radigales, 2008), no diegética (Smith, 2009) o de fondo (Neu-meyer, 2000) es aquella que se encuentra al margen del contenido narrativo, encargada de construir un entorno sonoro para la narración, y que tiene su contraparte también en literatura, como señalé en otra ocasión (Castro Balbuena, 2022, p. 101), donde “puede materializarse a través de la cita del título de una canción, una melodía o una banda sonora conocida por el lector. Se trata de un recurso para la ambientación y descripción del mundo interno del relato”.

El narrador de *Fuego y sangre* es Gyldayn, un maestro del mundo ficcional de Essos. Siguiendo las reglas ficcionales establecidas por esta obra y la saga *Canción de hielo y fuego* (1996-), del mismo autor, los maestros se encargan de lo relacionado con la ciencia, la medicina, las leyes o la escritura. Así pues, entre sus cometidos está el estudio de los hechos históricos de su mundo. Es en este contexto que Gyldayn, el personaje-narrador de *Fuego y sangre*, se dispone a narrar las vicisitudes del gobierno de la dinastía Targaryen desde su llegada a Poniente. De esta manera, la novela se convierte en un falso libro de historia: falso, porque permanece dentro del pacto narrativo¹⁸⁶, y libro de historia, porque recoge hechos acaecidos en el mundo (ficcional) *en busca de rigor*. Es en este punto donde más interés tiene, a mi juicio, la valoración de este narrador. Pues, más que preguntarnos si se trata de un narrador fiable o no (¿nos miente?, ¿oculta la verdad?), lo cierto es que su función en el texto se ve condicionada por la reconstrucción de los hechos, para lo que suele recurrir a diversas fuentes a las que concede una fiabilidad variable. El narrador asume así el rol de historiador, entre cuyas metas principales se encuentra el rigor:

It is the crucial task of the historian's work to determine the degree of reliability of sources or witness statements. The whole reputation of the discipline seems to depend on the fact that historians produce a critical and reliable account from source material whose reliability or trustworthiness they critique. (Jaeger, 2015, p. 373)

En suma, el narrador Gyldayn reconstruye la historia de su mundo a partir del testimonio de otros personajes ficcionales. Como cualquier otro narrador, pero, en este caso, como *historiador*, elabora diferentes comentarios para analizar dichos testimonios, que en este caso resultan en su mayoría internos a la estructura principal (el tercer tipo de los que enumeraba Booth). Su objetivo es evidente: desde una perspectiva

¹⁸⁶ Con *pacto narrativo* me refiero a aquel "acuerdo contractual implícito de ambas instancias basado en la voluntaria suspensión de la no-creencia y la aceptación del juego y la ficción de acuerdo con las pautas pragmáticas* socioculturales" (Valles Calatrava, 2002, p. 156). Este concepto, además, está íntimamente relacionado con el *secondary belief* al que se refería Tolkien (1964, p. 37), y que más tarde, en la profundización en el estudio de la literatura fantástica, ha sido concretado como *suspension of disbelief*: "[W]e as readers perceive fantasy, within its own premises, as 'true'. [...] As soon as suspension of disbelief is disturbed, the spell is broken, and, Tolkien adds, art has failed" (Nikolajeva, 2003, p. 153).

ficcional, discutir la rigurosidad de sus fuentes; y, desde una perspectiva puramente narratológica, ofrecer un punto de vista múltiple o extendido de determinados acontecimientos en busca de un contexto más rico, en lugar de encorsetar el material narrado a una única voz narrativa. Al análisis que de sus fuentes realiza Gyldayn habría que sumar la actitud del lector, quien, como en la narrativa no fiable (Nünning, 2015, p. 99), disfrutará de interpretar cada sección de la trama narrativa en contraste con los enfoques aportados por el narrador-historiador.

La duda —y objetivo principal de este estudio— es dilucidar entonces si esa naturaleza permanece en su adaptación televisiva. Debemos considerar, una vez más, que en este soporte no puede hablarse tanto de una entidad como, más bien, de una *actividad narradora*, que, por lo general, tiene entre sus rasgos más habituales la narrativa fiable (Kozloff, 1992, p. 93). Pese a esta frecuencia, en ocasiones puede haber una narración no tan fiable, como ocurre en episodios específicos de *Buffy Cazavampiros*, *Expediente X* o *Twin Peaks* (Allrath et al, 2005, p. 17).

Para formalizar la comparación entre el narrador audiovisual y literario en la que se basará el análisis de una escena, y en atención a cuantos aspectos teóricos se han expuesto hasta aquí, se considerarán los siguientes elementos:

1. Influencia de la teoría de la adaptación en el intercambio entre la obra de Martin y su adaptación televisiva. Identificación de figuras relevantes en el proceso adaptativo: adaptador y audiencia (conocedora y no conocedora).
2. Contraposición del narrador audiovisual sobre el narrador literario: identificación y funciones.
3. Psicología del ente narrativo: intenciones y fiabilidad narrativa.

4.2. LA PRIMERA SANGRE EN LA DANZA DE LOS DRAGONES. ANÁLISIS DE UNA ESCENA

4.2.1. Influencia de la teoría de la adaptación en el intercambio adaptativo

En *La casa del dragón*, el adaptador no son solo sus productores ejecutivos —en el capítulo analizado, Greg Yaitanes y Ryan Condal—, sus guionistas —Ryan Condal y Miguel Sapochnik—, o sus creadores —George R. R. Martin y Ryan Condal—, sino que, en realidad, este rol lo desempeña la totalidad del equipo técnico y dramático que participa en la serie televisiva. Se trata de un adaptador colectivo¹⁸⁷, cuyas funciones son comunes al resto de *storytellers*: entre ellas, actualizar o concretar ideas, o realizar simplificaciones, ampliaciones y extrapolaciones (Hutcheon, 2013, p. 3). Pese a la colectividad, la distancia respecto del original de cada miembro varía. En el equipo, son cruciales el director y el guionista¹⁸⁸, que en el episodio de *La casa del dragón* que es aquí objeto de análisis son Greg Yaitanes, como director, y Ryan Condal y Miguel Sapochnik como guionistas. El talento, experiencia textual y, especialmente, la visión general que todos aplican al proyecto afectan en gran medida al resultado final.

Es cierto que George R. R. Martin ejerció cierta responsabilidad al comienzo del proyecto en el equipo de guionistas, pero finalmente se limitó al rol de productor ejecutivo que a veces ejerce, según Ryan Condal, como asesor consultivo (Condal *apud* Rice, 2022). De esta manera, con la involucración directa del creador de la obra original, se espera una alta fidelidad de la adaptación respecto de la obra adaptada. Una fidelidad que solo podrá juzgar un sector de la audiencia: aquellos que hayan tenido contacto o bien con la obra adaptada (*Fuego y sangre*) o con cualquiera de las narrativas transmediales creadas o autorizadas por Martin: desde *Canción de hielo y fuego*, la saga literaria con que

¹⁸⁷ Como apunta Hutcheon (2013, p. 80), el salto artístico hacia soportes performativos o interactivos “entails a shift from a solo model of creation to a collaborative one”.

¹⁸⁸ “[...] in a film the director and the screenwriter share the primary task of adaptation. The other artists involved may be inspired by the adapted text, but their responsibility is more to the screenplay and thus to the film as an autonomous work of art” (Hutcheon, 2013, p. 85).

conocimos el mundo ficcional de Essos, hasta la serie *Juego de tronos*, su adaptación televisiva, entre otros cuentos y relatos relacionados con este universo ficticio. Así, dentro de esta audiencia conocedora habría que distinguir, además, entre quienes solo conozcan una obra adaptada (la mencionada *Juego de tronos*), quienes hayan tenido contacto solo con la obra más relevante del universo (*Canción de hielo y fuego*), quienes conozcan alguna de las obras relacionadas (i. e. *El caballero de los siete reinos*, 1998), o quienes hayan tenido contacto con todas las anteriores. Solo aquellos conocedores de la obra adaptada (*Fuego y sangre*) reconocerán las ausencias y cambios respecto del narrador original, en comparación con su adaptación televisiva, mientras que la audiencia conocedora del resto de obras poseerá un conocimiento amplio del mundo ficcional, pero no necesariamente del narrador. Para ellos, la comparación será imposible, y se encontrarán al mismo nivel que la audiencia no conocedora: el público que no haya tenido contacto previo con una obra del universo transmedial creado por Martin.

4.2.2. Contraposición del narrador literario sobre el narrador cinematográfico

El narrador de la obra adaptada (*Fuego y sangre*) puede identificarse desde un punto de vista puramente narratológico como se plantea en la fig. 1.

FIGURA 1. Identificación del narrador en *Fuego y sangre* (2019), de George R. R. Martin, a partir de las tipologías y nomenclaturas expuestas por Valles Calatrava (2008, p. 213-227) en relación al narrador y la focalización.

Fuego y sangre: Narrador en 3ª persona	Omnisciencia reforzada mediante voces de autoridad
	Focalización variable: externa e interna
	Narrador homodiegético ausente
	Informador ulterior de los hechos

Fuente: Elaboración propia

De esta manera, el narrador literario en tercera persona goza de una omnisciencia que, en determinados momentos, se ve reforzada por las

voces de autoridad¹⁸⁹ provenientes de fuentes indeterminadas (i.e. el relato popular en la ficción) o, más a menudo, personajes concretos. Los testimonios más habituales pertenecen a —según el asunto discutido— el maestro Munkun, el bufón Mushroom y el septon Barth.

La focalización narrativa varía entre lo externo y lo interno:

- Momentos de focalización externa: Propios de quien relata acontecimientos de modo indirecto por no haberlos experimentado en primera persona. Por ejemplo: “The sex of the twins weighed against them, however, as did their age; the girls were but six at Maegor’s death. Furthermore, accounts left us by much given to tears and bed-wetting” (Martin, 2018, p. 108).
- Momentos de focalización interna: Propios de quien ha presenciado la escena de forma directa, como supone la composición de diálogos. Por ejemplo: “The queen cringed at the harshness of his words, but still she would not yield. ‘If you will not bring Saera home for love of her, bring her home for love of me. I need her’” (*ibid.*, p. 330).

Como se verá enseguida, a partir de tales conductas y de las intenciones que se perciben en su psicología, se declara como un narrador dedicado a informar de forma ulterior de cuanto ha sucedido. Se trata, por último, de un narrador homodiegético que, como tal, pertenece al mundo ficcional (espacio), pero que se muestra ausente en los hechos narrados (tiempo) por ser posterior a los mismos.

Su contrapartida en la adaptación es, como apuntaba unas líneas atrás, inexistente. Porque en *La casa del dragón* no hay un narrador como tal, sino una actividad narradora que podría achacarse a la cámara (qué planos se muestran, desde qué perspectiva), aunque más bien esta tarea es responsabilidad humana, y no del instrumento. La actividad narradora

¹⁸⁹ Es decir, argumentos que, enarbolados por determinados entes ficcionales, ejerzan como encargados de “conferir credibilidad a los hechos increíbles” (Castro Balbuena, 2019, p. 17) en la construcción del mundo ficcional de fantasía épica. En *Fuego y sangre*, como se plantea al hablar de la psicología del ente narrativo, estas voces de autoridad tienen una fiabilidad variable, pues se encuentran subordinadas a los argumentos y juicios del narrador principal: el archimaestre Gyldayn.

se centra en mostrar aquellas partes de la trama que resultan fundamentales para el desarrollo de la historia, para la conexión entre escenas y, sobre todo, para vincularse al contenido literario de la obra adaptada. Es así que, en la escena analizada, el narrador audiovisual construye la narración en torno al enfrentamiento de Aemond Targaryen y Lucerys Velaryon, dejando de lado posibilidades narrativas para construir una única versión: la que vemos en pantalla.

Las siguientes muestras (texto citado y fig. 2) prueban el *modus operandi* de ambos narradores:

We have no record of which daughter Prince Aemond finally decided on (though Mushroom tells us that he kissed all four, to “taste the nectar of their lips”), save that it was not Maris. Munkun writes that the prince and Lord Borros were haggling over dates and dowries on the morning Lucerys Velaryon appeared. Vhagar sensed his coming first. [...] “You came here as a craven and a traitor,” Prince Aemond answered. “I will have your eye or your life, Strong.” At that Lord Borros grew uneasy. “Not here,” he grumbled. “He came as an envoy. I want no blood shed beneath my roof.” So his guards put themselves between the princelings and escorted Lucerys Velaryon from the Round Hall. (Martin, 2018, p. 419-421)

FIGURA 2. Momentos fundamentales en el desarrollo de la trama narrativa durante el encuentro entre Lucerys Velaryon y Aemond Targaryen en la fortaleza Baratheon





Fuente: Yaitanes et al., 2022, min. 47:35-51:36

Así, la actividad narradora audiovisual se construye a partir de momentos capitales: primero, la llegada de Lucerys y la breve aparición del dragón Vhagar al sentir su llegada, cuya relevancia se demostrará en los siguientes minutos de metraje; segundo, el enfrentamiento verbal entre Lucerys y Aemond, con intervención de lord Baratheon y breve mención a sus hijas, cuyo matrimonio de conveniencia negociaba con Aemond; y tercero, la intervención final de lord Baratheon cuando Aemond reta a Lucerys a una respuesta violenta, a lo que sigue la salida del segundo escoltado por los guardias. Durante la escena, la cámara enfoca a un personaje u otro en busca de intervenciones verbales y reacciones gestuales, ofreciéndonos su perspectiva, por ejemplo, mediante

el plano escorzo empleado en los fotogramas 3, 4 y 6 de la fig. 2. Del mismo modo, el narrador literario establece —en estilo directo y verbos *dicendi*— el orden y el contenido de los diálogos. De esta manera, el narrador audiovisual ha asimilado las versiones de Mushroom, Munkun y Gyldayn en una sola versión ante la que no cabe alternativa: la que presenta al espectador para que la juzgue como testigo visual.

4.2.3. Psicología del ente narrativo

En *Fuego y sangre*, el archimaestre Gyldayn expone la historia de Poniente a través de los reinados Targaryen desde Aegon I el Conquistador hasta Aegon III. Así se expone en la primerísima página del libro, donde además se detalla que George R. R. Martin actúa como intermediario y transcriptor de los documentos del archimaestre. La voluntad del narrador, así, es la de representar unos hechos acontecidos en el mundo ficcional, los cuales —desde una perspectiva extratextual— deben resultar verosímiles, y que desde lo intratextual han de ser ciertos, como se nos induce a pensar en la apertura del relato: “The maesters of the Citadel who keep the histories of Westeros [...]. True scholars know [...]” (Martin, 2018, p. 3). Para este objetivo, además, y como he señalado anteriormente, Gyldayn se apoya en determinadas voces de autoridad, que pueden actuar como extensión de lo narrado —cuando el carácter homodiegético ausente le impide profundizar en un acontecimiento— o como una versión alternativa de los hechos. Así las cosas, para Gyldayn, el maestre Munkun es una fuente fiable en la que basarse, quizá porque ambos (personaje y narrador) pertenecen al mismo gremio. Frente a Munkun, los apuntes del bufón Mushroom sirven a Gyldayn para introducir los detalles más escabrosos y controvertidos debido a su vínculo con la monarquía, pese a que su testimonio, como apunta el archimaestre, no se compone más que de “little but ribald tales and gossip, piling stabbings, poisonings, betrayals, seductions, and debaucheries one atop the other” (Martin, 2018, p. 356). El narrador de *Fuego y sangre* se constituye de esta manera mediante una personalidad única —la del historiador en busca de la verdad—, aunque tricéfalo (a veces multicéfalo) a la hora de presentar un mismo acontecimiento.

A partir de las intenciones declaradas por Gyldayn de palabra y obra, cabe concluir que se trata de un narrador fiable *en su propósito de historiador*. Es así que cualquiera de sus fuentes puede entenderse como un rasgo de su propia personalidad, si se quiere, un prisma a partir del cual se presenta la historia a la que asistimos como lectores. Gyldayn no miente ni contraviene su propósito, pero sí valora y analiza la fiabilidad de cada una de las versiones que presenta. En cambio, si su objetivo fuese manipular al lector a través, por ejemplo, de una versión adulterada, ¿por qué introducir el testimonio de otros personajes? El cometido de Gyldayn es determinar la fiabilidad de sus fuentes a partir de su propia crítica.

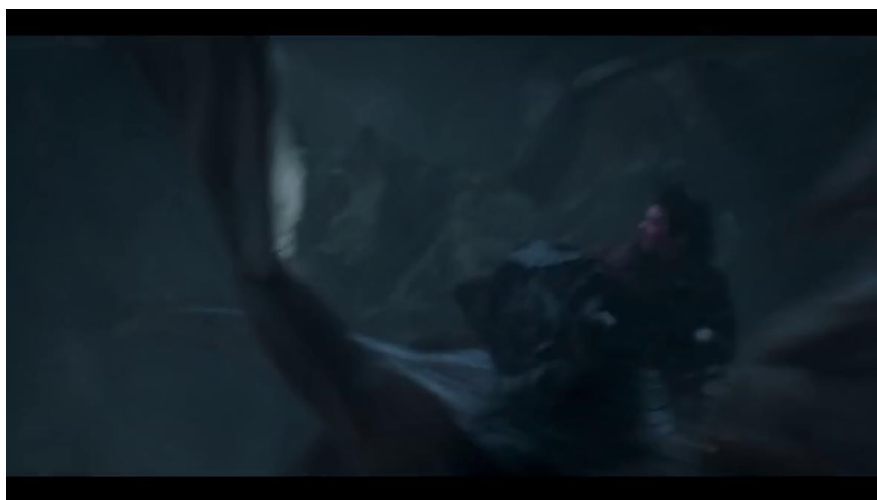
De tal modo actúa también en la escena aquí analizada. Cuando Lucerys Velaryon abandona la fortaleza Baratheon a lomos de Arrax, tras lo que Aemond Targaryen lo persigue con su dragón Vhagar, el combate se desata en los cielos, donde no puede haber más testigos que los protagonistas. En este punto, Gyldayn recurre al testimonio popular: “Watchers on the castle walls saw distant blasts of flame, and heard a shriek cut the thunder” (*ibid.*, p. 421). Y, cuando el combate termina, el resultado se presenta mediante la reconstrucción de testimonios y reconstrucciones posteriores, a lo que sigue la crítica final y el resultado puramente objetivo, respaldado por el aura de verdad que, representada en Munkun, acompaña a Gyldayn desde el inicio: los maestros son los auténticos guardianes de las historias de Poniente, por lo que sus palabras solo pueden ser verdad.

Mushroom claims that Prince Lucerys’ corpse washed up as well, and tells us that Prince Aemond cut out his eyes and presented them to Lady Maris on a bed of seaweed, but this seems excessive. Some say Vhagar snatched Lucerys off his dragon’s back and swallowed him whole. It has even been claimed that the prince survived his fall, swam to safety, but lost all memory of who he was [...]. The *True Telling* gives all these tales the respect they deserve... which is to say, none. Lucerys Velaryon died with his dragon, Munkun insists. This is undoubtedly correct. The prince was thirteen years of age. His body was never found. (Martin, 2018, p. 422).

Como se entrevé a partir de estos argumentos, existe un hueco en la narración literaria. Más allá de los rumores (“Some say...”), ¿qué

sucedió en los cielos, donde se enfrentaron Lucerys, Aemond y sus dragones? Este intersticio es el que aprovecha la adaptación televisiva. Pues aquí la cámara, los «ojos» del narrador audiovisual, nos muestra el combate entre las nubes. En este caso, experimentamos la perspectiva de Lucerys Velaryon, a quien la cámara acompaña la mayor parte del tiempo en su tránsito por la tormenta mediante planos generales o planos figura. Tras él, Aemond Targaryen se aproxima cada vez más.

FIGURA 3. Plano conjunto en el que se atisba a Lucerys Velaryon sobre Arrax y, tras él, su primo Aemond Targaryen sobre el gigantesco Vhagar.



Fuente: Yaitanes *et al*, 2022, min. 54:02

FIGURA 4. Aemond Targaryen, sorprendido tras el devenir de su enfrentamiento con Lucerys Velaryon.



Fuente: Yaitanes *et al*, 2022, min. 55:55

Poco después, con el amanecer, el pequeño Arrax trata de atacar al otro dragón, que de inmediato toma el control de la situación y, en un abrir y cerrar de ojos, propina una dentellada con la que hace pedazos a su contrincante y, con él, a Lucerys Velaryon, quien cae hacia el mar. En un último plano medio corto, Aemond muestra su estupor (fig. 4), con lo que se induce a pensar que lo acontecido no fue deliberado, sino accidental, un matiz que en la obra original ni siquiera se menciona entre las posibilidades.

Así, la actividad narradora (o narrador audiovisual) muestra una única intención: ofrecer una versión cierta de lo acontecido. Y digo *cierta* porque los ojos del narrador son los ojos del espectador; en la serie de televisión, el espectador actúa como testigo de una única versión, la que muestra la cámara. En cambio, en la obra original el lector asiste a varias versiones (aunque filtradas, analizadas y criticadas) ante las que puede actuar como juez.

En la versión televisiva no hay margen para los relatos de Mushroom o la mirada taxativa de Munkun, tampoco para el análisis de Gyldayn: lo que vemos es lo que sucede, la verdad dentro de la ficción, de fiabilidad indudable. Sin embargo, para la audiencia conocedora —que ya ha leído *Fuego y sangre*— puede resultar *mentira*, si considera que el libro posee mayor autoridad que su adaptación. Y, aun así, lo narrado en esta escena

no contradice la versión original, sino que aprovecha un intersticio de la misma para introducir nueva información, lo que —más que poner en duda su fiabilidad— la aproxima a la narrativa transmedial. Y, pese a todo esto, no hay ninguna marca que indique que estas intenciones pertenecen al narrador audiovisual. Recordemos que su rol es el de seleccionar información, y no perseguir una intención u objetivo concretos. Este tipo de decisiones recaerían no en el narrador, como puede ocurrir en la obra literaria, sino en el adaptador e incluso el autor implícito¹⁹⁰.

5. CONCLUSIONES

La fantasía épica multimodal la componen, además de las obras nuevas surgidas en cada soporte, las adaptaciones intermediales originadas en la literatura. El éxito comercial de estas historias en el cine lo consiguió *El señor de los anillos*, y su triunfo marcó un sendero que más tarde exploraron en la pequeña pantalla *Juego de tronos* y *La casa del dragón*. Como se ha visto hasta aquí, en esa transferencia de obras narrativas de un medio a otro juegan un papel fundamental el adaptador y la audiencia, el primero por ser el responsable y emisor de la nueva obra, y la segunda, por su carácter heterogéneo como receptora de la adaptación. Además de los agentes que participan en el proceso, tienen una relevancia especial las características de cada medio, que condicionan la forma del resultado final.

Dicho condicionamiento afecta también a los elementos narrativos de la historia adaptada, como es el narrador. Como elaboraba en páginas anteriores, son numerosas las diferencias entre el narrador literario y el audiovisual; quizá la más interesante sea que el primero puede considerarse una entidad diegética y ficcional, mientras el segundo compone más bien una actividad narradora que sirve para transmitir la historia al público. En el análisis realizado, se perciben los procedimientos de transducción necesarios para el paso de un narrador con personalidad e intenciones propias hacia un narrador aséptico,

¹⁹⁰ En este caso, la marca de autor implícito destacaría el esfuerzo retórico del mismo por “to make the whole package, story and discourse, including the narrator’s performance, interesting, acceptable, self-consistent, and artful” (Chatman, 1985, p. 227).

impersonal e instrumental, que abdica a favor del adaptador en lo referente a los objetivos, la psicología interna y la intencionalidad. Donde el archimaestre Gyldayn ejerce un rol de historiador analítico de los acontecimientos, la actividad narradora televisiva nos ofrece una versión ordenada, lineal y *fiable* de los acontecimientos. Es evidente que el formato posee sus propios mecanismos para aproximarse a una narración no fiable, como demostraban los ejemplos citados anteriormente. Sin embargo, el adaptador —y no el narrador— ha reorganizado de forma consciente la historia en el nuevo discurso, que a veces incluye los rasgos multifacéticos de Gyldayn, y otras, aprovecha los intersticios narrativos para ampliar lo que nos cuenta la obra literaria. Un intersticio que, dicho sea de paso, se ha percibido en el análisis como perfectamente medido entre un inicio y un final coincidentes con la obra adaptada, pero cuyo desarrollo en la adaptación era único. Esta decisión, como mencionaba previamente, no puede achacarse al narrador ficticio, sino al encargado literal (y cercano al cuentacuentos tradicional) de contar la historia: el adaptador. Para cumplir con su cometido, la actividad narradora de la televisión se sirve de la cámara, que en ocasiones se ha entendido como narrador en el cine, pero que en el análisis aquí elaborado se perfila más bien como instrumento para construir un discurso único a partir de un lenguaje propio de fotogramas y planos. El resultado: una versión indiscutible de lo narrado ante la que el espectador ejerce como *testigo*, no como *juetz*.

Es en este análisis donde se percibe que la adaptación intermedial no consiste tan solo en representar los acontecimientos que provocan ciertos personajes en un espacio determinado durante un tiempo concreto, sino que más bien supone un proceso de traducción interna cuando afecta a los elementos de la historia, pero también externa, cuando deben adaptarse los elementos del discurso en un medio ajeno, de naturaleza distinta y recursos del todo diferentes. Porque Gyldayn no abandona la obra literaria, que él mismo narra como aquel nómada cuentacuentos al que me refería al comienzo de este capítulo. Al contrario, la narración parece dejar atrás al narrador, cuya intencionalidad se diluye en una sucesión de imágenes, planos y sonidos elegidos por el adaptador y seleccionados mediante la actividad narradora, a los que asistimos

desde el otro lado de la cámara con la misma emoción por las historias que nuestros antepasados durante la visita del cuentacuentos itinerante.

6. REFERENCIAS

- Afinoguénova, E. (2016). "Cognición audiovisual: un lenguaje para analizar el cine". *Hispanófila: Literatura – Ensayos*, 177, 27-44.
- Allrath, G., Gymnich, M., y Surkamp, C. (2005). "Introduction: Towards a Narratology of TV Series". En Allrath, G., y Gymnich, M. (eds.) *Narrative Strategies in Television Series*. Palgrave Macmillan, pp. 1-43.
- Bal, M. (1985). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press.
- Berg, W. B. (2002). "Literatura y cine. Nuevos enfoques del concepto de intermedialidad". *Iberoamericana*, 6, 127-141. <http://bit.ly/41Z06wi>
- Booth, W. C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. The University of Chicago Press.
- Cascajosa Virino, C. (2018). "De la televisión de pago al vídeo bajo demanda. Análisis de la primera temporada de la estrategia de producción original de ficción de Movistar+". *Fonseca, Journal of Communication*, 17, 57-74. <https://doi.org/10.14201/fjc2018175774>
- Castro Balbuena, A. (2019). "Aproximación a los personajes de Juego de tronos. Falsos adyuvantes y voces de autoridad". *Tonos Digital*, 36, 1-21. <https://bit.ly/420KuZm>
- Castro Balbuena, A. (2022). "La música diegética como creadora de espacios narrativos únicos. Un caso práctico: "El nombre del viento", de Patrick Rothfuss". *Archivum*, 72, 97-127. <https://doi.org/10.17811/arc.72.1.2022.97-127>
- Castro Balbuena, A. (2023). "Hacia una definición multimodal de la fantasía épica". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 32, 309-334. <https://doi.org/10.5944/signa.vol32.2023.32688>
- Chatman, S. (1985). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press.
- Chatman, S. (1986). "Characters and Narrators: Filter, Center, Slant, and Interest-Focus". *Poetics Today*, 7(2), 189-204. <https://www.jstor.org/stable/1772758>
- Currie, G. (1995). "Unreliability Refigured: Narrative in Literature and Film". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53(1), 19-29. <https://www.jstor.org/stable/431733>

- Deleyto, C. (1991). "Focalisation in Film Narrative". *Atlantis: Journal of the Spanish Association of English Studies*, 13(1/2), 159-177.
<https://www.jstor.org/stable/41054660>
- Doležel, L. (1998). *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. The Johns Hopkins University Press.
- García Mainar, L. M. (1993). "Auto-focalisation in Film Narrative". *Atlantis: Journal of the Spanish Association of English Studies*, 15(1/2), 153-167.
<https://www.jstor.org/stable/41054712>
- Genette, G. (1982). *Nouveau discours du récit*. Seuil.
- Gunner, S. (2014). "G.R.R.M. compares World of Fire and Ice with The Silmarillion". *The Tolkien Society*. <https://bit.ly/3tMUo4j>
- Hutcheon, L. (2013). *A Theory of Adaptation: Second Edition*. Routledge.
- IMDb (2024a). "Premios de El Señor de los Anillos: La comunidad del anillo". IMDb.com. <https://imdb.to/424DoTQ>
- IMDb (2024b). "Premios de El Señor de los Anillos: Las dos torres". IMDb.com. <https://imdb.to/3HhLoY1>
- IMDb (2024c). "Premios de El Señor de los Anillos: El retorno del rey". IMDb.com. <https://imdb.to/3O6ofvd>
- Jaeger, S. (2015). "Unreliable Narration in Historical Studies". En Nünning, V. (ed.) *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. De Gruyter, pp. 371-393.
- Kozloff, S. (1992). "Narrative Theory and Television". En Allen, R. C. (ed.) *Channels of Discourse, Reassembled. Television and Contemporary Criticism*. The University of North Carolina Press, pp. 67-100.
- Martin, G. R. R. (2018). *Fire and Blood*. HarperCollins Publishers.
- Neumeyer, D. (2000). "Performances in early Hollywood sound films: Source music, background music, and the integrated sound track". *Contemporary Music Review*, 19(1), 37-62.
<https://doi.org/10.1080/07494460000640131>
- Nikolajeva, M. (2003). "Fairy Tales and Fantasy: From Archaic to Postmodern". *Marvels & Tales*, 17(1), 138-156. <https://www.jstor.org/stable/41389904>
- Nordyke, K. (2023). "Golden Globes: Full List of Winners". *The Hollywood Reporter*. <https://bit.ly/3U2gPNh>
- Nünning, A. (2005). "Reliability". En Herman, D., Jahn, M. & Ryan, M.-L. (eds.) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Routledge, pp. 495-497.

- Nünning, V. (2015). “Reconceptualising Fictional (Un)reliability and (Un)trustworthiness from a Multidisciplinary Perspective: Categories, Typology, and Functions”. En Nünning, V. (ed.) *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. De Gruyter, pp. 83-108.
- Pavlicic, P. (2007). “La intertextualidad moderna y la posmoderna”. Versión: *Estudios de Comunicación y Política*, 18: 87-113.
- Pérez Bowie, J. A. (2010). “Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión”. En Pérez Bowie, J. A. (ed.) *Reescrituras filmicas. Nuevos territorios de la adaptación*. Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 21-43.
- Radigales, J. (2008). *La música en el cine*. Editorial UOC.
- Rice, L. (2022). “‘House Of The Dragon’: Showrunner Ryan Condal Talks About Season Finale, Those Dimly Lit Episodes, And Maddening Time Jumps”. *Deadline*. <https://bit.ly/48YH4Zx>
- Rosendo Sánchez, N., y Sánchez-Mesa Martínez, D. (2019). “Adaptación y transmedialidad: crítica de una oposición agotada”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 7(2), 335-352. <https://doi.org/10.37536/preh.2019.7.2.729>
- Smith, J. (2009). “Bridging the Gap: Reconsidering the Border between Diegetic and Nondiegetic Music”. *Music and the Moving Image*, 2(1): 1-25. <https://doi.org/10.5406/musimoviimag.2.1.0001>
- Television Academy (2024). “Game of Thrones: Awards & Nominations”. *Television Academy*. <https://bit.ly/47AMZ5W>
- Thomson-Jones, K. (2007). “The Literary Origins of the Cinematic Narrator”. *British Journal of Aesthetics*, 47(1), 76-94. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayl040>
- Tolkien, J. R. R. (1964). *Tree and Leaf*. Unwin Books.
- Valles Calatrava, J. R. (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Editorial Alhulia.
- Valles Calatrava, J. R. (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Iberoamericana-Vervuert.
- Yaitanes, G. (dir.), Condal, R. (guion), Sapochnik, M. (guion) (2022). “The Black Queen” [temporada 1, episodio 10]. En Condal, R. J., Gerardis, V., Hess, S., Martin, G. R. R., Diaz, J., Sapochnik, M., y Schmidt, R. (prod. ejecutivos) *La casa del dragón*. 1:26 Pictures y Home Box Office (HBO).
- Zavala, L. (1999). “Elementos para el análisis de la intertextualidad”. *Cuadernos de Literatura*, 5(10), 26-52.

ENTRE PARTIDAS Y RAÍCES, LA INTERTEXTUALIDAD EN LAS CRÓNICAS DE LA EMIGRACIÓN ECUATORIANA

YOVANY SALAZAR ESTRADA
Universidad Nacional de Loja

EDUARDO FABIO HENRÍQUEZ MENDOZA
Universidad Nacional de Loja

1. INTRODUCCIÓN

En el territorio que en la actualidad ocupa la República del Ecuador existen algunas evidencias que los movimientos migratorios han estado presentes desde sus mismos orígenes, hace más de doce mil años y se han agudizado en algunos momentos históricos de contacto con otras culturas, como, por ejemplo, durante la invasión incásica y en la época de la conquista y colonización ibérica. Ya en la era republicana, las sequías, terremotos y otros fenómenos naturales, que han azotado a nuestro país, así como el aislamiento y abandono en que, históricamente, se ha mantenido a los sectores rurales han acrecentado el fenómeno migratorio, de carácter interprovincial, interregional y campo ciudad, durante todo el siglo XX.

En el ámbito interno, la migración ecuatoriana tuvo sus lugares de salida y de destino bastante bien marcados. Partía desde el campo de la Región Interandina o Sierra al campo de la Costa o de la Región oriental Amazónica. Otro movimiento importante es el que se originaba en el sector rural o en los pequeños pueblos y se dirigía a las cabeceras cantonales, provinciales y, especialmente, a las tres principales ciudades: Quito, Guayaquil y Cuenca (Salazar, 2015).

La emigración internacional de los ecuatorianos, fundamentalmente por causas de naturaleza económica, tienen sus orígenes en las primeras

décadas del siglo XX. Se incrementa con la crisis en la producción y exportación de los sombreros de paja toquilla, por el año de 1947. Se mantiene durante varias décadas de cíclicas crisis económicas y se dispara, hasta llegar a una masiva salida de ecuatorianos, a fines del siglo XX y principios del XXI, especialmente entre 1999 y 2004, como lógica consecuencia de la conjunción de una serie de factores causales, de carácter, estructural y coyuntural (Salazar, 2015).

Al centrarnos al ámbito de la literatura, dentro de las publicaciones ya realizadas en el género de la crónica se pueden mencionar las siguientes obras: *Me fui a volver: narrativas, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas* (2014), editado por Diego Falconí Trávez y que cuenta con la colaboración de una serie de autores, los cuales oscilando entre el ensayo, la crónica, el testimonio y las memorias dan cuenta de sus respectivas experiencias migratorias en diferentes países; *Lo que aprendí en la peluquería* (2011), de María Fernanda Ampuero (1976), quien en su calidad de emigrante en Madrid, desde el 2005, corresponsal de medios ecuatorianos y latinos y “cronista de la migración ecuatoriana en España”, narra una serie de experiencias de los ecuatorianos: “desde sus conflictos sentimentales y el movimiento social en Guayaquil, hasta su acercamiento a la cultura ecuatoriana en España” (*El Universo de Guayaquil*, 18 de enero del 2011); *Permiso de residencia* (2013), de autoría de la misma María Fernanda Ampuero, que constituye “una recopilación de sus crónicas periodísticas sobre la migración ecuatoriana a España”; *El color de los sueños: historias de migrantes* (2016), de Rocío Annabell Chimbo Barros, a través de doce textos que fluctúan entre el testimonio de los propios emigrantes y la crónica periodística, presenta un análisis sobre la emigración proveniente del Ecuador: “causas y efectos de este fenómeno dentro de las provincias de Cañar y Azuay sobre coterráneos que encontraron sus destinos en España y Estados Unidos”; *Anotaciones en la otra esquina del mundo* (2020), de Freddy Ayala Plazarte, un libro de crónicas que a criterio del propio autor lo escribió “mientras vivía en Europa y recogí lugares que visité y traduje a pensamientos, resultado de la migración. A eso se le ha denominado una especie de cronismo filosófico (...). El libro, efectivamente, habla de un pensamiento nomadista sobre lugares del mundo”;

y, Cuaderno de la lluvia (2021), de Miguel Molina Diaz, un libro de crónicas de viajes, en las que el autor nos comparte sus visiones del mundo por donde ha transitado, como emigrante económico, becario o viajero, por el lapso de siete años, con varios parajes, con diversas posibilidades.

De la enumeración de los cronistas y sus obras más representativas se evidencia que existe un corpus significativo de creaciones que se han construido sobre el fenómeno sociológico de la emigración internacional de ecuatorianos. A pesar de ello, no existen estudios que valoren, de manera individual o en conjunto, la aportación de estas obras a la literatura de nuestro país y a la comprensión de las problemáticas vinculadas o derivadas del movimiento de personas originarias del Ecuador. En razón de lo antes expresado se consideró conveniente realizar un estudio sobre las crónicas que se refieren a la emigración internacional de ecuatorianos; por cuanto ofrece, además, opciones alternativas de acercamiento al fenómeno sociológico del desplazamiento físico de personas, en sus múltiples dimensiones de análisis y valoración y aporta a los estudiosos de esta problemática social “elementos nuevos para la investigación por la forma en que los autores exponen y reflejan la realidad histórica que toman como referencia” (Machado, 2010, p. 17).

El estudio tiene como objetivo caracterizar los rasgos de identidad cultural más destacados de los protagonistas del desplazamiento físico procedente del Ecuador. Y para su desarrollo, luego de la lectura analítica, comprensiva y crítica de las crónicas que se han construido en torno a la emigración internacional de ecuatorianos; en un segundo momento se procedió a la lectura de las fuentes bibliográficas y documentales que permitan caracterizar los rasgos de identidad cultural más destacados de los protagonistas para, en un tercer momento, proceder a la extracción de citas textuales de las crónicas seleccionadas, para la realización del posterior análisis, valoración e interpretación, que se estimó más pertinente.

Con el empleo de la metodología y técnicas de la investigación bibliográfico documental, luego de efectuar el análisis previsto se concluye que los rasgos de la identidad cultural más destacados son los referidos a la identidad lingüística de los ecuatorianos en España; la valoración y recreación de la rica, variada y deliciosa gastronomía ecuatoriana en los países de destino; las manifestaciones de la influencia de la religión

católica en la fe y devoción que tienen los emigrantes ecuatorianos en algunas imágenes marianas, como la Virgen de El Cisne; y, la creación artística que han podido realizar algunos emigrantes, gracias al impulso que adviene del hecho de estar lejos del solar nativo o con base en el apoyo que han recibido en los Estados nacionales en donde ahora residen.

2. LA IDENTIDAD CULTURAL EN ECUADOR

En términos generales, la identidad alude a la mismidad, unidad, unión, igualdad, coincidencia, concordancia, lo mismo, es decir, “yo mismo, si mismo, tú mismo, el mismo”. En esta línea de pensamiento, la identidad constituye una categoría englobante, que abarca, al mismo tiempo, la mismidad y la alteridad, el yo y el otro (Rojas, 2011, p. 58).

En el complejo ámbito de la identidad humana existen varias clases o géneros, tales como “la identidad racial, la identidad genética, la identidad étnica, la identidad cultural, la identidad popular, la identidad nacional” (Morin, 2000, p. 29). También se la puede clasificar en identidad personal, identidad de grupo, identidad colectiva, identidad social, identidad pos nacional (Anchústegui, 2010, p. 6). Otros estudiosos de la temática han optado por clasificarla en identidad política, religiosa, étnica o nacional o como sinónimo de pertenencia o posición social: identidad femenina, identidad joven, identidad profesional, entre otras (Aínsa, 1986).

Por su propia naturaleza, la identidad cultural “debe aparecer como una noción dinámica y abierta a su permanente reconsideración. Cualquier variable introducida en el sistema debe permitir un examen del conjunto en función del nuevo elemento” (Aínsa, 1986). Por ello aparece como un conjunto interdependiente de formas de “comportamiento humano, de regulaciones existentes en un medio social, encausamiento fugaz (una canción, una danza) u objetivado en forma persistente (un libro, una partitura musical), pero siempre constituyendo ‘un sistema totalizador o global, un todo social en principio coherente’” (Aínsa, 1986).

A través de la identidad cultural, “los individuos, los grupos y las comunidades se reconocen a sí mismos y entre sí y a la vez se distinguen” (Tello, 1997). Ella fluctúa “entre la solidez y la fragilidad, entre la permanencia y el cambio, entre la tradición y la innovación” (Pérez Tapia,

2001: 55-98); motivo por el cual, a la identidad cultural no se la puede asumir como una categoría fija e inmutable, sino que se recrea individual y colectivamente y se alimenta continuamente de la influencia exterior (Pinza, 2014).

Para Juan Valdano Morejón, la identidad cultural, como en la metáfora del río y sus aguas en Heráclito de Éfeso, permanece en constante construcción, reconstrucción, cambio y transformación, no solo en sí misma sino también porque la mentalidad y cosmovisión de quienes la van generando y valorando también se muda con el paso de los años, en una dinámica que nunca tiene fin. Por ello, bien se podría decir que “la identidad cultural de un pueblo es un ser y un estar al mismo tiempo, es, en definitiva, un ‘estar siendo’” (Valdano, 2007; Donoso, 1998, p. 176).

En el caso de la identidad cultural ecuatoriana, incluso a inicios del nuevo siglo y milenio que discurre, adolece de incompletitud porque, históricamente, en su proceso de constitución, desde una perspectiva colonialista y elitista, se olvidó, eludió o relegó a los grupos indígenas, negros, montuvios y se les negó su legado cultural y “a partir de aquí podremos entender que la identidad ecuatoriana no es unívoca, sino diversa, plural y heterogénea y que, justamente en este carácter radica su riqueza y posibilidad” (Sierra, 2005, p. 77).

3. LA IDENTIDAD CULTURAL DE LOS EMIGRANTES ECUATORIANOS, SEGÚN LAS CRÓNICAS ANALIZADAS

En sentido genérico, la identidad cultural del emigrante está determinada por el patrimonio inmaterial de su cultura, el cual abarca todas las manifestaciones que no tienen representación material y, básicamente, corresponden a las creaciones de una comunidad cultural, fundadas en las tradiciones expresadas por individuos que responden a las expectativas de su grupo, como expresión de identidad cultural, además de los valores transmitidos oralmente. Testimonio de ello son la lengua, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, los conocimientos ancestrales, la arquitectura y la manufactura de artesanías. (Tamayo, s.f.; Pagnotta, 2014).

En la línea de vincular el proceso emigratorio con la cultura, en sus distintas formas de expresión, es necesario recordar que el

desplazamiento masivo de migrantes laborales hacia los Estados nacionales más desarrollados del Norte pone en entredicho toda noción tradicional de fronteras, tanto las nacionales como las geográficas y las culturales. En este sentido la migración, en palabras de Alejandro Moreano Mora, “es la mayor gesta contemporánea y, además, una fuente excepcional de creación cultural. Empero, la globalización constriñe y deforma su vitalidad y la confina a los sótanos y a los arrabales de la tierra” (Moreano, 2002, p. 340).

La cultura de los emigrantes asoma como la dominada y minoritaria en los países de destino. Como una respuesta a esta compleja circunstancia, los emigrantes ecuatorianos residentes en España, que desean mantener incólume su identidad cultural de origen, emprenden una serie de estrategias defensivas y recreativas, como las siguientes: relación con otros compatriotas que viven en los mismos lugares; participación en ambientes y actividades propias de la cultura originaria; uso de las tecnologías de la información y la comunicación como: radio, teléfono, Internet, correo electrónico, chat, skype, whatsapp, a fin de interactuar con el entorno familiar más cercano; escuchar emisoras de inmigrantes y música ecuatoriana; frecuentar discotecas que permiten fortalecer los lazos comunes con quienes les rodean; visitar restaurantes que ofrecen comida típica de Ecuador y locutorios que les sirven no solo para comunicarse sino también para enviar dinero u otros artículos; visita a parques públicos y a los domicilios de los compatriotas; y, adhesión a las asociaciones de migrantes (Murillo, 2009).

En lo relacionado con la identidad cultural, las crónicas sobre la emigración de ecuatorianos hacia España evidencian que si bien esta ha sido muy numerosa en términos cuantitativos; puesto que más de 500.000 compatriotas llegaron para quedarse en la nación ibérica, entre 1999 y 2004; sin embargo, en lo cultural no tiene ningún peso, porque desde el punto de vista del país receptor se la percibe como una “migración (...) caracterizada por su invisibilidad lingüística y cultural. A pesar de su importancia numérica, el colectivo ecuatoriano está completamente excluido del espacio cultural nacional” de España (Falconí, 2014, p. 163).

Otros cronistas han reconocido una especie de “complejo de inferioridad” de los emigrantes ecuatorianos frente a los nativos españoles: “me

atrevo a asegurar que los ecuatorianos todavía pensamos en los españoles como una especie de élite ‘simbólica’ y les atribuimos un poder casi jerárquico en la reproducción que hacemos del sistema social contemporáneo, desde antiguas prácticas apre-hendidas, interiorizadas, que convertimos en verdad irrefutable” (Orellana, en Falconí, 2014, p. 46) puesto que Ecuador es desconocido en términos culturales, motivo por el cual la mayoría de los españoles se muestran poco interesados en saber algo más de los ecuatorianos, pese a que han pasado a formar parte de su cotidianidad. En ese sentido, los emigrantes ecuatorianos solo han sido incorporados como fuerza de trabajo poca calificada y barata, pero se encuentran invisibilizados en términos sociales y culturales. Como expresa otro emigrante ecuatoriano, este “complejo de inferioridad” frente a lo español es transmitido desde la familia y en los años iniciales de educación formal.

4. LA IDENTIDAD LINGÜÍSTICA DE LOS EMIGRANTES ECUATORIANOS

La identidad lingüística, como una dimensión de la identidad cultural, constituye un fenómeno dialéctico, lábil, cambiante, dinámico, nunca estático, dado que los individuos, en lo atinente al uso del lenguaje, “son capaces de asumir roles diferentes en diversas situaciones, incluso cambiando de identidad (...), dependiendo de la persona o grupo social con el que se interactúa” (García, 2013, p. 6). Por ello, se ha manifestado que la identidad lingüística no es innata, sino que se va configurando, desarrollando, transformando en relación dialéctica con aspectos de la vida biológica, material y social (Martínez, 2008) ya que la identidad lingüística corresponde “a un tipo especial de relación entre un individuo o un conjunto de individuos con la experiencia lingüística, la cual los convierte en hablantes, y cuya interacción se desarrolla a través de un idioma y sus variaciones” (Vega, 2013, p. 35).

Desde el punto de vista del país de origen migratorio es necesario enfatizar que el español utilizado en el Ecuador se encuentra bastante influido por las hablas aborígenes que lograron sobrevivir durante siglos de exclusión y segregación y aún perviven hasta la actualidad, entre las

que se pueden enumerar: quichua, shuar, tsáfiqui, a'ingae, awapit, cha'palaa, epera pedede, kayapi, paicoca, waotededo (Mejeant, 2001). Este plurilingüismo ya fue reconocido por la Carta Magna de 1998 y más aún en la del 2008, en la cual se define a nuestro país como un Estado social de derechos, plurinacional, intercultural y plurilingüe.

Aunque se utilice el mismo código lingüístico, en procesos de movilidad humana, en el contraste de las hablas del español, entre emigrantes ecuatorianos y nativos de España, se observa que los giros idiomáticos, en el uno y otro lado del Atlántico, al tiempo que enriquecen el español y la cultura de los interlocutores, a veces, también, pueden llegar a complicar la comunicación. Lo que acontece es que en el habla coloquial y popular los términos preferidos para nombrar un mismo objeto son diferentes entre los hispanohablantes de cada orilla del Atlántico. Esta distancia y diferencia entre el habla del Ecuador y la de España la advierte la emigrante Daniela Pacheco Posso, quien cuando llega a España se le va por el piso la concepción de dominio del código lingüístico que tenía.

La diferencia se complica aún más si tenemos en cuenta que en España se reconocen cuatro idiomas oficiales: Español, Gallego, Catalán y Euskera; por ello entre los emigrantes ecuatorianos, las dificultades de comunicación no solo derivan por las variantes dialectológicas existentes entre los usuarios del idioma castellano o español, sino también por el desconocimiento de alguno de los idiomas oficiales del país de destino, los cuales se sienten obligados a utilizar los emigrantes de segunda generación: “—Mi niña es española, digo, gallega, nació aquí y habla tanto gallego cuanto español —dice la madre con su acento serrano intacto. Los niños, en cambio, hablan con acento gallego, aunque dulcificado —aún más— por el tono andino” (Ampuero, 2013, p. 43).

Tampoco debemos olvidar que las características del español del Ecuador se deben a la gran diversidad de lenguas ancestrales que existieron y aún perviven en estos territorios antes de la conquista y colonización ibérica y hasta la actualidad, el castellano del Ecuador coexiste con once lenguas indígenas (Sancho, 2013). Este plurilingüismo se pone en evidencia en dos emigrantes ecuatorianos en España:

José Luis Yacelga y Luis Hernán Andrango son hijos de otavaleños y, aunque pasean su adolescencia por las calles de Madrid, visten a la moda callejera, llevan tatuajes y piercings en la cara, siguen hablando en quichua entre ellos. —Es nuestra lengua —dice José Luis—, es la que nos sale, además, cuando no queremos que nos entiendan los demás, hablamos en quichua. (Ampuero, 2013, p. 43).

Si bien en el habla e integración lingüística de los emigrantes ecuatorianos en España se puede hablar de fenómenos de alienación, que se pone de manifiesto en aquellos que luego de pocos meses de arribar al país de destino adoptan el habla peninsular y tratan de pasar como unos verdaderos españoles de nacimiento:

Allí no se puede vivir tío, es que vamos, no se puede. Te roban, es sucio, es un caos, los coches no respetan, es que vamos a ver, joder, es que nadie respeta nada, chaval, ¿sabes lo que te digo? Que yo a Ecuador, vamos, de visita tío, pero a vivir ni hablar colega, es que ni hablar. (Ampuero, en Falconí, 2014, p. 150).

Lo preocupante es que también se evidencian algunos prejuicios lingüísticos; puesto si bien el habla castellana del Ecuador está llena de anglicismos que no causan ningún estupor, en cambio, los términos y formas de hablar de los emigrantes económicos que rememoran a España como país de destino causan toda una conmoción, porque “recuerdan demasiado una emigración económica y, por tanto, vergonzante (...). El acento españolizado o las palabras españolas molestan porque recuerdan que eres un emigrante pobre, mano de obra exportable” (Ampuero, en Falconí, 2014, p. 36).

4.1. LA RECREACIÓN DE LA GASTRONOMÍA ECUATORIANA

En palabras del poeta y experto en artes culinarias Julio Pazos Barrera “la gastronomía es un fenómeno cultural (...) los productos naturales silvestres o cultivados se transforman en signos culturales merced a técnicas inventadas por el hombre. Esos signos se integran en otros sistemas, verbigracia: míticos, religiosos, históricos, sociales” (Pazos, 2005, p. 361). Por estas razones, es indudable que “expresiones de identidad constituyen viandas y bebidas que los ecuatorianos consumen en la actualidad” (Pazos, 2005, p. 361).

En el Ecuador, la diversidad geográfica, étnica y cultural se pone de manifiesto, también, en la gastronomía de este país. Así, desde una

deriva étnica y geográfica, predomina el mestizaje con la denominada cocina tradicional o criolla y aunque hay comidas que son comunes a todas las regiones del Ecuador: “Ciertos platos son exclusivos de regiones: el caldo de manguera o de morcilla de sangre es propio de Guayas y Manabí; los encocados son especialidades de la provincia de Esmeraldas, y el repe se identifica con Loja y El Oro” (Pazos, 2005, p. 362).

La gastronomía constituye una de las manifestaciones culturales más singulares y elaboradas del Ecuador, en la que se emplea una serie de ingredientes de carácter autóctono y otros de fuera, los cuales se combinan a través de múltiples procedimientos: destilación, vaporización, cocido, encurtido, horneado, asado y frito, dando lugar a una profusa variedad de platos, singulares y típicos (Espinosa Apolo, 1995, p. 187).

En las crónicas sobre migración ecuatoriana, la positiva valoración de la comida típica del Ecuador la pone de relieve Daniela Pacheco Posso, una ecuatoriana residente en Madrid. Ella si bien reconoce que la gastronomía española es muy buena, variada y prestigiosa, en sus propias palabras, no dejaría por nada del mundo a la ecuatoriana:

¡Qué has de comparar con nuestra comida! Me he dicho a mí mismo tantas veces. Nuestro ceviche, arroz con menestra, el maduro con queso, el hornado, la fritada, la guatita, el viche de pescado, el mote con chicarrón, las papas con cuero, las empanadas, los bolones de verde, el encebollado, la fanesca, la colada morada, los higos con queso, la torta de maqueño y tantos otros. (Pacheco, en Falconí, 2014, p. 240).

Como en el Ecuador, las celebraciones religiosas tienen, también, sus platos preferidos para compartir en familia. Estas costumbres alimentarias acompañan a los emigrantes ecuatorianos a donde vayan, como es el caso de la fanesca que se come el viernes santo; por ello:

Cuando se acerca Semana Santa, todo ecuatoriano que se respete empieza a salivar por una fanesca (...). Así, en hacer una fanesca para diez personas se van más de cien dólares, pero la gente paga con alegría esas cucharadas que le saben a su tierra, ya sea en su casa o en el Malecón 2000, Mi Viejo Sucre, Perla del Pacífico o La Ronda, algunos de los muchos restaurantes ecuatorianos en España. Comer fanesca, cebiche, motepillo, seco de chivo y más delicias típicas en España es posible por el ojo hábil de las empresas que han descubierto que la nostalgia es una mina de euros. (Ampuero, 2013, p. 63).

Como lo expresa la cronista citada, la nostalgia de los emigrantes ecuatorianos por lo que le recuerda a la tierra de origen ha generado el auge de empresas que “apelan al corazón, a la distancia, a la tierra de uno, a la madrecita. Hay mucho dinero de por medio y mucha gente interesada en llevárselo al bolsillo: ellos saben que, por las cosas que no tienen precio, se paga lo que sea” (Ampuero, 2013, p. 66). Al referirse a uno de esos empresarios que explotan económicamente el sentimiento de nostalgia de los emigrantes ecuatorianos expresa:

Su teléfono no para de sonar: son los proveedores, los empleados, los chóferes, los clientes, toda una gigantesca red humana que permite que día a día miles de inmigrantes lleven a su mesa cachitos, pan de Ambato, pan de yuca, rosquitas, suspiros, caracoles y otros dulces de la repostería ecuatoriana que en España —hasta que llegó él— eran desconocidas por unos y extrañadas por otros. (Ampuero, 2013, p. 93).

Como se relata en otra parte de esta crónica, “Quién le iba a decir a él que su salto a la fama se lo debería a una sencilla muñequita de pan. Las guaguas que hizo el 1 de noviembre de 2003 en su primera panadería se vieron en televisión nacional gracias a un programa de Televisión Española dirigido a inmigrantes”. La historia es de película; puesto que: “al día siguiente miles de ecuatorianos se agolparon a las puertas de Ecuapán a llevarse a casa la típica golosina de nuestra tierra” (Ampuero, 2013, p. 95). Es que a los ecuatorianos les gusta su pan y, además,

El de aquí es agua, harina y sal, el nuestro lleva huevo, grasa, aceite, es el que queremos llevar a nuestra mesa y punto. Tiene razón. Resulta inevitable, al ver las bandejas llenas de cachitos, pan de leche o lenguas de gato, que la nostalgia se convierta en hambre y querer llenarse la boca de sabor a patria. (Ampuero, 2013, p. 96).

Por ello, cuando algún emigrante logra retornar al país de origen, lo primero que desea es disfrutar de los platos típicos de la gastronomía ecuatoriana y especialmente los que prepara la adorada madre, si es que todavía vive.

4.2. LA CREACIÓN ARTÍSTICA ENTRE LOS EMIGRANTES ECUATORIANOS Y SU ENTORNO FAMILIAR MÁS INMEDIATO

Es necesario remarcar que los protagonistas de la emigración no son cualesquiera personas, No obstante, todas las dificultades que se

presenten en el trayecto migratorio, hay protagonistas del desplazamiento físico que nunca se arredran, jamás se sienten derrotados y que siempre están mirando hacia adelante con la esperanza de un mejor futuro: “Las puertas vuelven a abrirse para enseñarse un misterio del que nada se sabe pero que brilla. Como la ventana que me he tatuado en el brazo (...). Esa que denota la condición abierta y hacia adelante. La condición siempre abierta hacia el porvenir” (Ponce, en Falconí, 2014, p. 68; Grinberg, 1996, p. 90).

En directa relación con lo antes expresado, algunos artistas ecuatorianos emigrantes consideran que el arte debe tener un compromiso con lo político y con los problemas del entorno social más inmediato.

Desde la perspectiva antes esbozada, la creación artística, entre los emigrantes ecuatorianos y su entorno familiar más inmediato es, asimismo, una dimensión positiva que hay que reconocerle a la emigración internacional. Este es el caso de Amaru Cholango, quien se ha convertido en un artista plástico de fama y reconocimiento internacional, gracias al apoyo que recibió en Alemania y que él lo reconoce con paladina claridad:

Aquí en mi segunda patria he tenido la posibilidad de desarrollar el arte y hacer un rescate religioso y cultural de nuestro pasado indígena. Y yo a su vez he intervenido personalmente en las exposiciones y conferencias teóricas que he realizado en el Ecuador y en otros países (...). Pude tener mi primer taller pequeño y luego uno más grande (...). Aquí pude crear a mi antojo. Las grandes instalaciones, objetos y performances (...). Mi obra tuvo muy buena acogida por el público de la ciudad. Era profesor en una academia europea de Arte y en la Universidad de Tréveris. (Cholango, en Falconí, 2014, p. 119).

María Fernanda Ampuero, retomando las ideas de Julia Kristeva nos recuerda que: “La escritura es imposible sin algún tipo de exilio (...). La literatura siempre es extranjera. La creación literaria un desplazamiento. La lectura un viaje. La biblioteca nuestra tierra de origen” (Ampuero, en Falconí, 2014, p. 39). Y porque, además, el escritor siempre será un nómada, un gitano, un inmigrante en relación con el propio lenguaje.

En el ámbito de la creación artística y la producción académica, los emigrantes ecuatorianos han experimentado una notable evolución. Originalmente considerados como simples objetos de representación en diversas narrativas y estudios, han logrado trascender esta posición

pasiva. Ahora, se consolidan activamente como sujetos constructores y articuladores de sus propios discursos y representaciones. Esta transformación es significativa, ya que marca una etapa crucial en la que estos individuos no solo participan en la creación de su propia imagen y narrativa, sino que también desempeñan un papel activo en la conformación de la percepción y el entendimiento de sus experiencias y realidades. Este cambio de rol, de objetos representados a sujetos constructores, refleja una dinámica más equitativa y auténtica en la expresión de sus vivencias y perspectivas culturales.

5. CONCLUSIONES

Con base en la fundamentación teórica que permite conceptualizar lo que es la identidad y la identidad cultural en el Ecuador se analiza los principales rasgos de la identidad cultural de los emigrantes ecuatorianos, patentizándose que en España como país de destino, los ecuatorianos no tienen ninguna relevancia en lo cultural no obstante el significativo número de ecuatorianos que viven en la nación ibérica, dura realidad que es aceptada por ellos mismos y hasta justificada por los complejos de inferioridad que se han ido forjando desde la familia y el sistema educativo.

Un rasgo de identidad cultural de los emigrantes ecuatorianos es el lingüístico, a través del cual se advierte la importancia del plurilingüismo que caracteriza al Ecuador y a algunos de los ecuatorianos en España, quienes continúan haciendo uso de los idiomas autóctonos para comunicarse entre pares. De igual manera mezclan los idiomas oficiales del país de destino. Es muy visible, también, los esfuerzos de integración y hasta de alienación lingüística, así como de las valoraciones despectivas que se atribuyen a los ecuatorianos que aspiran parecerse demasiado o hacerse pasar como nativos de España por el uso forzado, artificial y artificioso del habla peninsular.

Otro rasgo de expresión cultural de los emigrantes ecuatorianos es el vinculado a la rica, variada y deliciosa gastronomía ecuatoriana, la cual es contrastada con la de los países de destino, así como recreada y disfrutada por quienes se encuentran lejos del lugar nativo. Este hecho ha

generado un lucrativo “negocio de la nostalgia”, con el surgimiento de “empresarios” que elaboran o intermedian con productos típicos de la gastronomía de origen.

La religión católica que trajeron los conquistadores españoles y que se han convertido en religión mayoritaria en el Ecuador es otro de los rasgos de la identidad cultural de los ecuatorianos. En este aspecto se destaca la devoción a algunas imágenes marianas que profesan los ecuatorianos y cuya práctica la trasladan a los países de destino como es la ferviente devoción a la Virgen de El Cisne, que demuestran los ecuatorianos en España y muy especialmente quienes habitan en la ciudad de Madrid.

La creación artística de los emigrantes ecuatorianos es otro de los rasgos que destacan en las crónicas analizadas, en las cuales se resalta la importancia de su cultivo como una expresión de la capacidad de autorrepresentación que también ponen de manifiesto algunos ecuatorianos en el extranjero; los cuales, incluso, han recibido el apoyo que no tuvieron en el Ecuador, para crear la obra artística que siempre soñaron antes de emigrar.

6. REFERENCIAS

- Aínsa, F. (1986). *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos. 590p.
- Ampuero, M. (2010). *Lo que aprendí en la peluquería*. Quito, Dinediciones.
- Ampuero, M. 2013. *Permiso de residencia. Crónicas de la emigración ecuatoriana a España*. Madrid: La Caracola Editores. 232p.
- Ampuero, M. 2014. “Vivir in between”, en Falconí Trávez, Diego (editor). “Me fui a volver”: narrativa, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, pp. 29-41.
- Anchústegui Igartua, E. (2010). *Ciudadanía e identidad nacional*. San Sebastián, Inédito.
- Ayala Plazarte, F. (2020). *Anotaciones en la otra esquina del mundo: Pensamiento nomadista*. Granada, Bichito Editores.
- Chimbo Barros, R. (2016). *El color de los sueños: historias de migrantes*. Trabajo de titulación previo a la obtención del título de licenciada en comunicación social en la Universidad Politécnica Salesiana, Sede Cuenca.

- Cholango, A. (2014). “El khipu decía: ‘ni arriba ni abajo, ni lejos ni cerca’”, en Falconí Trávez, Diego (editor). “Me fui a volver”: narrativa, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 117-123.
- Cordero Íñiguez, J. (2005). “Reflexiones sobre la nacionalidad ecuatoriana”, en Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas. La participación de la sociedad ecuatoriana en la formación de la identidad nacional. Quito: Global Graphics, 99-118.
- Delgado, L. Lozano, D. (2007). *Latinos en España: cómo son y cómo viven colombianos, argentinos, ecuatorianos, venezolanos...* Madrid: La esfera de los libros.
- Donoso Pareja, M. (1998). *Ecuador: identidad o esquizofrenia (ensayo)*. Quito: Eskeletra.
- Ecuador. Asamblea Nacional Constituyente. (2008). *Constitución Política de la República del Ecuador*. Quito: Asamblea Nacional Constituyente.
- Espinosa Apolo, M. (1995). *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad*. 3 ed. Quito: Tramasocial.
- Estébanez Calderón, D. (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- Falconí Trávez, D. (editor). (2014). “Me fui a volver”: narrativa, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- García León, J. (2013). *Relación entre actitudes lingüísticas e identidad en hablantes de inglés criollo, inglés estándar y español*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Grinberg, León y Grinberg, R. (1996). *Migración y exilio. Estudio psicoanalítico*. Madrid: Alianza Editorial. 155p.
- Holland, Clifton L.; Hernández, C. (traductora). (2010). *Religión en Ecuador*. San Pedro (Costa Rica), Programa Latinoamericano de Estudios Socio-religiosos (PROLADES). Disponible en <http://www.prolades.com/>. 15p. [Consultado el 03 de noviembre de 2022].
- Jijón, R. (2014). “Brutti, sporchi e cattivi”, en Falconí Trávez, Diego (editor). “Me fui a volver”: narrativa, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 219-235.
- Machado Cajide, L. (2010). “El tema migratorio en el cuento cubano contemporáneo”, en *Anuario Digital CEMI: Migraciones Internacionales y Emigración Cubana (Ene – Dic. 2010)*. Pp. 170-193. bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Cuba/cemi.../articuloanuariofinalandy.pdf [Consultado el 02 de noviembre de 2022].

- Martínez Matos, H., Mora, E. (2008). “La identidad lingüística y los trastornos del habla”, en *Boletín de Lingüística* v. 20, n. 29. Caracas jun. 2008. Disponible en www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798 [Consultado el 02 de noviembre de 2022].
- Mejeant, L. (2001). “Culturas y lenguas indígenas del Ecuador”, en *Revista Yachaikuna*, 1, marzo 2001. Disponible en icci.nativeweb.org/yachaikuna/1/mejeant.pdf [Consultado el 02 de noviembre de 2022].
- Molina Díaz, Miguel. 2020. *Cuadernos de la lluvia*. Quito, Dinediciones.
- Moreano Mora, A. (1983). (2002). *El apocalipsis perpetuo*. Quito: El Conejo.
- Morin, E. (2000). “Identidad nacional y ciudadanía”, en Gómez García, Pedro (coordinador). *Las ilusiones de la identidad*. Madrid: Cátedra, 17-28.
- Murillo Muñoz, J. (2009). *Rostros de la migración. Experiencias comentadas de inmigrantes colombianos y ecuatorianos en España*. Bogotá: Códice.
- Orellana Rodríguez, G. (2014). “Somos lo que nadie te contó”, en Falconí Trávez, Diego (editor). “Me fui a volver”: narrativa, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 43-57.
- Pacheco Posso, D. (2014). “Hogar dulce hogar. Imaginaciones de una travesía migratoria”, en Falconí Trávez, Diego (editor). “Me fui a volver”: narrativa, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 237-245.
- Pagnotta, Ch. (2014). *La migración ecuatoriana a España e Italia: historias, memorias e identidades 1995-2007*. Quito: Corporación Editora Nacional / Universidad Andina Simón Bolívar (Biblioteca de Historia, Volumen 33).
- Paredes Morales, Ó. (2014). “Yo: hijo del sol, águila de vuelo libre, guerrillero de la paz”, en Falconí Trávez, Diego (editor). “Me fui a volver”: narrativa, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 125-139.
- Pazos Barrera, J. (2005). “La comida criolla, expresión de la identidad del Ecuador”, en Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas. *La participación de la sociedad ecuatoriana en la formación de la identidad nacional*. Quito: Global Graphics, 361-381.
- Pérez Tapias, J. (2001). “¿Identidades sin frontera? Identidades particulares y derechos humanos universales”, en Gómez García, Pedro (coordinador). 2001. *Las ilusiones de la identidad*. Madrid: Cátedra, 55-98.

- Pinza Suárez, B. (2014). Fisonomía, identidad y talento lojano. Loja, Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”, Núcleo Provincial de Loja.
- Ponce Padilla, G. (2014). “Ensayo para el sentido de un viaje”, en Falconí Trávez, Diego (editor). “Me fui a volver”: narrativa, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 59-69.
- Real Academia Española. (2022). Diccionario de la lengua española, 23.ª ed. Madrid: Espasa Calpe.
- Rojas Gómez, M. (2011). Identidad cultural e integración: desde la ilustración hasta el romanticismo latinoamericanos. Bogotá: Editorial Bonaventuriana.
- Salazar Estrada, Y. (2015). La emigración internacional en la novelística ecuatoriana. Tesis de Doctorado presentada al Departamento de Filosofía de la Universidad del País Vasco. San Sebastián.
- Sancho Pascual, M. (2013). Integración sociolingüística de los emigrantes ecuatorianos en Madrid. Tesis de Doctorado presentada al Departamento de Filología, Comunicación y Documentación, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alcalá. Alcalá de Henares.
- Sierra Freire, N. (2005). “Ecuador un país de colores, quejas y tambores”, en Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas. La participación de la sociedad ecuatoriana en la formación de la identidad nacional. Quito: Global Graphics, 61-78.
- Tamayo Vásquez, L. S.f. “Identidad cultural en los migrantes”, en Perspectiva: Revista Trabajo Social, 183-194.
- Tello, A. (1997). Extraños en el paraíso: inmigrantes, desterrados y otras gentes de extranjera condición. (Colección del Viento Terral). Barcelona: Flor del Viento Ediciones.
- Valdano Morejón, J. (2007). Identidad y formas de lo ecuatoriano. Cuarta reimpression. (Prole de vendaval, Vol. I). Quito: Eskeletra.
- Vega Neira, R. D. (2013). Identidad lingüística y enunciación lírica en Chocha de Efraín Miranda. Tesis para optar al grado de magíster en Literatura Hispanoamericana Contemporánea en la Universidad Austral de Chile.

EXPLORANDO LA INTIMIDAD CREATIVA: DIARIOS LITERARIOS, CUADERNOS DE ARTISTAS Y REDES SOCIALES

EVA SANTÍN ÁLVAREZ

UDIT. Universidad de Diseño, Innovación y Tecnología

1. INTRODUCCIÓN

La expresión creativa a través de diarios ha experimentado una fascinante evolución a lo largo del tiempo, extendiéndose desde la escritura de reflexiones íntimas hasta la fusión de palabras y dibujos en cuadernos. En la era digital, algunos optan por compartir sus experiencias más allá de las páginas de un cuaderno, a través de las redes sociales, trascendiendo así las barreras de lo privado.

Este estudio se propone analizar las similitudes y diferencias en la elaboración de diarios, explorando detalladamente la libertad creativa que este formato ofrece. Los diarios, considerados como registros personales y privados, actúan como laboratorios creativos donde los creadores pueden liberar pensamientos no filtrados, explorar ideas y reflexionar sobre su evolución personal. Nos sumergimos en el mundo de figuras históricas, cuyos diarios no solo testimonian eventos, sino que también fusionan reflexiones con elementos visuales, creando una dualidad expresiva.

La intimidad del diario desafía la linealidad y la lectura superficial, convirtiéndose en un espacio íntimo tanto para el autor como para el lector. La evolución del diario íntimo no se limita a formas tradicionales, y la transición al formato digital desdibuja las barreras entre lo privado y lo público. La investigación plantea la necesidad de explorar cómo la tecnología seguirá redefiniendo esta dinámica, ofreciendo una mirada disruptiva a la intersección entre la creatividad, la privacidad y la

exhibición en un mundo donde la frontera entre lo íntimo y lo público se desvanece cada vez más.

2. OBJETIVOS

- Investigar las motivaciones detrás de la elección del formato diario por parte de creadores literarios y artistas.
- Comparar las similitudes y diferencias entre los diarios literarios tradicionales, cuadernos de artistas y la expresión digital en redes sociales.
- Analizar cómo estas formas de expresión impactan en la libertad creativa, la percepción de la cotidianidad y la privacidad.
- Establecer, dentro del proceso creativo, una conexión entre estos formatos y la creación final.

3. METODOLOGÍA

Se realizará una revisión exhaustiva de fuentes literarias y artísticas, centrándose en diarios de creadores notables, estudios sobre el impacto de las redes sociales en la expresión personal y análisis de cuadernos de artistas célebres.

4. DISCUSIÓN

4.1. DEFINICIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN DE LOS DIARIOS ÍNTIMOS

El diario íntimo emerge de una práctica solitaria y privada, a menudo velada, como llevar un cuaderno de anotaciones diarias, una costumbre arraigada en el contexto específico del auge de la burguesía en los siglos XVII, XVIII y XIX.

La popularización de esta práctica de escritura fue impulsada debido a que los costos de producción del papel disminuyeron a finales del siglo XIX, los, y este comenzó a comercializarse en diversos formatos, incluyendo los cuadernos. De esta manera, los cuadernos y las libretas se

transformaron en herramientas esenciales para la labor creativa, intelectual y artística. Con su difusión, se consolidó la imagen, compartida con la del artista, del escritor-observador tomando apuntes in situ, convirtiéndose este formato en una herramienta portátil y omnipresente (Noguera, 2022, p. 278).

A medida que estos textos comienzan a publicarse, comercializarse y difundirse, se da origen a un género literario autobiográfico, cuyos cimientos se establecen a finales del siglo XIX y perduran a lo largo del siglo XX.

Durante la extensa transición desde la publicación inicial de estos textos a lo largo del siglo XIX hasta la consolidación de un entorno literario y un público que respalda su difusión, muchos diarios continúan siendo redactados en la esfera privada del individuo. Su carácter clandestino a menudo conduce a su revelación póstuma, mientras que otros se publican mientras el autor aún está vivo.

Los diarios íntimos son registros personales y privados donde los autores plasman sus pensamientos, emociones, observaciones y experiencias. A menudo, estos diarios sirven como un espacio íntimo donde los escritores pueden explorar libremente sus ideas, reflexionar sobre sus vidas y, en muchos casos, experimentar con la expresión creativa.

Los diarios ofrecen a los escritores un medio para liberar pensamientos no filtrados, algo que puede ser crucial para el proceso creativo al proporcionar una salida sin restricciones. Como afirma Hégéle (2018, p. 277): son “trazos de existencia en forma de frases permiten explorar zonas del ser que de otro modo quedarían veladas al entendimiento y ajenas a la reflexión”.

Como definición, podríamos sugerir que el diario íntimo es una tipología particular de libro escrito en primera persona en la que confluyen la crónica cotidiana, el examen de conciencia, la confesión. Muchas personas escriben diarios en algún momento de sus vidas como registro de sus sentimientos, experiencias, emociones y circunstancias. “El diario, como un sismógrafo, revela los grandes movimientos geológicos de la psiquis” (Litvinoff, 2004, p. 70).

El estudio del diario íntimo dentro del canon literario es un paradigma relativamente reciente que, a veces, es percibido como inoportuno. Podríamos ubicarlo dentro de las “escrituras del yo”, en ocasiones incluido como subgénero de la literatura autobiográfica (Cuasante, 2018), junto con las memorias.

De entre sus elementos característicos podemos destacar una organización textual articulada en torno a fragmentos diarios en orden cronológico que está escrito desde la inmediatez de los acontecimientos, es decir, no tiene carácter retroactivo (Jossua, 2004, p. 703). En palabras de Cuasante (2018, p. 37), “el diarista tiende a averiguar quién es, examinándose desde su actualidad, sin preguntarse necesariamente quién fue en otro tiempo”.

Por otra parte, contiene implícito un concepto de intimidad. Como afirma Aranguren (1989, p.19): “es el repliegue de la persona sobre sí misma, la relación intrapersonal o intradiálogo, la re-flexión sobre los propios sentimientos. La intimidad es un ámbito, el espacio del ensimismamiento, el lugar del en-sí-mismo”.

El diario conlleva una conversación extremadamente privada con uno mismo que, aunque pueda ser leído por otros, solo el autor logra comprender completamente. Se trata de un código personal, íntimo, secreto, una "inmersión abismal en lo más cercano" (Sloterdijk, 2003, p. 98). Es una extensión de lo superlativamente interno del hombre, lo más profundo, aborda lo subjetivo, espiritual, esencial y oculto.

El diario íntimo perpetúa el hilo interno de los sucesos de la vida del individuo que no se explica con la descripción de estos, sino que presenta un discurso propio subyacente que esconde los hechos que habitualmente no se cuentan para no dejar al descubierto lo que verdaderamente nos hace vulnerables, nuestro yo desnudo, sin discursos enrevesados, sin mentiras, sin vestido, sin adornos. Como declara Besançon (1989, p. 77):

La belleza del diario reside, precisamente, en sus debilidades; es el documento escrito que más se acerca a la experiencia en bruto, desvela mucho más de lo que uno/a conoce de sí mismo/a, es informe y fluido y depende de los miles de casualidades de una experiencia cotidiana.

4.2. FUNCIONES Y PROPÓSITO DE LOS DIARIOS ÍNTIMOS

¿Qué sentido tiene escribir sobre acontecimientos puntuales a priori sin relevancia particular? La práctica de mantener un diario proporciona a los genios creativos un espacio íntimo y personal para cultivar, explorar y entender su creatividad. Además, actúa como una herramienta invaluable para el desarrollo artístico y literario a lo largo del tiempo. Se preguntaba Pizarnik (2013, p. 860): “¿Cómo escribir entonces día, tras día?”

La necesidad de plasmar nuestras ideas en diarios puede atribuirse a varias razones fundamentales:

Según la crítica literaria Beatrice Didier (1996), el diario íntimo es un género “eminente reflexivo” debido al hecho de que es esencialmente una relación de una persona consigo misma, intentando recrear una especie de refugio mental que permite a los creativos procesar emociones, enfrentar desafíos y, a veces, superar bloqueos creativos. Un espacio seguro donde lidiar con las complejidades de la vida y la creatividad sin el temor de críticas externas o expectativas imposibles.

Para Sloterdijk (2003, p. 289), vivimos inmersos en esferas, en atmósferas, en espacios de inmunidad creados para cobijarnos frente una exterioridad desconocida; “Una habitación, un espacio, un tiempo, una relación, un estado de ánimo, todo lo que rodea a uno, lo que está cerca, cualquiera que siento cerca de mí, mi atmósfera, mis circunstancias, mi entorno, el mundo”. Y esta intimidad, en definitiva, es la que se despliega en las páginas del diario íntimo.

Escribir en un diario se convierte en una especie de espejo de su pensamiento, y se convierte en una potente herramienta terapéutica dado que permite al autor expresar un mundo interior sin tapujos ni miedos al juicio de una persona externa. Como afirma Pizarnik (2013, p. 48): “escribo para no angustiarme tanto”.

A menudo, las ideas creativas son efímeras y pueden desvanecerse rápidamente si no se registran. El acto de documentarlas en un diario proporciona una forma tangible de capturar pensamientos fugaces antes de que se pierdan. Adicionalmente, también actúa como un registro cronológico del proceso creativo a lo largo del tiempo. Observar cómo evolucionan

las ideas y cómo cambia la perspectiva a lo largo de los días, meses o años puede ser valioso tanto para el artista como para el escritor.

La escritura íntima en diarios a menudo permite una exploración más profunda de la autenticidad y el autodescubrimiento. Los artistas y escritores pueden enfrentarse a sí mismos de manera más honesta, lo que puede, a su vez, conducir a una comprensión más profunda de sí mismos y de sus procesos creativos y mostrarse con mayor autenticidad de su obra pública. Continúa Pizarnik (2013, p. 129): “Este diario es un instrumento de conocimiento”.

Por otra parte, la alta sensibilidad y capacidad de observación del mundo circundante, la consciencia del momento, del entorno, hace de los diarios íntimos un lugar para celebrar la belleza de lo ordinario, encontrando una fuente de inspiración en los detalles cotidianos que a menudo pasan desapercibidos, como la luz de la mañana, las interacciones simples o los objetos domésticos. Al plasmar la cotidianidad, los artistas pueden explorar lo familiar y lo íntimo en su entorno. Esto les brinda la oportunidad de profundizar en las conexiones emocionales con su vida diaria y expresar la familiaridad en su obra. Además, el hecho de mantener un diario de la vida cotidiana también puede ser un ejercicio observación consciente, prestando atención a los detalles y apreciando la riqueza de la experiencia diaria.

Como afirma Pizarnik (2013, p. 249), el “diario tiene que devenir más concreto. Hay que poblarlo de nombres, de paisajes, de existencias”. De lo efímero de las sensaciones, de las emociones, la escritura cotidiana debe abstraer la materia que haga de la vida algo tangible.

4.3. DE LOS DIARIOS ÍNTIMOS A LOS CUADERNOS DE ARTISTAS

En la intersección entre la palabra y la imagen, se desdibujan las líneas que separan a los escritores de los artistas, revelando un terreno común donde el talento artístico y literario convergen. A menudo, la creatividad de un individuo no se limita a un solo medio de expresión, y esto es evidente en escritores que han explorado el mundo del arte, trascendiendo las fronteras convencionales.

Históricamente, numerosos escritores han demostrado que las habilidades literarias y artísticas no están tan diferenciadas como podríamos suponer. Figuras destacadas, como Benito Pérez Galdós, Rafael Alberti y Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, etc. han extendido su genio más allá de las palabras, inmortalizando sus visiones artísticas en pinturas y dibujos.

En el trasfondo de esta intermedialidad, encontramos que la palabra griega *graphos* no solo representa la escritura, sino también la convergencia de lo dibujado o pintado.

En general, el talento artístico y el talento literario no están tan diferenciados como puede parecer. Son bastantes los escritores que también se han interesado por el mundo del arte y se han acercado a él realizando dibujos, bocetos, ilustraciones de sus propias obras o incluso cuadros de cierta envergadura.

Dentro la categoría de cuadernos de artista, las palabras ceden su lugar a elementos plásticos, componiendo una narrativa visual de gran autenticidad. Picasso afirmaba que "pintar es otra manera de llevar un diario", resaltando la conexión intrínseca entre la creación artística y el diario personal. Podemos encontrar numerosos ejemplos de escritores que dibujan y artistas que escriben, y que han desarrollado, a lo largo de sus vidas, diarios y cuadernos en los que combinan el lenguaje escrito con el ilustrado:

En su profunda reflexión sobre las ventajas creativas de mantener un diario, que se encuentra en el fascinante "*A Writers Diary*" de una Virginia Woolf (Reino Unido, 1882) de 37 años. La escritora aborda la importancia de este acto, ya que nos proporciona un acceso directo a los pensamientos en bruto de nuestras mentes, usualmente descartadas por la autocensura que impone la escritura considerada más "formal":

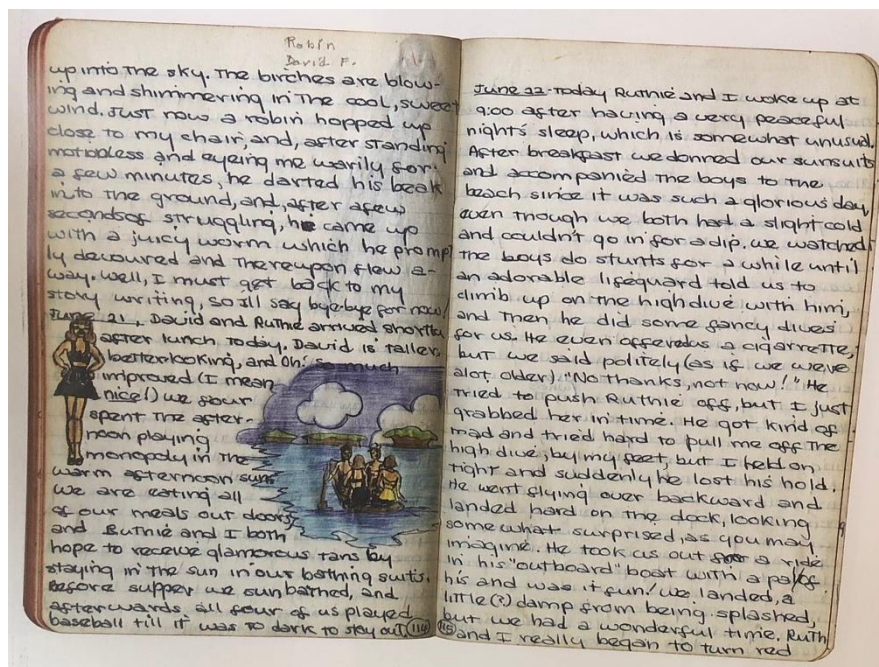
El hábito de escribir solo para mí misma es una muy buena práctica. Afloja los ligamentos. Sin importar los errores y tropiezos. (...) Noto, sin embargo, que esta escritura de diario no cuenta como escritura, porque apenas al releer un pasaje de este año me sorprendí por el ritmo azaroso con el cual galopa, a veces, ciertamente, dando sacudidas intolerables en cada parte. De todos modos, si no hubiera sido escrito igual de rápido que la más rápida máquina de escribir, si me hubiera detenido

a pensar, jamás hubiera sido escrito: y la ventaja de este método es que pasa por alto algunas cuestiones que de otro modo habría omitido, pero que son los verdaderos diamantes (Woolf, como se cita en Popova, s.f.).

Anaïs Nin (Francia, 1903), no solo escribió diarios íntimos detallados, sino que también incluyó ilustraciones y dibujos que reflejaban su sensibilidad artística. Empezó a llevar un diario a los once años y mantuvo el hábito hasta su muerte, a los setenta y cuatro años: produjo dieciséis volúmenes publicados en los que reflexiona sobre diferentes materias atemporales y temporales, como el amor y la vida y por qué el exceso emocional es esencial para la creatividad.

En mi diario solo escribo lo que genuinamente me interesa, lo que más me mueve en ese momento, y encuentro que este fervor, que este entusiasmo produce una viveza de la que normalmente carece el trabajo formal. Improvisación, asociación libre, obedecer las ganas, impulso, todo eso trae imágenes incontables, retratos, descripciones, borradores impresionistas, experimentos sinfónicos en los que me puedo sumergir, en cualquier momento, para encontrar material (Nin, como se cita en Popova, s. f.).

FIGURA 1. Ejemplo de diario ilustrado de Sylvia Plath.

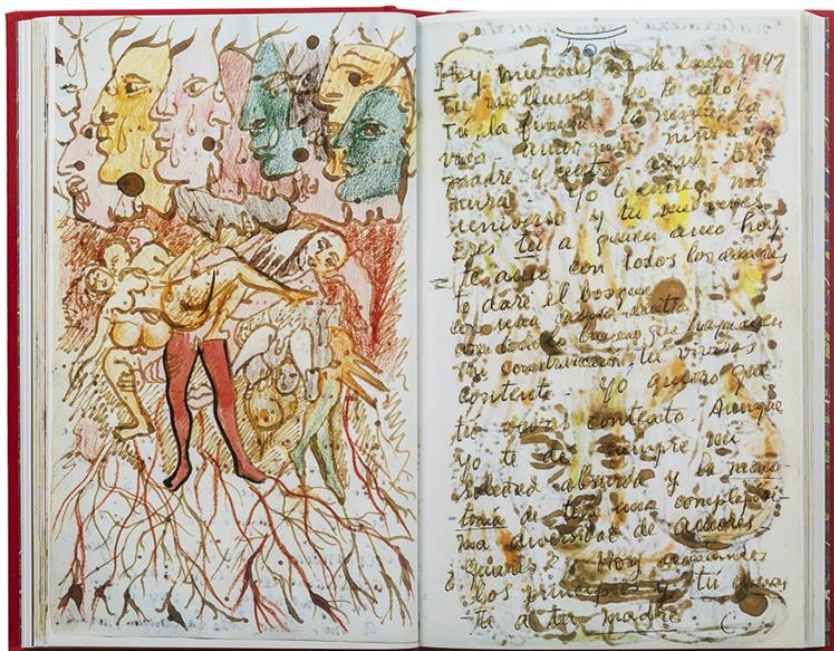


Fuente: <https://bit.ly/3OYNLmz>

Por su parte, Sylvia Plath (1932), poeta y novelista estadounidense, era, a su vez, una talentosa artista visual y sus diarios contenían no solo prosa reflexiva sino también dibujos y acuarelas. Empezó con su diario a los once años y escribió casi diez volúmenes, editados y publicados póstumamente como “*The Unabridged Journals of Sylvia Plath*”.

La artista mexicana Frida Kahlo (1907), célebre por sus vibrantes pinturas, llevó su expresión artística al ámbito de los diarios que recogen los últimos diez años de su vida turbulenta y revelan nuevos rasgos de la compleja personalidad de esta destacada artista mexicana. Sus escritos íntimos están adornados con ilustraciones que capturan la intensidad de sus emociones y experiencias, creando una sinfonía visual que complementa sus palabras.

FIGURA 2. El diario de Frida Kahlo abarca el periodo que va desde 1944 a 1954 y recoge los pensamientos, poemas y sueños de la artista, al tiempo que pone de manifiesto la tormentosa relación que mantuvo con Diego Rivera, quien fue su marido y gran pintor mexicano. Sus expresivos esbozos, reflexiones y numerosos autorretratos proporcionan distintas visiones del proceso creativo de la artista y, al mismo tiempo, muestran con qué frecuencia acudía a su diario para desarrollar las ideas que posteriormente plasmaría en sus lienzos.



Fuente: <https://bit.ly/3OZt5Lo>

FIGURA 3. En un contexto más contemporáneo encontramos en la serie “Les Autobiographies” de 1995 de la artista Sophie Calle (Francia, 1953), que consta de dieciocho obras fotográficas montadas en paneles en los que sitúa un fragmento de texto diarístico en la parte superior de la composición, revelando información sobre la fotografía colocada debajo. De este modo, genera una narrativa adicional que otorga significado a la imagen. La artista explora sistemáticamente los conceptos de autobiografía y las fronteras entre lo real y la ficción a lo largo de su obra.



Fuente: <https://bit.ly/49LOolg>

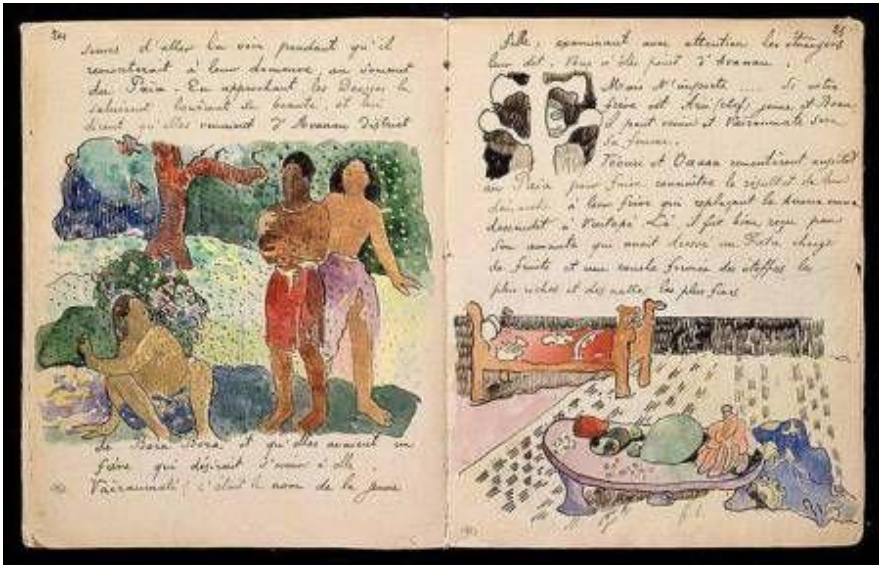
Encontramos, además, otra manifestación diarística en la que las imágenes y los escritos se complementan a la perfección en los cuadernos de viaje o *travelogues*¹⁹¹. Observamos aquí la naturaleza introspectiva de los diarios de viaje, donde prevalece la intención de transmitir una sensación y recrear un estado de ánimo surgido de una experiencia particular. En este contexto, el cuaderno o diario de viaje funciona como un registro prácticamente inmediato de la memoria y adquiere una presencia significativa como un objeto en sí mismo, testigo de las emociones y experiencias vividas a lo largo del trayecto.

Encontramos grandes referentes en los diarios de Paul Gauguin, que recogen sus impresiones y pensamientos durante su estancia en Tahití. Y

¹⁹¹ Del inglés travel- (viaje) y del griego -logos (relativo al discurso con palabras, también con el pensamiento y la razón).

también en maestros como Sorolla en sus múltiples viajes, Eugene Delacroix en Marruecos o los cuadernos de Vicent van Gogh en Francia.

FIGURA 4. En 1891, el pintor Paul Gauguin escapó de Europa buscando el paraíso en las islas de Tahití. Sus primeros dos años allí fueron altamente creativos y recogió sus anotaciones en "Noa Noa", un diario que no solo refleja la lucha del artista por lograr la armonía interna presente en sus pinturas, sino que también ofrece una fascinante visión de la cultura de Oceanía y sus paisajes. Este trabajo, que combina páginas manuscritas, acuarelas y grabados, es considerado una obra maestra.



Fuente: <https://bit.ly/49kwzAd>

4.3.1. Similitudes

- Tanto los diarios de escritores como los cuadernos de apuntes de pintores sirven como espacios para capturar ideas creativas en su estado más crudo. En ambos casos, estos documentos actúan como un depósito para conceptos, pensamientos fugaces y observaciones que podrían dar origen a obras más desarrolladas.
- Ambas formas de expresión artística permiten a los creadores explorar y procesar sus emociones y experiencias. Los escritores pueden verter sus pensamientos en palabras, mientras

que los pintores utilizan imágenes y colores para transmitir estados de ánimo y sentimientos.

- Tanto escritores como pintores utilizan estos documentos para desarrollar sus personajes y construir imágenes. Los escritores pueden esbozar perfiles de personajes, escribir diálogos y explorar la psicología de sus creaciones literarias, mientras que los pintores pueden probar esquemas de color, formas y composiciones.
- El hecho de no ser una pieza destinada originalmente al público, sino a la intimidad del artista, permite que el diario de artista tenga una frescura, una libertad técnica y una ausencia –relativa- de autocensura que no aparece en otros géneros.

4.3.2. Diferencias

- Los escritores a menudo registran eventos de manera lineal, siguiendo una estructura de tiempo en sus diarios. En cambio, los pintores pueden plasmar imágenes que pueden no tener una secuencia temporal clara, permitiéndoles explorar ideas de manera más abstracta y no lineal.
- Los escritores tienden a depender más de la descripción verbal y del uso del lenguaje para transmitir experiencias sensoriales. Los pintores, por otro lado, exploran estas experiencias de manera más visual, a través de la representación de colores, texturas y formas.

4.4. IMPACTO EN LA OBRA FINAL

La información recopilada en los diarios y cuadernos de escritores y pintores a menudo se convierte en la materia prima que da vida a sus obras finales. Estos documentos personales actúan como laboratorios creativos, donde las semillas de ideas, emociones y observaciones germinan y evolucionan hacia creaciones más elaboradas y pulidas.

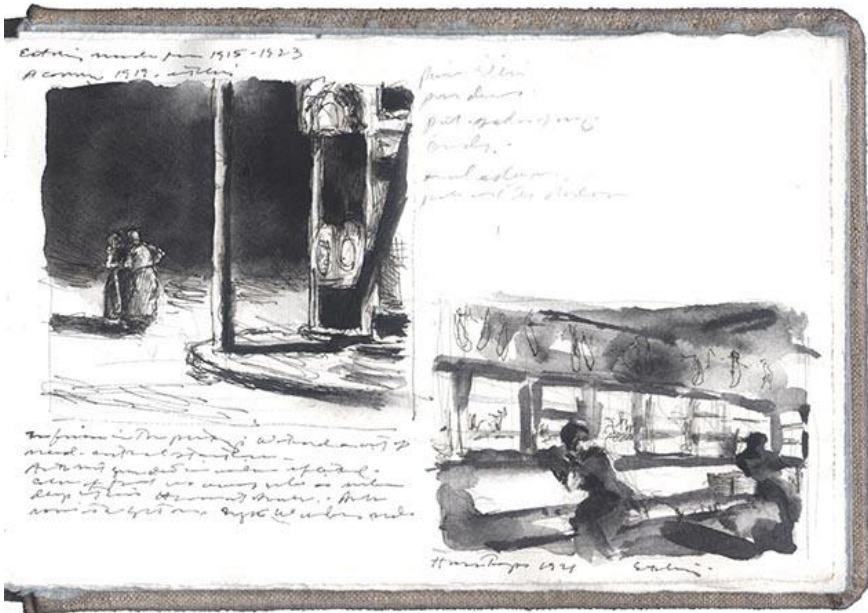
En el caso de los escritores, los diarios pueden servir como un banco de datos de experiencias personales, pensamientos y descubrimientos que luego se integran en sus obras literarias. Los cuadernos de pintores, por otro

lado, pueden contener bocetos, experimentos con técnicas y exploraciones visuales que influyen directamente en la creación de sus obras artísticas.

La conexión entre los diarios y las obras finales radica en la capacidad de estos documentos para proporcionar una visión íntima de la mente creativa del autor o artista. Las ideas crudas, las dudas y las reflexiones capturadas en estos registros personales se transforman, a menudo de manera sorprendente, en piezas de arte o literatura que resuenan con autenticidad y profundidad.

La influencia de los diarios íntimos en obras específicas es un fenómeno fascinante que ilustra la conexión intrínseca entre la expresión personal y la creación artística. Algunos ejemplos notables de obras directamente influenciadas por los contenidos de los diarios íntimos los podemos encontrar en figuras como Edward Hopper (1882). El pintor estadounidense ha mantenido un diario visual en el que documenta su vida cotidiana y sus reflexiones artísticas a través de dibujos y escritos.

FIGURA 5. Cuaderno de artista de Edward Hopper con estudios preparativos para su emblemática obra pictórica "Nightwalks" de 1942.



Fuente: <https://bit.ly/3uP78b0>

Si, por el contrario, buscamos ejemplos literarios, la novela semiautobiográfica de Sylvia Plath, *The Bell Jar* (1963), refleja muchos de los temas y experiencias presentes en sus diarios personales. La obra ofrece una visión más profunda de la lucha interna y la búsqueda de identidad de Plath, proporcionando una narrativa literaria basada en sus reflexiones íntimas.

Por otra parte, aunque *The Metamorphosis* (1915) es una obra surrealista que explora la transformación de Gregor Samsa en un insecto, se sugiere que Franz Kafka (República Checa, 1883) canalizó sus propias experiencias y ansiedades personales en la narrativa. Sus diarios ofrecen una ventana a su mundo interior, y esta introspección se refleja en la naturaleza introspectiva de su famosa obra.

FIGURA 6. Dentro de la obra genial y atormentada de Franz Kafka, los trece cuadernos que componen sus *Diarios* constituyen un documento excepcional para el conocimiento de la enigmática personalidad del gran escritor checo. Iniciados en 1910 y continuados ininterrumpidamente hasta un año antes de su muerte, estos *Diarios*, no destinados a la publicación, y en los que Kafka vuelca sus más íntimos secretos, frustraciones y deseos, acompañados por sus dibujos o «garabatos» —como él mismo los calificó— que descubren la mirada de quien sabe construir, con talento inédito, un universo personal.



Fuente: <https://bit.ly/48vNOx5>

Estos ejemplos subrayan cómo los diarios íntimos no solo sirven como registros personales, sino que también actúan como fuentes

inspiradoras para obras creativas que trascienden lo personal para conectarse con un público más amplio.

4.5. REDES SOCIALES Y EXPRESIÓN DIGITAL

Con la vertiginosa profusión de bitácoras y blogs (y aún más ahora con las redes sociales) en la red, el candado del diario desaparece definitivamente y el contenido “íntimo” se proyecta impúdicamente a la multitud virtual. La red “derriba de una sola vez todas las barreras de entrada al ámbito de la escritura y a la exposición pública de la vida cotidiana. La explosión de los blogs, mucho más reciente aún que el acceso universal a las redes virtuales está en la base de esa suerte de democratización del acceso a los diarios íntimos”.

Para comprender el cambio de paradigma del diario íntimo hacia estos formatos digitales, primero debemos indagar por qué motivos se leen los diarios personales ajenos. El carácter espontáneo del diario desvela rasgos de la personalidad del autor imperceptibles a primera vista pero que saltan a la luz en cuanto se analiza el conjunto de páginas con una mirada externa. Su escritura imperfecta y directa resulta ser una valiosa información sobre la personalidad de su creador. Como afirma Caballé (2015, p. 11):

La lectura de un diario es como ver al trasluz la consistencia de una vida humana. Aparece ante nosotros descompuesta en partículas, grandes y pequeñas, apagadas y danzarinas, que reconocemos, sorprendidos, como propias. Y nos preguntamos por qué es así, por qué ha sido así, y no de otro modo.

La lectura de diarios íntimos atrae a la audiencia por la fascinante intersección con el voyeurismo. Este término, asociado con la observación secreta de la vida privada, halla en los diarios un terreno fértil. Al sumergirse en las páginas de un diario personal, los lectores asumen el papel de espectadores privilegiados, adentrándose en la esfera más íntima de la vida de otro.

Este acto de “espiar” se alimenta de la curiosidad humana por conocer lo oculto, permitiendo a los lectores explorar pensamientos profundos de forma autorizada por el escritor o artista. La conexión entre la audiencia y el escritor se intensifica, convirtiendo a los lectores en cómplices silenciosos de las luchas y triunfos personales del autor. El

voyeurismo en este contexto no es intrusivo ni malintencionado; más bien, es una invitación discreta a participar en la vida creativa y emocional de otro ser humano.

En última instancia, esta mezcla de voyeurismo y conexión emocional añade un matiz intrigante a la experiencia de descubrimiento personal. La audiencia se entrega a la sensación de estar presente en momentos cruciales, convirtiéndose en testigo de la evolución de pensamientos y emociones a lo largo del tiempo. Esta combinación hace que la lectura de diarios íntimos sea una experiencia atractiva y casi adictiva para aquellos que buscan explorar la vida detrás de las obras.

La transición del diario íntimo al mundo online y las redes sociales marca un hito significativo en la forma en que los individuos comparten sus experiencias personales. Antaño resguardado en la privacidad de las páginas de un cuaderno, el diario íntimo se ha transformado en entradas digitales, *tweets* y actualizaciones de estado. Esta evolución refleja la necesidad innata de conectar con otros, de trascender la esfera íntima y adentrarse en lo público.

En este nuevo paradigma, la búsqueda de validación se vuelve evidente. Las interacciones y reacciones instantáneas de una audiencia virtual satisfacen la necesidad humana de reconocimiento y aprecio. Sin embargo, este deseo de ser ratificado también expone a los individuos a la vulnerabilidad de la evaluación pública, desafiando la línea entre la esfera íntima y la pública.

La sobreexposición, un fenómeno inevitable en la era digital, plantea preguntas sobre la autenticidad de la experiencia compartida. La cuidadosa selección de momentos para compartir puede distorsionar la realidad, creando narrativas editadas que buscan ajustarse a ciertos estándares sociales, por no hablar de la búsqueda del “*like*”. La dualidad entre la autenticidad y la presentación consciente de uno mismo se convierte en un desafío constante.

Asimismo, la necesidad de conectar con la audiencia impulsa a los creadores a abrir las puertas de su esfera íntima, cuestionando los límites de lo privado. La dinámica entre compartir experiencias personales y mantener

ciertos aspectos resguardados se convierte en una danza delicada, donde el escritor o artista negocia constantemente cuánto revelar y qué preservar.

En este mundo digital, el diario íntimo se convierte en una herramienta de construcción de identidad en línea. La conexión con la audiencia, la búsqueda de validación y la tensión entre la esfera íntima y la pública tejen una narrativa compleja en la cual los individuos navegan para compartir sus experiencias personales en un mundo cada vez más conectado.

5. RESULTADOS

Estos resultados destacan la riqueza y la complejidad de la relación entre los diarios y la expresión creativa, ofreciendo una panorámica detallada de la evolución de esta forma única de autorreflexión y comunicación.

1. Diversidad de formatos creativos:

- Desde escritores que plasman las profundidades de su alma en palabras hasta artistas que componen narrativas visuales auténticas, los diarios se presentan como laboratorios creativos versátiles.
- La categoría de cuadernos de artistas destaca la transición de las palabras a elementos plásticos, ofreciendo una experiencia única que enriquece la expresión escrita.

4. Intimidad y autenticidad:

- Los diarios, considerados registros personales y privados, se erigen como espacios íntimos donde los creadores pueden liberar pensamientos no filtrados y explorar libremente sus ideas.
- La evolución del diario íntimo hacia el formato digital desafía las barreras entre lo privado y lo público, democratizando el acceso a relatos íntimos y marcando una transformación significativa en la forma de compartir experiencias personales.

5. Reflexión y canalización creativa:

- Los diarios actúan como herramientas fundamentales para canalizar el proceso creativo y dar forma a las ideas antes de que estas lleguen a una forma más refinada.
- Figuras históricas como Franz Kafka, Sylvia Plath o Virginia Woolf han utilizado diarios para fusionar reflexiones con ilustraciones, creando una sinfonía de palabras e imágenes que proporciona una comprensión única de su proceso de trabajo.

6. La era digital y sus desafíos:

- La transición del diario de papel al mundo en línea redefine las fronteras entre lo privado y lo público, planteando interrogantes sobre cómo la tecnología continuará afectando la dinámica de la expresión creativa.
- La cultura de masas y la omnipresencia de blogs y redes sociales introducen nuevas formas de compartir experiencias íntimas, lo que lleva a una reflexión sobre la exhibición en un mundo donde la línea entre lo íntimo y lo público se desvanece.

6. CONCLUSIONES

Al cerrar este análisis sobre la evolución de la expresión personal a través de diarios íntimos, emerge una riqueza de dimensiones que trasciende la mera introspección. Al adentrarnos en las páginas escritas por mentes creativas a lo largo del tiempo, se dibuja ante nosotros la metamorfosis de estos registros personales, partiendo desde sus modestos orígenes como simples anotaciones cotidianas hasta su completa transformación en manifestaciones artísticas y medios de conexión social.

Los diarios, al principio, fueron testimonios silenciosos de vidas individuales. Su propósito inicial, a menudo vinculado con la reflexión personal y la documentación de experiencias, evolucionó a medida que se entrelazaban con las corrientes culturales y artísticas de sus respectivas épocas. En el siglo XIX, la explosión de la burguesía europea vio el auge de un

diario más introspectivo y literario, donde se exploraban no solo acontecimientos externos, sino también los paisajes internos de la mente humana.

Con la llegada del siglo XX, los diarios se convirtieron en compañeros inseparables de artistas, escritores y pensadores. Estos cuadernos íntimos se transformaron en laboratorios creativos, donde las semillas de la genialidad se sembraban en la fertilidad del pensamiento sin restricciones. Los diarios de Frida Kahlo y Virginia Woolf ejemplifican cómo estas páginas personales no solo reflejaban la vida diaria, sino que también incubaban las ideas que florecerían en obras maestras artísticas.

La era digital ha traído consigo una revolución en la forma en que concebimos y compartimos la intimidad. La transición de lo analógico a lo digital ha llevado a una redefinición de la privacidad y la autenticidad. Los diarios, en su versión digital, se han vuelto más accesibles, pero también más susceptibles a la mirada pública. La presentación cuidadosa de la identidad en las redes sociales desafía la espontaneidad que caracterizaba a los diarios tradicionales, pero también abre nuevas posibilidades de conexión global.

En conclusión, los diarios íntimos, en su evolución a lo largo de los siglos y su adaptación a la era digital, han demostrado ser más que simples relatos personales. Son cronistas de la condición humana, narradores de cambios culturales y, en última instancia, testimonios de la eterna búsqueda de autenticidad y expresión en el viaje de la vida. En su forma contemporánea, fusionan lo privado con lo público de maneras complejas, desafiando las nociones tradicionales de lo personal y lo compartido en la era digital.

7. REFERENCIAS

Amiel, H. F. (1980). *Diario íntimo*. Giner.

Aranguren, J. L. (1989). El ámbito de la intimidad. En Castilla del Pino (ed.), *De la intimidad*. Crítica, p. 17-24.

Besançon, G. (1989). Les fonctions du journal intime. A propos du journal de Lucio Cardoso. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et lusobrasílien*, 52, p. 73-90.

- Caballé, A. (2015). Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español. Fundación José Manuel Lara.
- Conde, A. (2011, 23 abril). El libro de la almohada. El Mundo. <https://bit.ly/3OSBnV5>
- Cuasante, E. (2018). Las escrituras del yo y sus variantes funcionales. Revista de Filología, p. 25-39.
- Didier, B. (1996). El diario ¿forma abierta? Revista de Occidente, 182-183, p. 39-47.
- Fernández, C. (2015). Diario e intimidad. Revista de Occidente, 406, p. 49-70.
- Freixas, L. (1996). Auge del diario ¿íntimo? en España. Revista de Occidente, 182-183, p. 5-15.
- Freixas, L. (1995). La pérdida intimidad del diario íntimo. Revista Cultural, 32-33, p. 34-44.
- Girard, A. (1996). El diario como género literario. Revista de Occidente, 182-183, p. 31-19.
- Hégéle, S. (2018). Diario íntimo, ¿una escritura del silencio? Laboratorio en femenino. Travessias, 12(1), p. 277-288.
- Jossua, J. P. (2003). Le journal comme forme littéraire et comme itinéraire de vie. Revue des sciences philosophiques et théologiques, 87(4), p. 703-714.
- Litvinoff, N. (2004). Diario íntimo. Del nuevo extremo.
- Lorenzo, M. C. (2013). Cuadernos de viajes animados: memoria, tránsito y experiencia. ANIMA, p. 135-151. <https://bit.ly/3wxN4KR>
- Muñoz, D. L. (2017). Análisis pictórico-literario del Diario Íntimo de Frida Kahlo. (Trabajo de Fin de Máster). Pontificia Universidad Javeriana. Colombia.
- Noguera, M. (2022). El cuaderno: margen y umbral de la escritura. Artes del Ensayo, 4, p. 277-300. <https://bit.ly/49s7Z09>
- Pardo, J. L. (1996). La intimidad. Pretextos.
- Perec, G. (2004). Especies de espacios. Montesinos.
- Pérez, E. D. (2015, junio-julio). Anna Caballé: El diario es un género que ha sido víctima de nuestra historia. Mercurio. Fundación José Manuel Lara. <https://bit.ly/3TcwNUg>
- Pizarkik, A. (2013). Diarios: Edición definitiva. Lumen.
- Popova, M. (s. f.). Celebrated Writers on the Creative Benefits of Keeping a Diary. The Marqinalian. <https://bit.ly/49JqIUI>
- Sloterdijk, P. (2003). Esferas I burbujas: microsferología. Ediciones Siruela.
- Woolf, V. (1992). Diario íntimo I. Mondadori.
- Woolf, V. (1994). Diario íntimo II. Mondadori.

ENTRE LA POESÍA Y LA CANCIÓN. ANÁLISIS INTERMEDIAL DE «LICORS», DE PAU RIBA

JOAN CALSINA FORRELLAD
Universitat de Barcelona

1. INTRODUCCIÓN

1.1. PAU RIBA Y LA CONTRACULTURA

Pau Riba (Palma 1948-Tiana 2022) es una de las figuras más inclasificables del panorama artístico catalán de las últimas décadas y, sin duda, la principal referencia de la contracultura y los movimientos *underground* de los años 70. Riba fue uno de los primeros autores a trasladar en catalán la estética del movimiento *Beat* americano —a través de conjuntos musicales como *Grup de Folk* o *Pau i Jordi*. Así mismo, su marcada crítica social, apoliticismo y su compromiso con los ideales del movimiento *hippie* —retorno a la naturaleza, crítica al sistema capitalista, consciencia de las drogas, libertad individual, etc.— fue firme y consecuente hasta el final de su vida.

Artista ecléctico, polifacético e interdisciplinar, fue conocido especialmente por su obra musical, y por publicar uno de los discos más influyentes de la música catalana del último medio siglo, *Dipotria* (1969). Un LP doble que, al cabo de los años, acabó siendo considerado por la crítica el mejor disco de la historia del rock en catalán (Enderrock 2004) y uno de los mejores de España (EFE EME, 2003 y Rockdelux, 2004).

Sin embargo, Riba también cultivó muchas otras facetas relacionadas con la creación. De joven, estudió diseño en la *Escola Massana* de Barcelona y trabajó como diseñador de portadas de discos en la productora *Concèntric* —liderada por Ermengol Passola— cosa que hizo que, con el tiempo, incluso diseñara las portadas de sus propios LP. Y, aunque no se consolidó como actor, sus indudables dotes dramáticos le llevaron

a actuar en numerosas películas, especialmente durante los años 80.¹⁹² Ahora bien, lo cierto es que su vertiente más representativa, y quizá más valiosa, es la literaria y poética. De hecho, muchas de las letras de sus canciones fueron, antes que nada, poemas. Eso explica que el valor literario de sus textos siempre fuera muy considerable, y que incluso se le haya incluido en algunas de las principales antologías de poesía en catalán (Ballart y Julià 2011). Sin duda, libros como *Cançons i poemes* (1968), *Graficolorància* (1976), *Trànsit* (1985), *Lletrarada* (1997) o *Actors gramàtics* (1998) lo ratifican como un poeta de obra tan consistente y personal como también transgresora. Las letras de algunas de sus canciones —como «Noia de porcelana» o «L'home estàtic»— forman parte del imaginario popular de toda una generación, y han sido versionadas y reinterpretadas por parte de muchos y diversos artistas.

Pero, además, su tarea literaria a menudo ha ido más allá de la poesía y la canción. Riba ha hecho incursiones en géneros tan variados como, por ejemplo, la novela (*Ena*, 1987), el ensayo político (*Nosaltres els terroristes*, 2006), la prosa breve (*Al-lolalia*, 1999), el escrito autobiográfico (*Sa meu mare*, 2014) o incluso los recientes y muy singulares ensayos de tipo histórico e inspiración científica (*Història de la música del segle XX*, 2022a, *Història de l'univers*, 2021).

A pesar de su actitud contestataria, le fue otorgada a título póstumo la medalla de oro del Parlament de Catalunya, valorando «l'exploració de l'expressió artística a través de diversos llenguatges i per l'obertura d'espais contraculturals entroncats amb la tradició pròpia, amb una indiscutible capacitat de mestratge» (Parlament de Catalunya, 2022).

1.2. «LICORS»: CONTEXTO Y PRESENTACIÓN DEL POEMA

«Licors» es un tema que pertenece al álbum homónimo publicado en 1977 y es, por lo tanto, ocho años posterior a la aparición del mítico

¹⁹² Entre estas películas de los 80, podemos destacar 3x4, Caín y El baile del pato, de Manolo Iborra, Unes vacances tranquil·les, de Jordi Grau, La bañera, de Jesús Garay, y, quizá la más popular y conocida, Bajarse al moro, de Fernando Colomo.

Dioptría.¹⁹³ Y, sin embargo, se trata de un tema compuesto tiempo antes, y que se ha difundido especialmente a partir de las imágenes en vídeo de la histriónica interpretación que había hecho el autor, en el *Canet Rock*, en verano de 1975.¹⁹⁴

El poema presenta una marcada combinación de elementos líricos y narrativos. Se trata de una pequeña historia, tendiente a lo absurdo, lo psicodélico y surrealista. En ella, se nos presenta un personaje que, paseando abstraído por el puerto, se topa con una señora gruesa, de aspecto burgués, con quien acaba discutiendo. Enseguida, se añaden otras personas a la discusión, que va subiendo de tono, hasta que se acaba formando un pequeño altercado. Todo ello desemboca en una serie de enredos y sinsentidos que, finalmente, lo llevan a ingresar forzosamente en un hospital para analizar un hipotético consumo de drogas. Después de una intensa búsqueda de algún tipo de sustancia ilegal en el cuerpo del paciente, los médicos acaban concluyendo que lo único que el chico había tomado en exceso era, en realidad, unas copas de licor.

Ahora bien, al margen del poema original y de las actuaciones en directo, la grabación en el LP de 1977 —que es el verdadero objeto de nuestro estudio— resulta muy singular y especialmente interesante, con unas características diferenciadas respecto a versiones anteriores. Sin perder en ningún caso la actitud transgresora del directo del *Canet Rock*, esta grabación presenta una propuesta compleja y sofisticada, de notable extensión y llena de detalles y elementos sonoros de lo más variopintos. Es una pieza que, considerando su complejidad y carácter experimental, resulta sin duda mucho más próxima al rock progresivo que a la canción, sin olvidar la importancia de la estética psicodélica que se aprecia en algunas de sus secciones.

Una de las cuestiones más relevantes de la grabación, y que por ende más nos interesa en nuestro análisis, es la importancia de sus relaciones

¹⁹³ Tal y como se especifica en la contraportada del disco, la grabación de «Licors» se realizó entre el estudio Sonoland de Madrid (en julio de 1976) y el Bananamoons Observatory de Deià, Mallorca (febrero de 1977).

¹⁹⁴ Dichas imágenes se pueden recuperar de Youtube (Riba, 2011). En ellas, aparece el cantante ataviado con un traje de baño e interpretando el tema de manera histriónica y desgarrada, en una actitud rompedora y crítica que es característica de la contracultura de la época.

intermediales. En esta versión, música y poesía están íntimamente ligadas y presentan un elaborado juego dialógico entre el significado del texto y los recursos sonoros, dramáticos e interpretativos y musicales. En los más de 16 minutos de canción, se suceden las partes específicamente instrumentales con los fragmentos recitados —de evidente intención teatral— que se combinan con sonidos ambientales, voces y diálogos, también fragmentos musicales ajenos al tema principal y múltiples efectos de sonido. Todo ello conforma una especie de collage aparentemente abigarrado que, sin embargo, resulta coherente y de una elaborada arquitectura. Y que presenta, sobre todo, una relación muy estrecha, inseparable, con la letra escrita. Al fin y al cabo, el texto es el verdadero fundamento de la obra, lo que la estructura y la define. La música no es en ningún caso independiente del sentido lírico, sino que es un medio a través del cual se matiza, se canaliza y se amplifica. La música acentúa lo que, en palabras de Edgar Poe, podríamos denominar su «efecto poético» (Poe, 1945). Por lo tanto, se puede afirmar que el poema se ve claramente reforzado en su sentido y su interpretación gracias al conjunto de recursos intermediales.

1.3. LA MÚSICA DEL POEMA: ALGUNAS CONSIDERACIONES GENERALES

No es nuestra intención entrar en un análisis excesivamente técnico de los aspectos musicales de la composición. Sin embargo, sí es necesario hacer unas mínimas consideraciones que, de cara a la claridad expositiva de los próximos apartados, nos ayuden a comprender las relaciones y juegos de significado que se establecen entre los elementos poético-narrativos del texto y su interpretación dramático-instrumental posterior.

La formación que interpreta la pieza es bastante diversa. Los instrumentos que sustentan la base musical son la batería, el bajo y las guitarras eléctricas. El protagonismo melódico lo ejercen, obviamente, las voces, aunque también recae en buena parte en los instrumentos de viento —saxos, trompetas y trombón—. Las guitarras eléctricas tienen un cierto peso melódico, pero más bien como complemento. Por otra parte, deben considerarse con mucha atención los diversos efectos de sonido e incluso algunos añadidos de grabaciones y ruidos que van apareciendo a

lo largo de la pieza, si bien su importancia varía según las diversas secciones que integran la composición.

En cuanto a la estructura, es pertinente ofrecer una perspectiva general, aunque sea de manera un poco simplificada. En esta línea, debemos señalar siete grandes bloques:

1. Introducción ambientada en los sonidos del puerto.
2. Fragmento de letra cantada (tema A).
3. Parte musical protagonizado por saxos y trompetas (tema B).
4. Repetición de los temas A y B con nuevos fragmentos de letra.
5. Parte central tendiente a la práctica dramática y a la psicodelia.
6. Repetición de los temas A y B con nuevos fragmentos de letra.
7. Coda instrumental (variaciones melódico-harmónicas de los temas, sin texto).

Casi todos los fragmentos con letra —exceptuando la parte dramática central— vienen acompañados por una misma rueda rítmico-armónica y un acompañamiento parecido. Para facilitar su identificación, este motivo musical con el que se identifica la letra lo hemos denominado tema A. Este tema en concreto está compuesto de frases de 4 compases simétricas que se van repitiendo, con un puente —generalmente de dos compases— que sirve de enlace entre cada repetición.

Estos fragmentos de letra cantada —el mencionado tema A— se van intercalando con un motivo estrictamente musical, sin texto, que también se irá repitiendo diversas veces a lo largo de la canción, casi a modo de estribillo. En este caso, lo hemos denominado tema B. Se trata de un fragmento de dos frases de cuatro compases, con una semicadencia al final de la primera y una cadencia conclusiva en la segunda. No se relaciona con ningún fragmento del texto y está protagonizado por los instrumentos de viento —saxos y trompetas. Se caracteriza por su carácter festivo y animado.

Los temas A y B son los más recurrentes y se van sucediendo repetidas veces a lo largo de la canción. Ahora bien, dichas repeticiones de los temas no limitan, en ningún caso, la considerable diversidad de la pieza. No es ocioso recordar la notable duración del conjunto —en su totalidad, tiene una duración de 16 minutos y 17 segundos. Al margen de los

temas principales, la parte introductoria —la sección previa al comienzo de la letra— ya dura más de dos minutos; también la parte central de tipo teatral dura más de dos minutos; y, finalmente, la coda que concluye de la pieza alcanza prácticamente los cuatro minutos, desarrollando una serie de variaciones de los temas iniciales y conduciendo a la conclusión definitiva en un progresivo *sfumato* o *fade out*.

2. «LICORS»: ANÁLISIS INTERMEDIAL

Como decíamos un poco más arriba, el poema empieza presentando el personaje protagonista (v. 1-16): un chico joven, de aspecto humilde, que se pasea abstraído por el puerto de una ciudad indeterminada.

Sin embargo, si analizamos la obra no solo desde el texto escrito, sino desde la perspectiva intermedial, debemos señalar que la pieza musical comienza, en verdad, bastante antes. Lo primero que puede percibirse en la audición del tema es un leve murmullo, primero casi inaudible, pero que, poco a poco, se va concretando y se distingue como los sonidos propios del puerto: el oleaje del mar, el graznar de las gaviotas, algunas voces de personas e incluso, un poco más adelante, las sirenas de los barcos. Solo a partir del medio minuto empiezan a oírse las primeras melodías de guitarra eléctrica —primero muy sutiles, pero cada vez más persistentes— que se sobreponen a los sonidos ambientales. Después se le añaden también los instrumentos de viento, la batería, y el grave sonido de trombón, que se presenta con una melodía de carácter circense. Así se llega un punto álgido: desaparecen los sonidos de mar y se aprecia todo el conjunto musical. De hecho, la introducción está edificada como un *crescendo* continuado, cada vez más denso, que llega a su clímax hacia aproximadamente los dos minutos de la pieza. Y no es hasta después de dicho apogeo que la intensidad de la música rebaja de nuevo su dinámica, vuelven los sonidos de mar, las frases de guitarra eléctrica, y entra, por fin, la letra.

En este primer fragmento del texto (v. 1-16), encontramos la presentación del protagonista: un chico joven, de aspecto humilde («un xicot de robes pobres», v. 3), que se pasea abstraído por el puerto de una ciudad indeterminada. La descripción del puerto a través de la mirada del joven

se caracteriza por la inclusión de varios elementos de la cultura popular. Así, se cuenta que el chico observa un punto concreto en el cielo que brilla «[...] com una bombeta | marca Z o PHILLIPS de 25 w» (v. 7 y 8), en lo que probablemente se trate de una metáfora del sol. Y manteniendo esta actitud contemplativa, sigue observando también el cielo, las nubes y los pájaros, que, en otra peculiar imagen de connotaciones populares, parecían «[...] ocells color chartreuse groc» (v. 11).

Ya hemos explicado que estas primeras partes cantadas se basan en una rueda rítmico-armónica determinada (tema A), que se va sucediendo con un tema instrumental a modo de estribillo (tema B). Por otra parte, cabe destacar que los versos cantados se complementan con unas contestaciones melódicas de guitarra eléctrica y algunos efectos de sonido para rematar las frases: el ruido de un coche que derrapa y choca, un grito de mujer y el repicar característico de una partida de ping-pong.

La segunda estrofa del poema no empieza hasta el minuto 3 y 50 segundos. Una vez más, la letra se basa musicalmente con el ya mencionado tema A. No obstante, en esta sección el poema abandona el carácter descriptivo previo e introduce el momento del conflicto. En medio de su ensimismamiento, el chico se da cuenta de que una mujer gruesa, de aspecto burgués y conservador, lo observa con una mirada fija y actitud de reprobación:

just davant d'ell, palplantada
una dona malcarada
se'l mirava cara a cara
des de feia potser 5 o 10 minuts
—que tinc micos a la cara?
va dir el noi plantant-li cara
—iux, mussol, si en tens, de cara!
feu la dona grassa amb aire amenaçant
—jo als marrecs que em planten cara
sempre els hi he girat la cara!
intervingué, donant la cara
un senyor amb un trajo crema de cacao
(vv. 13-24)¹⁹⁵

¹⁹⁵ Las referencias al poema las presentamos siempre en la versión que ofrece el disco, es decir, tal y como aparecen reproducidas en las páginas interiores del LP (Riba, 1977). Pueden consultar el texto completo en el anexo de este capítulo.

Resulta destacable el marcado componente teatral de este fragmento. La voz interpreta un diálogo bastante absurdo y delirante que implica a varios personajes. Y es que, además del joven y la señora, hay otro hombre que se introduce en la conversación amenazando al desafortunado protagonista. Pero es que, enseguida, irá apareciendo aún más gente («poc després, 4 o 5 cares | 12, 15, 30 cares | se'l miraven a la cara», v. 26-28) y, por lo que parece, todos lo observan con el objetivo de «[...] saber si sí o si no estava drogat» (v. 28).

El indudable componente cómico de la escena se ve reforzado por el interesante juego de palabras a final de verso. El autor decide incluir diversos usos de la palabra «cara» al terminar cada línea, de manera que construye varias frases hechas con distintos significados. Así, se nos menciona una mujer «malcarada» que lo mira «cara a cara» —es decir, sin ningún pudor—, a lo que el chico le responde si es que tiene «[...] micos a la cara?», con la intención de no permitir esa censura y «plantar-li cara» o, lo que es lo mismo, enfrentarse a ella. La mujer le responde con un exabrupto: «si en tens, de cara!». Una grosería que enseguida se ve reforzada por la intervención del otro hombre implicado, que lo amenaza diciendo que a los niños que le «planten cara» —es decir, que se le enfrentan—, siempre les ha «girat la cara» —les ha abofeteado. Y ya para cerrar la estrofa, se nos especifica que la persona que ha pronunciado la frase anterior es sin duda alguien decidido, puesto que es un hombre que, según se dice, da «la cara». Sin duda, toda esta parte de la letra resulta un auténtico absurdo. Se trata de una situación cómica, de carácter irónico, que refuerza la intención humorística del conjunto de la pieza, pero que, al mismo tiempo, no deja ni mucho menos de lado la burla, la crítica y la transgresión.¹⁹⁶

¹⁹⁶ En relación a este juego de significados, resulta curioso comprobar que, en los primeros borradores del poema, Riba aún insistía más en la repetición de la palabra «cara»: «que tinc micos a la cara? | diu el noi torçant la cara | no, no pro és que fa molt mala cara | i què n'ha de fer de la meva cara? | li diu quatre coses clares | prò arriba un senyor de cara | que li vol trencar la cara» (Matriu Matras, 2016). Sin embargo, esa insistencia resultaba quizá un poco demasiado forzada y en la versión definitiva tomó una forma más contenida y estilizada. No es nuestro objetivo profundizar en el estudio de variantes del poema; no obstante, el hecho de poder consultar y comparar estos esbozos podría ser un elemento de análisis valioso para

Al terminar esta estrofa, entra de nuevo el tema de trompetas y saxo (tema B), que lo sucede de nuevo el tema principal (tema A) y otra estrofa —la tercera— del poema. Pero en este caso todo es más caótico y hay más efectos de sonido. Aquí podemos observar una relación directa entre la música y la letra. De hecho, en este punto, la gente puritana y bien pensada decide avisar a la policía por la «extraña» conducta del joven, pues sospechan que es debida al consumo de drogas. Así, aparece la policía; una aparición que se acompaña de varios efectos de sonido: las sirenas, el ruido del motor del coche, el abrir y cerrar de las puertas, etc. (6m 15s). Entonces, la pieza toma un aire más marcadamente teatral, casi como si se tratara de una opereta. Los policías no tardan en entender —o en creer que entienden— la naturaleza de la escena con que se encuentran. Por este motivo, detienen al sospechoso, llaman a una ambulancia y se lo llevan por la fuerza al hospital:

i els grisos: —a ver, qué pasa?
d’l cop d’ull se’n feren càrrec
i amb poc temps i una ambulància
el varen fotre dins del llit d’l hospital
(vv. 33-36)

En la cuarta estrofa, el sujeto poético se dedica a explicar la experiencia del desafortunado joven en el centro hospitalario. Se describen a los médicos y enfermeras y las pruebas que le hacen, todo adornado con unas curiosas analogías de productos alcohólicos, un juego retórico de ninguna manera azaroso. Ya en el verso 11, Riba había relacionado un color con un tipo de licor, afirmando que los pájaros eran de color «chartreuse groc», un tono de amarillo muy estridente y característico. Pero, en este punto, lleva el parecido bastante más allá: habla de las infecciones que observa una vez en el hospital, cuyos matices de colores pasan por una amplia gama de tonos, cada uno de ellos vinculado a una bebida:

infeccions com de chartreuse verd
pernod crema de banana
calisay cointreau ricard i estomacal
(vv. 42-44)

estudios posteriores de la composición, en especial desde el punto de vista de la crítica genética y del proceso creativo del autor.

En este caso, el chartreuse ya no es de la variedad amarilla, como era antes, sino de la verde. Se trata también de un tono bastante particular que, asociado a una infección, no resulta precisamente agradable. Pero, además, también los otros colores se relacionan con bebidas, creando una gama de matices bastante peculiar. Sin duda, se pueden interpretar estas referencias como una sinestesia entre la vista y el gusto del alcohol, o incluso, con el olor. En verdad, el hecho de vincular alcohol e infecciones no parece gratuito teniendo en cuenta la conclusión crítica final que, tal como veremos, plantea la letra.

Desde el punto de vista musical, los versos que acabamos de comentar se asocian una vez más al tema A, que lo sucede el tema B a modo de estribillo. La pieza mantiene, hasta aquí, una estructura bastante simétrica. Sin embargo, es justamente en este punto donde se produce el cambio más drástico y marcado de la composición. A partir del verso 45 —situado a los 8m 03s de la grabación—, da inicio la sección más singular, inclasificable y psicodélica de la pieza. Los elementos rítmico-harmónicos y melódicos pierden toda coherencia, y se presenta una especie de *collage* sonoro que se alarga durante más de dos minutos en una progresión y atmósfera casi delirantes.

Si antes que nada nos fijamos en la cuestión textual, podemos comprobar que se trata de un fragmento más bien bastante breve —esta parte de la pieza coincide con los versos 45 a 51. Y, por lo que respecta al contenido, se trata de una enumeración de todas las drogas que los médicos, en su avidez para demostrar el consumo del joven, se dedican a buscarle:

varen buscar-li marihuana
varen buscar-li grifa o hashis
varen buscar-li àcid lisèrgic
i heroïna, cocaïna, mescalina, morfina
amfetamina, vaselina
si se li escapava l'orina
brillantina opi o kif
(vv. 45-51)

En estos versos, podemos apreciar un listado de algunas de las drogas ilegales más características de la época. Pero, además, también se puede observar una manifiesta actitud crítica e irónica, puesto que, entremezclado con la lista de sustancias, se explica que los médicos le buscaron

«vaselina», «brillantina» e, incluso, si «se li escapava l'orina». El tono jocoso de estos conceptos, conducido a través de la rima consonante que conforman, es más que evidente.

Pero lo que aquí más nos interesa es ver como esta ironía, además de ser inherente al propio texto, también se ve reforzada por el papel que desarrolla la música o, mejor dicho, por la singular interpretación dramático-musical y los muchos efectos y voces que se utilizan. Y es que la grabación es, en este punto, muy particular. Incluye muchos detalles, distorsiones y ruidos, incluso variaciones de la letra y algunos conceptos que no aparecen en el poema escrito. Todo ello se va encabalgando casi sin pausa, con elementos que se sobreponen unos encima de otros y unas variaciones dinámicas muy marcadas, hasta tal punto que los escasos siete versos en cuestión, que en principio no deberían extenderse demasiado, se acaban alargando durante más de dos minutos. Es aquí donde más evidente se hace el carácter singular de la pieza y su proximidad a la estética de la experimentación del rock progresivo, si bien cabe decir con unos matices bastante personales. Y es que, en verdad, no se trata tanto de un fragmento propiamente poético-musical, sino más bien de una construcción difícilmente clasificable que, en su condición intermedial, se podría aproximar más a un juego teatral o incluso a ciertos tipos de poesía sonora.

Para sintetizar y clarificar la estructura de esta sección de la pieza, además de describir los principales recursos y efectos que aparecen, nos parece útil presentar la progresión desgranada en forma de lista:

- Final de la enésima repetición del tema B. (8m 03s)
- Parada y pausa. Inicio de la recitación. (8m 07s)
- El verso 45 («varen buscar-li marihuana») es pronunciado con unas voces de fondo muy distorsionadas, casi incomprensibles, rematadas con el sonido de los platos de la batería. (8m 15s)
- En el verso 46, cuando se mencionan la «grifa» y el «hashis», se aprecia una tos característica de las personas fumadoras. (8m 18s)
- En 47, en hacer referencia al «àcid lisèrgic», se oyen unos efectos parecidos a los videojuegos antiguos o a una película de ciencia ficción mientras la voz mantiene unos melismas agudos y desafinados. (8m 28s)

- A partir del verso 48, se oye una música de órgano que se va distorsionando progresivamente y entremezclándose con la voz, que también se distorsiona hasta el punto que llega a parecer la de un auténtico monstruo. (8m 40s)
- La voz menciona las palabras «heroína» y «cocaína» —con el correspondiente sonido de alguien sonándose la nariz— mientras sigue la extraña melodía del órgano¹⁹⁷ y, encabalgándose con ella, empieza a sonar el timbre de una alarma muy estridente. (8m 50s)
- En contraste con toda la amalgama de sonidos anteriores, de pronto se aprecia un arpa que suena dulce y afinada en una melodía que recuerda a los cuentos de hadas. (8m 59s)
- Breve silencio. Grito estridente pronunciando la palabra «anfetamina», que desemboca en la melodía de trompeta del 7º de caballería. (9m 09s)
- Jadear exagerado de la voz, cada vez más rápido e intenso. Desemboca en un grito mientras la voz pronuncia una variación del verso 50 («varen buscar-li si se li escapava l’orina»), rematado por un efecto de agua en movimiento. (9m 27s)
- Con la palabra «brillantina», y sin ningún sentido de continuidad aparente, entra una canción muy lírica en lengua alemana, que suena durante unos breves segundos, acompañada con gritos de admiración y aplausos.¹⁹⁸ Varias voces de fondo van

¹⁹⁷ Parece que la inclusión del órgano podría no ser gratuita. Al fin y al cabo, el órgano es un instrumento paradigmático de la música religiosa cristiana, cosa que podría representar la distorsión y la crítica contra la sociedad tradicional.

¹⁹⁸ Se trata de la canción «Seeräuber-Jenny», el tema más conocido de la ópera *Die Dreigroschenoper* —«la ópera de los tres centavos»—, escrita por Bertolt Brecht, con música de Kurt Weill. Su inclusión, si se analiza bien, resulta bastante menos gratuita de lo que podría parecer de buen principio. No en vano, Brecht era un autor crítico con el orden burgués, y la obra en cuestión presenta la sociedad capitalista como un mundo decadente, lleno de delincuentes, vividores y gente de mala nota. Todo ello, encajaría bien con la mentalidad transgresora, de crítica al sistema, del propio Pau Riba. Además, y al margen de la obra, «Seeräuber-Jenny» es una canción con un evidente tono reivindicativo, crítico con las desigualdades sociales, que advierte de un levantamiento del pueblo contra los privilegiados; los motivos marítimos también están presentes en el texto, pues, de manera alegórica, se habla de un barco de cincuenta cañones que atracará en el muelle y bombardeará la ciudad. El vínculo de esta idea con la afirmación de los valores de la juventud de los 70 resulta notorio.

gritando palabras o frases muy breves, añadiendo conceptos que no aparecen en el poema: «gelatina», «margarina», «i una xocolatina», etc. (9m 44s)

- La última conjunción del verso 51, «o», es pronunciada con una intensidad muy fuerte, con un grito seco y recortado. Eso marca una nueva pausa y el momento álgido de la canción. (10m 05s)
- La voz pronuncia la última palabra de la estrofa, «kif», se oyen de nuevo gritos de admiración, suena un reloj de cuco y, finalmente, entra una vez más el tema B, dando por terminada esta sección de la pieza. (10m 07s)

Podemos apreciar, a través de esta progresión, que esta sección de la pieza no puede considerarse estrictamente musical. Se trata más bien de una interpretación con tintes sin duda teatrales, que denuncian la percepción social generalizada sobre las drogas —su carácter monstruoso—, y que, al mismo tiempo, plantea un mensaje claramente revolucionario —referencia a Bertolt Brecht—, pero también irónico y humorístico —con el añadido de conceptos que rozan lo absurdo. Toda esta parte es notablemente larga —2 minutos y 7 segundos—, y podemos afirmar que acaba conformando una pequeña narración autónoma dentro de la pieza.

Desde un punto de vista dinámico, el final de esta sección marca el punto álgido de la música, pues enseguida vuelve el tema B, que suena con especial intensidad —de hecho, esta es la única vez de la composición en que se repite entero dos veces.

A partir de aquí, ya entramos en la parte final. Se introduce una vez más el tema A con el último fragmento de letra. El joven, finalmente, es liberado y sale del hospital. No le pudieron detectar ningún consumo de drogas. Lo único que le encuentran es «un petit excés de copes de licor» (v. 59). Y cerrando el círculo, el joven vuelve al mundo exterior y mira el cielo como al inicio; pero, esta vez, la visión es triste y lúgubre:

ja en ser fora, ell mirà el cel i
només hi veié 10 cèntims
foscos, bruts, plens de misteri i
decebut, se n'anà a buscar algun bar obert
(vv. 60-63)

Al contrario de lo descrito al inicio —en que el sol brillaba como una peseta o una bombeta—, aquí solo son diez tristes céntimos, oscuros y sucios. Por todo ello, el joven, muy decepcionado, decide irse a buscar un bar abierto para seguir bebiendo. Y aquí es donde llega la conclusión final, a saber:

és el que et passa per mamar massa
pren xocolata i deixa el licor
(vv. 64 y 65)

Estos versos sin duda permiten diversas interpretaciones. Se podría pensar, tal vez, que se trata de una apología del consumo de hachís, puesto que el sujeto poético alerta del peligro del alcohol y recomienda tomar «xocolata». Pero más allá de esta apreciación, lo que sí parece claro es la crítica contundente a la sociedad y a su idea de lo que son las drogas. Como explica el propio Riba en una entrevista en televisión:

No em fan por les drogues..., ni a ningú. Perquè drogar-se, ens droguem tots [...] la dona que es fot calmants, o que es fot somnífers, s'està drogant. I el tio que té mal aquí i es fot no sé què, s'està drogant. Tots ens estem drogant contínuament [...], la droga és un component de la nostra dieta. (El convidat, 28m 59s)

En efecto, las sustancias que alteran la consciencia son extraordinariamente presentes en nuestro entorno, todos utilizamos drogas continuamente, pero solo se demoniza a una pequeña parte que consideran más nocivas. Sin embargo, hay drogas tan o más peligrosas que las más denostadas socialmente, drogas que son perfectamente aceptadas sin que, muy a menudo, se tome suficiente consciencia de su alta peligrosidad. Y uno de estos casos es sin duda, el alcohol.

3. CONCLUSIONES

A modo de conclusión, es pertinente resaltar el valor interartístico de la pieza estudiada. «Licors» es un texto literario de considerable interés y, además, representativo de los valores contraculturales de la época y del estilo poético del autor. Pero, al margen de eso, resulta obvio que la grabación de 1977 no se puede valorar solamente por los valores literarios y contextuales. Su sofisticada elaboración interartística refuerza el contenido y la perspectiva desde la cual la podemos interpretar. La

música tiene un papel fundamental a la hora de resaltar dicha interpretación, pero tampoco podemos menospreciar los aspectos dramáticos de la obra, que son significativos.

Estos valores próximos a una teatralización sonora se aprecian ya desde el inicio de la pieza, pues los sonidos del mar nos ambientan en una atmosfera muy determinada. No obstante, también los diálogos, la aparición de ciertos personajes y, particularmente, los efectos de sonido, crean por momentos la impresión de asistir a una singular lectura dramatizada. A lo largo de la composición se oyen barcos y gaviotas, coches que aceleran y frenan, personas que discuten, y, en fin, una serie de elementos que no son meramente musicales ni estrictamente literarios en su sentido tradicional más estricto.

La construcción intermedial ayuda en gran manera a amplificar el mensaje. También en su sentido moral. Es indudable que el poema es una crítica feroz a los principios sociales de los años setenta. El autor carga contra la percepción social de las drogas y, a la vez, defiende los valores de los jóvenes contra el puritanismo de los adultos. Todo ello, mezclado con una estética característica, sin duda, de la corriente psicodélica. La parte central, en que la música se diluye y la voz y los efectos toman la iniciativa, es el mejor ejemplo de este tipo de pensamiento.

Y a pesar de todo lo dicho —o quizá a causa de ello—, no podemos olvidar el valor estrictamente literario del texto. El poema presenta diversos recursos de interés: la sinestesia a través del licor y los colores, los juegos de palabras, las metáforas, las referencias a la cultura popular. También el uso de personajes, de diálogos, y la mezcla de elementos líricos, dramáticos y narrativos. Y no por último menos importante, la presencia de una ironía elegante y punzante que se combina con registros muy variados, en una interesante mezcla de lenguaje culto y popular. Una serie de rasgos muy característicos del estilo tan peculiar de Pau Riba, y que, en esta pieza, aparecen excelentemente representados.

4. REFERENCIAS

Ballart, P. y Julià, J. (2011). Paraula encesa. Viena Editorial.

Efeeme (julio / agosto 2003). «Los 200 mejores discos del pop español», 50.

- Enderrock (febrero 2004). Els 100 millors discos del rock i la cançó en català. Número 100.
- Parlament de Catalunya (2022, 26 de julio). El Parlament atorga la Medalla d'Honor a Núria Feliu i Pau Riba, a títol pòstum, i als pedagogs Joaquim Arenas i Margarida Muset. Sitio web del Parlament de Catalunya. <https://bit.ly/42LRd9S>
- Matriu Matras. (2016, 30 de enero). M'encanta remenar esbossos, llibretes, carpetes i paperots. [publicación de Facebook]. Facebook. Consultado el 2 de febrero de 2024. <https://bit.ly/315mJ9t>
- Poe, E. A. (1945). Le principe de la poésie, traduction et notes de Charles Bellanger. Éditions du Myrte.
- Riba, P. (1968). Cançons i poemes. Edita Eler.
- Riba, P. (compositor y artista). (1969). Dioptria [álbum de música, LP]. Concèntric.
- Riba, P. (1976). Graficolorància. Les cançons de Pau Riba il·lustrades per artistes internacionals. Pastanaga Edicions.
- Riba, P. (compositor y artista). (1977). Licors [álbum de música, LP]. Discos Movieplay.
- Riba, P. (1985). Trànsit. Taller d'Aixa.
- Riba, P. (1987). Ena. Quaderns Crema.
- Riba, P. (1997). Lletrarada. Edicions Proa.
- Riba, P. (1998). Actors gramàtics. Matriu Matràs.
- Riba, P. (1999) Al·lòlalia. Edicions Proa.
- Riba, P. (2006). Nosaltres els terroristes. Matriu Matràs.
- Riba, P. (2011, 30 de marzo). Licors - Pau Riba @ Canet Rock, Catalunya 26.07.1975 [video]. Youtube. <https://bit.ly/315Ghug>
- Riba, P. (2014). Sa meu mare. Ara LLibres.
- Riba, P. (2021). Història de l'univers. Editorial Males Herbes.
- Riba, P. (2022a). Història de la música del segle XX (l'electrònica). Editorial Males Herbes.
- Riba, P. (2022b). Trànsit. Edicions Cal·lígraf.
- Rockdelux (noviembre de 2004). «Los 100 mejores discos españoles del siglo XX», 223.

5. ANEXO

LICORS

de Pau Riba

- 1 just per allà on la gent del port fan
 fraus, trafiques i conxorxes
 un xicot de robes pobres
 observava abstret un punt concret del cel
- 5 on de cara, nova i neta,
 ell hi veia una pesseta
 brillant com una bombeta
 marca Z o PHILLIPS de 25 w
- 10 veia el cel de color menta
 veia uns núvols de grosella
 veia ocells color chartreuse groc
 veia el mar tot de color parfait amour
- 15 just davant d'ell, palplantada
 una dona malcarada
 se'l mirava cara a cara
 des de feia potser 5 o 10 minuts
- 20 —que tinc micos a la cara?
 va dir el noi plantant-li cara
 —iux, mussol, si en tens, de cara!
 feu la dona grassa amb aire amenaçant
- jo als marrecs que em planten cara
 sempre els hi he girat la cara!
 intervingué, donant la cara
 un senyor amb un trajo crema de cacao
- 25 poc després, 4 o 5 cares

12, 15, 30 cares
se'l miraven a la cara
per saber si sí o si no estava drogat

30 varen cridar un guàrdia urbano
i els 2 verds d'una barraca
feren venir un blau que passava
perquè anés a buscar els grisos amb un salt.

35 i els grisos: —a ver, qué pasa?
d'1 cop d'ull se'n feren càrrec
i amb poc temps i una ambulància
el varen fotre dins del llit d'1 hospital
veié metges color palo
infermeres curaçao
sals d'anís i aigua del carme

40 pisco aromes i orinals del Montserrat

veié anàlisis de Kummel
infeccions com de chartreuse verd
pernod crema de banana
calisay cointreau ricard i estomacal

45 varen buscar-li marihuana
varen buscar-li grifa o hashis
varen buscar-li àcid lisèrgic
i heroïna, cocaïna, mescalina, morfina
amfetamina, vaselina

50 si se li escapava l'orina
brillantina opi o kif

l'endemà ja el varen fer fora
i no li varen trobar cap droga
li varen fer interrogatoris

55 però el xicot els va respondre innocentment

i l'informe que donaren
tots els que l'analitzaren
fou de que sols li trobaren
un petit excés de copes de licor

60 ja en ser fora, ell mirà el cel i
només hi veié 10 cèntims
foscos, bruts, plens de misteri i
decebut, se n'anà a buscar algun bar obert
és el que et passa per mamar massa
65 pren xocolata i deixa el licor

AGUSTÍN CENTELLES EN EL CAMPO DE BRAMS: UNA NARRATIVA ICONOTEXTUAL

LAURA LÓPEZ MARTÍN
Universidad Rey Juan Carlos

1. INTRODUCCIÓN

Finalizada la Guerra Civil Española, Agustín Centelles formó parte de la retirada emprendida por miles de españoles desde Barcelona a Francia. En Barcelona dejó a su mujer y su hijo, y en su camino llevó su cámara Leica y su archivo fotográfico.

Retenido primero en Argelès y posteriormente en el campo de concentración de Bram, el fotógrafo inició un diario de sus vivencias personales al tiempo que realizó fotografías con la finalidad, entre otras, de ilustrarlo. Con ello, Agustín Centelles creó un iconotexto (Duroux, 2015) en el que combinó el relato escrito de sus vivencias personales, plasmado en el diario, con el relato visual mediante las fotografías que realizó durante su estancia en el campo de concentración, entre marzo y septiembre de 1939. Ambos documentos nos permiten realizar un análisis paralelo que, mediante la combinación de dos lenguajes diferentes, pero complementarios, posibilite reducir la polisemia de las imágenes fotográficas y dar concreción a las imágenes mentales creadas por el texto literario.

Estas dos narraciones son el corpus principal de este trabajo, narraciones que no sólo transcurren en paralelo, sino que consideramos que son dos elementos indisolubles de una misma narración. Las imágenes no pueden ser entendidas completamente sin los epígrafes que quedan añadidos mediante el diario y éste queda inconcluso sin las imágenes que modifican, atestiguan y dan especificidad a las imágenes mentales generadas por la lectura del diario. Tal como indica (Burke, 2001, p.37) la imagen

puede ofrecer un testimonio que los textos pasan por alto. En este caso, el proceso de distorsión que podría generar el desconocimiento de las intenciones del autor queda eliminado gracias al texto escrito.

1.1. EL CAMPO DE BRAMS

La salida de refugiados españoles, principalmente tras la caída de Barcelona, el 26 de enero de 1939, supuso el éxodo de más de 400.000 personas, entre soldados y civiles, que se dirigieron hacia la frontera de Francia. Frente a este éxodo masivo el gobierno francés se vio obligado a improvisar y estableció diferentes espacios donde retener a estas personas que fueron segregadas separando hombres, ancianos, mujeres y niños. Comenzó así a forjarse el sistema concentracionario francés.

Una vez desbordados los primeros campos establecidos, se habilitaron otros espacios en los que dar cabida a los refugiados en condiciones de seguridad para la población francesa y cierta salubridad. Fruto de ese esfuerzo se construyó el campo de Bram concebido, en principio, como un campo modelo con el que descongestionar aquellos que ya se habían establecido en la playa. Se inauguró en febrero de 1939, en el distrito de Aude, y contaba con electricidad, agua potable, acondicionamientos para aguas sucias, servicio postal, hospital, mortuorio y cementerio. Sin embargo, la práctica difirió de la teoría ya que los acondicionamientos no fueron ni los suficientes para el número de refugiados, ni es estuvieron correctamente planificados y tanto los barracones como las aguas sucias se convirtieron fuente de problemas y enfermedades, por otro lado, el llamado hospital se asemejó más a una sala de curas escasamente dotado de material y medicinas.

El campo contó con 12 hectáreas y 165 barracones de madera para entre 10.000 y 15.000 internos, si bien esta cifra llegó a superarse. Los internos eran principalmente civiles y ancianos.

El campo cerró en octubre de 1940.

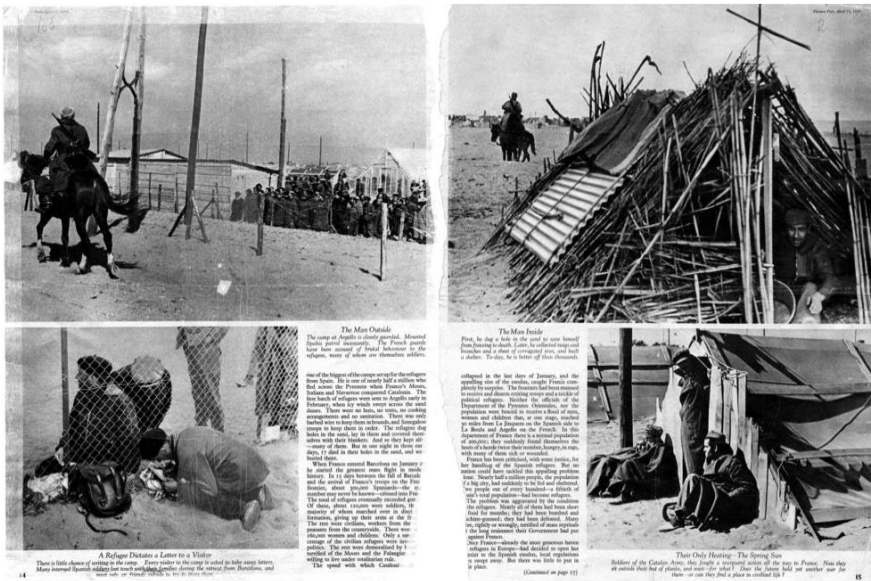
1.2. LOS TESTIMONIOS GRÁFICOS

La Guerra Civil Española es considerada un punto de inflexión en la utilización de los medios de comunicación y por tanto en el uso de la

imagen en todas sus manifestaciones. En estos años, los medios de comunicación de masas empezaron a incorporar tecnologías que permitían aumentar la rapidez e introducir numerosas imágenes a la hora de informar y comunicar. A esto habría que añadirle el uso propagandístico que se les dio a las mismas desde la Primera Guerra Mundial. Es interesante señalar que, si bien las autoridades francesas tuvieron mucho interés en censurar los textos que se manejaban en los campos - tanto de revistas y periódicos, como de cartas personales-, no pusieron impedimentos a la hora de obtener imágenes en el interior de estos, gracias a lo cual nos han llegado importantes testimonios gráficos de la situación en la que se vivió este “refugio”.

Los testimonios textuales y visuales de los campos de concentración franceses son relativamente numerosos e, incluso, diferentes revistas ilustradas, basadas en el reportaje fotográfico como elemento principal de comunicación, realizaron reportajes sobre los campos de concentración franceses.

FIGURA 1. Publicación realizada por el periódico Picture Post en el que se pone de relieve la precaria situación en la que viven los refugiados españoles en territorio francés.



Fuente: “The Forgotten Army”, Picture Post, vol.2, nº2. 15 april 1939

La británica *Picture Post* -liberal y antifascista- o el norteamericano *Life* -tradicionalista o conservadora - publicaron sendos reportajes gráficos con un intervalo de unos pocos meses. Mientras las imágenes del *Picture Post* (Figura 1), realizadas en abril en los campamentos establecidos en las playas muestran la difícil y precaria situación de los refugiados, sin cobijo o cocinando en el suelo, las de *Life* (Figura 2), realizadas en julio en los campos construidos, trasladan una imagen casi opuesta de orden, limpieza y habitáculos acondicionados.

FIGURA 2. Publicación realizada por la revista *Life* en la que se pone de relieve el orden y la limpieza de las instalaciones francesas en las que se encuentran los refugiados españoles en suelo francés.



Fuente: Fish Armstrong, Harold : “Spanish Army in France”, *Life*

La importante diferencia entre ambos reside, por un lado, en la construcción de estos nuevos campos, pero, también, en la mirada del fotógrafo y del editor, en el punto de vista que quieren trasladar, en definitiva, en el objetivo que persiguen.

A la fotografía, al ser utilizada como documento histórico, se suele achacar la polisemia de significado que puede generar, ya que una misma imagen puede ser utilizada y tener diferentes lecturas en función

de quién las contemple. Por ello es fundamental que las imágenes sean contextualizadas de una manera muy estricta, de lo contrario corremos el riesgo de ver en ellas lo que queremos ver y no lo que el fotógrafo, contexto, época, etc. nos dicen. Esto es lo excepcional del discurso establecido por Centelles en el campo de Bram, sus imágenes pueden ser contextualizadas gracias al texto que escribe el autor de manera paralela a la realización de estas.

2. OBJETIVOS

El objetivo del estudio es doble:

- Analizar ambos documentos, diario y fotografías, prestando especial atención a la complementariedad de los contenidos y significados.
- Reflexionar sobre el testimonio aportado por Centelles y su importancia como documento histórico y dispositivo de la memoria.

3. METODOLOGÍA

La metodología utilizada parte del análisis literario de diario de Agustín Centelles atendiendo a los aspectos formales y semióticos.

De manera similar, se ha realizado un análisis de las fotografías realizadas en el campo de concentración, depositadas en el Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH), teniendo en cuenta las temáticas y tropos del texto literario. Finalmente, el análisis se ha completado con el estudio del contexto histórico en el que ambos documentos fueron creados recurriendo para ello tanto a documentos de archivo como a estudios previos.

El uso del testimonio de las imágenes plantea problemas relacionados con el contexto, la función y la retórica de esta. Siguiendo las consideraciones de Peter Burke (2001, p. 43), se considera fundamental conocer al autor -que selecciona una parte de la realidad y con ello dirige la mirada del que observa-, y estudiar el objetivo perseguido por el autor para abordar el análisis de las imágenes de una manera adecuada, ya

que el objetivo nos ayuda a entender la motivación a la hora de tratar el tema-, y además es fundamental saber quién encarga la realización de las imágenes si ese es el caso, y las convenciones plásticas de la época. En el caso que estamos estudiando además es fundamental conocer el posicionamiento político del autor. Uno de los riesgos del análisis fotográfico es que, al realizar un análisis iconográfico (análisis del detalle) y un análisis iconológico (interpretación del mensaje) se realice un exceso de interpretación y especulación. El caso que nos ocupa, el riesgo queda disminuido al existir fuentes escritas que concretan los elementos de análisis que entran en juego.

Por otro lado, los textos visuales adquieren un sentido social que afecta a la construcción de la memoria colectiva que en el caso de Centelles queda también puesto de manifiesto. Autores como Maurice Halbwachs, Walter Benjamin, Raymond Williams, Susan Sontag, Elizabeth Jelin, Andreas Huyssen y Didi-Huberman han trabajado temas como la fotografía y la memoria (Solórzano et al., 2017).

4. RESULTADOS

4.1. AGUSTÍN CENTELLES, FOTÓGRAFO

Agustí Centelles y Ossó nació en El Grao (Valencia), en 1909, aunque la familia se traslada, siendo muy niño, a Barcelona.

Con quince años comienza a trabajar en diferentes estudios fotográficos que le permiten conocer, primero las técnicas relacionadas con el retrato en el estudio de Ramón Baños, con quien se inicia en tareas de laboratorio, el retoque fotográfico y el retrato de estudio (21), y posteriormente la técnica del reportaje gráfico con varios fotógrafos de Barcelona como José Badosa. Desde 1934 se independiza y empieza a firmar sus fotografías que vende a medios tanto nacionales como internacionales realizando para publicaciones como *El Día Gráfico*, *La Noche*, *Ahora*, *Estampa o Ars*. Una cuestión importante para su formación como fotógrafo es que, según señala en su diario, Badosa le dejaba libertad a la hora de trabajar y poder tomar la imagen desde el punto de vista que le pareciese más adecuado (Centelles, 2009, p.22). Influido

por publicaciones americanas, alemanas o francesas, como *Vu*, *Life*, *Picture Post*, *AIZ* o *Berliner Illustrierte Zeitung*, “daba rienda suelta a mi manera de obtener las fotos, en el sentido de ángulos y primeros planos” (Centelles, 2009, p.24).

Con respecto a la experiencia profesional, tras su paso por estos estudios, Centelles llegará a convertirse en uno de los fotoperiodistas españoles con mayor renombre del s. XX. Un elemento importante de su trabajo es la utilización de una cámara Leica provista de película, más ligera que las utilizadas por la mayoría de los fotógrafos de prensa de la época que utilizaban placas fotográficas. La utilización de la película permitía obtener múltiples tomas de un mismo acontecimiento frente a la toma única de la placa.

Al iniciarse la guerra, Centelles trabaja como “corresponsal de guerra gráfico” (Centelles, 2009, p.29) hasta que es llamado a filas. Sus imágenes, desde el punto de vista republicano, fueron publicadas en prensa tanto nacional como internacional y, con el transcurso de los años, algunas de sus imágenes se han convertido en iconos del dolor que provoca una guerra en la población civil.

Durante la contienda Centelles fue destinado a la Unidad de Servicios Fotográficos del Ejército Republicano del Este con base en Lérida. A principios de 1938, se encargó de la organización y dirección del archivo fotográfico del ejército de tierra donde trabaja en colaboración con Jaume Miravilles, comisario de propaganda de la Generalitat de Catalunya, y con el fotógrafo publicitario Pere Catalá-Pic, director de publicaciones de la unidad de propaganda.

Finalmente, no menos importante, Centelles trabajó para el Servicio de Información Militar (SIM), por lo que podemos considerar que es consciente del uso de la imagen y sus diferentes usos y finalidades: informativa, documento de análisis, propagandístico, etc.

En definitiva, por lo que respecta a su trabajo como fotógrafo, Centelles desarrolló su carrera en un momento en el que la prensa gráfica estaba en pleno apogeo con semanarios gráficos en los que la fotografía tiene gran protagonismo y cuya tendencia que se incorporó también a la prensa diaria. Otra de las características de la imagen fotográfica de la

época es su uso publicitario, propagandístico, de hecho, durante la Guerra Civil Española Centelles trabajó para el servicio de propaganda.

Finalmente, no menos importante, Centelles trabajó para el Servicio de Información Militar, por lo que podemos considerar que es consciente del uso de la imagen con finalidad informativa, como documento de análisis y en su uso propagandístico.

4.2. CONVENCIONES PLÁSTICAS FOTOGRÁFICAS DE LA ÉPOCA

Como se ha señalado, Centelles fue uno de los primeros fotógrafos catalanes en trabajar con una cámara de 35mm, Leica, que, a diferencia de las cámaras usadas por buena parte de sus colegas de profesión, aporta la rapidez de ese nuevo tiempo, al poder realizar varias imágenes de un mismo suceso sin tener que cambiar el soporte fotográfico. Además, al no requerir una larga preparación, como en el caso de las cámaras de placas, permite realizar instantáneas no posadas del acontecimiento, lo que Centelles denomina imágenes vividas.

Los años 30 suponen también el uso publicitario de la imagen fotográfica, su uso propagandístico. Según refleja en su diario, consulta prensa de izquierdas y cita concretamente la revista *La URSS en construcción* Centelles, 2009, p.35), una revista mensual dedicada a la propaganda del régimen soviético en el exterior, fundada por Máximo Gorki, y traducida a seis idiomas. Se publica desde 1938 en español. Cada número se dedicaba a un tema concreto que se desarrollaba mediante reportajes fotográficos y fotomontajes. Entre los personajes implicados en esta publicación se puede destacar a El Lissitzky y su mujer Sophie Küpers, que fueron sus directores, o a Rodchenko. En estas publicaciones el constructivismo y la fotografía obrera quedaron enlazados. Algunas de las imágenes de Centelles de la contienda fueron disparadas bajo premisas estéticas e ideológicas similares, generó imágenes recreadas y fueron utilizadas con fines propagandísticos. de manera que tampoco podemos olvidar esta construcción discursiva en sus imágenes cuando toma retratos con angulaciones acusadas.

Su trabajo para medios de comunicación y para servicios de propaganda nos hablan de su valía y también de su total consciencia sobre el poder

y el uso de la imagen, en este sentido es muy significativo por un lado el hecho de que afirme que fue el primer fotógrafo en hacer política con la imagen Centelles, 2009, p.26) y en segundo lugar, el hecho de que consulta revistas en las que la imagen y política van íntimamente relacionadas como sucede con las revistas soviéticas que cita en su diario, nombrada anteriormente.

En cuanto a la motivación del autor, es necesario adentrarse en el diario para poder contestar a esta cuestión.

4.3. EL DIARIO DE AGUSTÍN CENTELLES EN BRAMS

El 20 de abril de 1939 el fotógrafo Agustín Centelles inició la escritura de un diario mientras permanecía retenido en el campo de concentración francés de Bram. Publicado bajo el título *Diario de un fotógrafo. Bram, 1939* permite conocer la vida diaria de los hombres retenidos en este campo de internamiento.

“Empiezo este relato de lo que es y ha sido mi vida en unos momentos trágicos para mí. Recluido en un campo de concentración en calidad de refugiado, según las autoridades francesas; de preso, por las características del campo, por su ambiente, por su disciplina y por el comportamiento de los gendarmes” (Centelles, 2009, p.15)

Concebido, o al menos iniciado, como un texto dirigido a su hijo Sergi de manera que éste pueda conocerle.

El primer capítulo, es una introducción a él mismo, a sus padres, a cómo conoció a su esposa y a cómo se convirtió en fotógrafo. Tras este repaso el diario nos traslada a enero de 1939, días antes de la muerte de su madre, de la caída de Barcelona, ciudad de la que se verá obligado a salir hacia Francia.

Tras una breve estancia en el campo de Argelès será traslado a Bram. Hasta que no lleva medio mes es este segundo campo no comienza a escribir el diario en sí y dice basarse en las notas que ha ido tomando en una agenda, es decir, hasta aquí es un ejercicio de memoria. La escritura está fechada casi a diario desde su inicio y hasta su salida a Carcasona, momento en el que las entradas son cada vez más esporádicas hasta que

cesan. Una última anotación, realizada tras llevar un año fuera del campo, nos informa del destino de algunos de sus compañeros más cercanos.

4.4. LAS FOTOGRAFÍAS DE AGUSTÍN CENTELLES EN BRAMS

Las fotografías realizadas por Centelles en el campo de Bram pueden ser agrupadas en cuatro grandes grupos fotográficos, tal como queda reflejado en su diario.

1. Retratos. Una fórmula con la que conseguir fondos con los que adquirir víveres o material fotográfico. En muchos casos estos retratos son de los gendarmes del campo.
2. Informativa. Heredera de su paso por el SIM, por ejemplo, los planos generales del campo.
3. Testimonial. Como denuncia y como elemento de recuerdo y forma de resistencia. Su parte de fotoperiodista está quizás aquí más agudizada. Prácticas, rituales comunes, historia cotidiana.
4. Personal. Sus amigos, las salidas al pueblo de Carcasona. Junto con esta clasificación, es interesante analizar los motivos por los que las imágenes fueron realizadas.

4.5. DIARIO Y FOTOGRAFÍAS: LAS MOTIVACIONES DE AGUSTÍN CENTELLES

Los motivos por los que Centelles realiza fotografías en el campo de Bram son múltiples y quedan claramente reflejadas en el texto, las principales serían:

La primera motivación de las fotografías es económica. El día 8 de mayo recibe material fotográfico del exterior y abre, junto a Salvador Pujol, compañero del SIM, una tienda de fotografía con la que conseguir dinero para comprar comida. Principalmente van a realizar retratos tanto de los internos (para la realización de documentos, para enviar a la familia, etc.), de los gendarmes y encargos alrededor de la visita de autoridades o de diferentes celebraciones

Se trata de la motivación más perentoria y la que le permitirá tanto salir a Carcasona a comprar material fotográfico para realizar un encargo del responsable del campo, como mejorar increíblemente la dieta.

FIGURA 3. Fotografía de dos de los gendarmes del campo. La realización de retratos se convirtió en una forma con la que obtener recursos para mejorar su alimentación



Fuente: CDMH_CENTELLES_FOTO_09657

La segunda motivación es ilustrar su diario (Centelles, 2009, p.91). Esto es importante porque no realiza las imágenes desde un punto de vista periodístico, no busca a personajes relevantes entre los internos ni trata de denunciar la situación con sus imágenes, se trata de fotografías de ilustración y testimoniales, el principal objetivo no es venderlas ni publicarlas. Dentro de este tipo de imágenes, encontramos planos descriptivos del campo y de los barracones, las situaciones generadas por la insuficiencia de agua, las instalaciones, etc. También encontramos aquí la imagen de los refugiados, los retratos que realiza en este caso es a personas que nombra en el diario como el médico al que fotografía tras un incidente.

Según su estado de ánimo empeora dirigirá su mirada a los internos “que están perdiendo la cabeza”, que quieren estar solos o que no paran de deambular (Centelles, 2009, p.02). Se trata de una serie de instantáneas robadas, a lo vivo, que tienen mayor vocación de dejar testimonio o denunciar la situación y las condiciones en el campo. Estas condiciones están motivadas por la falta real de higiene adecuada, alimentación insuficiente, malas condiciones de habitabilidad, etc.

La desesperanza se deja sentir también en las palabras del fotógrafo debido al paso del tiempo sin noticias concretas sobre la posibilidad de salir del campo con rumbo a alguno de los destinos de exilio, incluso llega a afirmar “los nervios me destrozan”.

“Empieza el quinto mes de exilio. ¿Hasta cuándo durará? Esto se hace muy largo. Al principio, cuando estaba en Argelès, creía que sería por poco tiempo. Tenía fe en que el ministerio se ocuparía de nuestra situación y nos sacaría enseguida. Me desengañé rápidamente y lo ratifiqué cuando fuimos trasladados a este campo” (Centelles, 2009, p.101)

FIGURA 4. *Fotografía del interior de uno de los barracones en la que se refleja el hacinamiento y la falta de acondicionamiento*



Fuente: CDMH_CENTELLES_FOTO_03562

La tercera motivación de Centelles para realizar fotografías es mantener el recuerdo personal de momentos y personas: buenos momentos, compañeros o salidas a Carcasona. Es importante recordar que Centelles realizó dos procesos de selección de imágenes de su archivo en 1944 y en 1976, lo que le permitió “seleccionar aquellos que a su juicio eran los más representativos de su trabajo” (Morales, 2016:169).

FIGURA 5. *Fotografía de uno de refugiados*



Fuente: CDMH_CENTELLES_FOTO_09447

FIGURA 6. Algunas de las fotografías recogen grupos de compañeros y momentos amables como la llegada de cartas o la salida del campo



Fuente: CDMH_CENTELLES_FOTO_09484

4.6. SALIDA DEL CAMPO DE BRAM: SELECCIÓN DE IMÁGENES

Centelles pudo salir del campo para ocupar una vacante en una tienda de fotos de Carcasona. Antes de marcharse, realizó una selección de las fotografías que había hecho durante su estancia allí, de manera que no conservó el total del material. Permanecerá allí hasta 1944, año en el que se ve en peligro por la detención por parte de la Gestapo de algunos de sus compañeros y amigos, y regresará clandestinamente a España donde será depurado, acusado de masón y de trabajar para los rojos, y no volverá a ejercer como fotógrafo de prensa.

En 1976 regresó a Carcasona donde ha dejado depositado su archivo fotográfico y volverá a organizar su archivo.

5. DISCUSIÓN

Tal como indica Burke (2001, p.37) la imagen puede ofrecer un testimonio que los textos pasan por alto. Al mismo tiempo, la polisemia de

las imágenes requiere contextualización y especificidad que, en este caso, queda aportado por el testimonio del propio fotógrafo.

La definición de las motivaciones de Centelles a la hora de generar su discurso fotográfico es fundamental para comprender el alcance del documento. Diario e imágenes son narraciones que no sólo transcurren en paralelo, sino que consideramos que forman dos elementos indisolubles de una misma narración. No podemos entender las imágenes sin los epígrafes que quedan añadidos con el diario y éste queda inconcluso sin las imágenes que modifiquen, atestigüen y den especificidad a las imágenes mentales generadas por la lectura del diario.

Centelles capturó momentos históricos que pueden considerarse iconográficas, ya que representan visualmente la experiencia y la memoria de esos tiempos. Además, algunas son muy crudas y contribuyen a impactar emocionalmente en las personas. En todo caso, ayuda a recordar eventos significativos.

6. CONCLUSIONES

En el caso de estas fotografías, podemos eliminar buena parte de las dudas que se plantean metodológicamente alrededor de la fotografía como documento histórico. No podemos dejar de tener en cuenta que el disparo fotográfico selecciona una parte de la realidad y que esta selección en el caso de Centelles esta mediada por cuestiones políticas (su lealtad a la República y las ideas de la izquierda, pese a no estar afiliado a ningún partido político), su trabajo como periodista gráfico y en los servicios de información del ejército, y personales derivados de su condición de refugiado-presos en el campo que fotografía. Las dudas que plantean autores que, como Susan Sontag, plantean para cuestionar la fotografía como documento, planteando su uso también quedarían disueltas, parece que el autor hace las fotografías como medio de vida y de manera testimonial, y sólo algunas de las imágenes se han convertido en iconos o símbolos de la deshumanización o humillación sufrida por los republicanos en los campos españoles debido al trato recibido. Ideológicamente, en este sentido podemos decir que sus fotografías, su relato no se ha visto alterado ideológicamente y que la polisemia de la

fotografía a la que hacía referencia anteriormente, que reducida al sentido con el que las fotografías fueron tomadas. Finalmente, a la hora del estudio de las fotografías como registro, prueba o artefacto de memoria, podemos identificar claramente los motivos, los agentes y las circunstancias de la producción, no sólo por el trabajo de identificación del propio fotógrafo sino por las aclaraciones realizadas en su diario. La validez como documento en el caso de estas fotografías es único. Tanto el registro como el discurso fotográfico quedan clarificados facilitando que hablemos de estas fotografías tanto como documento como dispositivo de memoria.

Pese a que planteemos un alto grado de “objetividad” o validez a estas fotografías según lo anteriormente expuesto, no se puede olvidar que la fotografía al ser leída permite que el observador otorgue ciertos atributos, emociones y valores estéticos según el mundo que conoce, es decir, no podemos olvidar que hay un proceso de interpretación por más que ésta quede sujeta o constreñida por la información alrededor de las fotografías. Este sería el nudo gordiano del uso de la fotografía como documento histórico y para la memoria y el motivo por el cual las dudas quedan despejadas en este caso son las apuntadas previamente.

El diario contiene sus experiencias e incluye sus pensamientos y perspectiva personal. la memoria es un componente esencial de la autobiografía, ya que éste es un género literario que se basa en la memoria personal del autor para contar su propia vida. Las fotografías, por el contrario, suelen ser tomadas por representar la objetividad y de ahí surge cierta tensión entre la subjetividad expresada en el diario y la objetividad propia de la fotografía documental. Sin embargo, la fotografía puede incorporar tanta subjetividad como los propios textos escritos mediante la elección de qué se fotografía y de cómo se hace. En el caso de Centelles esta tensión es complementaria y enriquece la comprensión de sus materiales. El diario proporciona el contexto emocional y aporta la reflexión que hay detrás de las imágenes fotográficas.

Precisamente, las fotografías en este caso no sólo tienen menor grado de polisemia en el contexto en el que estoy estudiándolas, sino que además sirven para concretar las imágenes mentales establecidas en los

textos de la época ayudando de esta manera a generar una memoria menos alimentada por la imaginación o la vivencia personal de cada lector.

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Investigación realizada en el marco del proyecto I+D: *Agentes, colectivos y organizaciones de ayuda humanitaria*. Ref. PID2022-138308NB-I00.

8. REFERENCIAS

- Burke, P. (2001). Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Crítica
- Bocanegra Barbecho, L. (2015). El semanario Exilio y los intelectuales del campo de Bram, 1939. *Laberinto*, 17, 6-27.
- Centelles i Ossó, Agustí. Diario de un fotógrafo. Bram, 1939. Barcelona: Península, 2009.
- Duruoux, Rose (2015) St. Cyprien, Plage...: un iconotexto. Manuel Andujar & Julián Oliva. *Boletín. Instituto de estudios gienenses*, 211, 305-324.
- Ferré Panisello, T. (2012) L'arxiu Centelles: història d'una malera i el seu contingut. *Revista de Recerca i d'Analisi*, 29 (2).
- Morales Flores, M. (2016). El Arxiu Centelles. Una aproximación a la construcción visual del combatiente republicano a partir de la fotografía documental. *Fotocinema, Revista científica de cine y fotografía*, 13.
- Solórzano Ariza, A., Toro Tamayo, L.C. y Vallejo Echavarría, J. C. (2017) Memoria fotográfica: la imagen como recuerdo y documento histórico. *Revista Interamericana de Bibliotecología*, 40 (1), 73-84.

ORALITÀ E PERFORMANCE NEI ROMANZI DI DELLA POLINESIA FRANCESE: *HOMBO* DI CHANTAL SPITZ

MARTINA CONFORTI

Università degli Studi di Torino

1. INTRODUZIONE

In Polinesia francese il romanzo si configura come sintesi dialettica tra cultura autoctona e cultura dei colonizzatori. Due sono gli eventi alla base dell'incontro forzato con l'Occidente che ha portato allo sviluppo del romanzo. Innanzitutto la massiccia conversione al cristianesimo avvenuta per opera dei missionari della London Missionary Society giunti a Tahiti nel 1797 (Toulellan, 1990, pp. 348-349): fronte a una lingua orale molto complessa e alla resistenza della popolazione ad apprendere l'inglese, i missionari hanno tradotto la Bibbia in reo mā'ohi, pubblicata nel 1838 (Giraud, 2016), e prodotto un dizionario tahitiano-inglese, pubblicato nel 1851 (Davies, 1851). Questi due testi segnano l'introduzione della scrittura in una società tradizionalmente orale. Parallelamente, nel 1840, la Francia stabilisce in Polinesia un Protettorato e inizia così la storia coloniale del paese che ancora oggi non ha ottenuto l'indipendenza ed è infatti Collettività d'oltremare della Repubblica francese.

Il percorso dall'introduzione della scrittura fino alla nascita di una produzione romanzesca ha visto varie tappe intermedie. In primo luogo, l'avvento della scrittura ha dato l'impulso alla redazione di manoscritti detti generalmente “puta tupuna”, letteralmente “libro degli antenati”. Al termine “puta”, “libro”, possono seguire altri qualificativi come per esempio “tumu”, “libro delle origini”, o “parau pa'ari”, “libro delle parole tradizionali”. I contenuti sono molto vari e non necessariamente di natura sacra: genealogie, tradizioni riguardanti le divinità locali, storie di oggetti, luoghi, eroi e personaggi storici dei tempi precristiani,

calendari lunari, ricette di farmaci tradizionali, narrazioni riguardanti persone o fatti, commenti di versi biblici, canti religiosi cristiani o fatti legati alla vita parrocchiale¹⁹⁹.

Negli anni Quaranta lo scrittore Charles Manutahi, ottimo oratore in lingua tahitiana e lettore attento della Bibbia e dei *puta tupuna*, ne riprende il modello attraverso opere che rivendicano lo status di racconti tradizionali pur presentando elementi contemporanei e occidentali²⁰⁰. Nasce così una letteratura *mā'ohi*²⁰¹ scritta, impegnata nella difesa dell'identità tradizionale e contro il colonialismo. Per quanto i *puta tupuna* di Manutahi si presentino come scritti della tradizione, si tratta evidentemente di opere frutto di reinterpretazioni personali dell'autore, tanto che le fonti originali a cui dice di attingere

¹⁹⁹ I *puta tupuna* più popolari provengono da Rurutu ed è grazie al lavoro dell'americano Martin Brunor che negli anni Cinquanta si è stabilito lì e appassionandosi alla storia antica dell'isola, ha creato un archivio unico di foto e di *puta tupuna* sotto forma di testi dattiloscritti. Altri contributi importanti sono stati quelli degli etnologi Pierre Vérin e Alain Babadzan che pure hanno studiato i manoscritti di Rurutu. Dalle isole Marchesi non si sono conservati scritti perché sono state evangelizzate da padri cattolici che celebravano la messa in latino ed erano meno impegnati in opera di alfabetizzazione rispetto ai missionari protestanti. Ancora oggi, infatti, non esiste una traduzione integrale della Bibbia nelle lingue marchesiane e solo all'inizio del XX sono stati aggiunti alla traduzione tahitiana di Nott dei passi del vangelo nelle lingue marchesiane. I *puta tupuna* provenienti dalle Gambier sono scarsi, ma in alcune isole dove erano presenti padri cattolici, per esempio a Mangareva, è stata incoraggiata la trascrizione di racconti della tradizione nelle lingue vernacolari. Infine, se a Tahiti i *puta tupuna* sono scarsi è sia per ragioni pratiche: l'isola si è caratterizzata negli anni per i continui andirivieni della popolazione e questo ha fatto sì che molti materiali siano andati persi; ci sono poi ragioni culturali: negli ambienti più colti si è diffuso soprattutto il francese e ciò ha limitato la produzione in tahitiano che non è stata compensata da una in francese. Cf. Saura (2008, pp. 293-307).

²⁰⁰ I *puta tupuna* di Charles Manutahi sono raccolti in diverse pubblicazioni: *Contes et légendes de la Polynésie. Le secret des livres tupuna. Te parau huna a te mau tupuna* (1982). *L'histoire de la vallée profonde de Papenoo, île de Tahiti. Te parau o Papenoo, e peho no Tahiti* (1997); *Le mystère de l'univers mā'ohi. Te parau huna o te ao mā'ohi.* (1992) ; *L'histoire des sites et des ancêtres de l'île de Moorea. Te parau o te mau vāhi faufa'a no te mau tupuna i Moorea* (2005). Cf. Saura (2008).

²⁰¹ Negli antichi dizionari della lingua tahitiana il termine "mā'ohi" è sia un aggettivo che significa "common, native, not foreign"²⁰¹ che un sostantivo che indica gli indigeni²⁰¹ della Polinesia francese. Dagli anni Sessanta in poi, diversi gruppi identitari hanno ripreso il termine e nelle varie esegesi linguistiche che sono state fatte, "mā'ohi" rimanda anche all'armonia tra l'uomo e la natura e all'attaccamento alla propria terra. Dunque "mā'ohi", "indigeno" viene preferito ai termini "tahitiano" e "polinesiano" che invece rimandano alla storia coloniale; per estensione la parola viene applicata anche alla letteratura (Saura, 2008, p. 126).

non sono sempre chiaramente identificabili. Questo porta a riflettere su una Polinesia che ricerca saperi “tradizionali”, nostalgica di un passato precoloniale dalla memoria sempre più labile. I *tupuna* stessi testimoniano una ricostruzione della società tradizionale per mano di autori che anche se in contatto con miti e tradizioni tramandati oralmente, vivevano in una società ormai già cristianizzata (Saura, 2008).

Accanto a Charles Manutahi nasce una generazione di poeti a difesa dell'identità *mā'ohi*, tra cui Flora Davatine²⁰², la cui produzione letteraria è ricca di riflessioni metalinguistiche circa il rapporto tra oralità a scrittura nella letteratura autoctona.

Negli Cinquanta segue una seconda generazione di autori *demi* che pubblicano in francese. Proprio a questa generazione appartiene Chantal Spitz²⁰³, scrittrice e attivista che nel 1991 pubblica *L'île des rêves écrasés*, il primo romanzo della letteratura *mā'ohi*, scritto in lingua francese. Questa pubblicazione inaugura un'intera rete di romanzi che intendono ergersi a contro-discorso e contro-memoria al discorso Occidentale; quel discorso, cioè, che dall'Ottocento in poi – per effetto dell'Orientalismo come lo intende Said – ha vincolato l'immagine della Polinesia alla letteratura esotica prodotta dall'Occidente: tutto l'immaginario edenico che si catalizza intorno a Tahiti proviene da autori come Bougainville, Diderot, Gauguin a Segalen²⁰⁴.

Con un modello tipicamente occidentale, la popolazione *mā'ohi* sceglie dunque di riscrivere la propria storia e la propria immagine adottando un modello, il romanzo, tipicamente occidentale. La volontà di volersi riaffermare coincide anche con l'ultima tappa di quel processo di

²⁰² Flora Davatine ha pubblicato la raccolta di poesie *Humeurs* (1980) sotto lo pseudonimo di Vaitiare, *Tergiversations et rêveries de l'écriture orale* (1998), *Au vent de la piroguière* (2016).

²⁰³ Altre opere di Chantal Spitz: *Hombo. Transcription d'une biographie* (2002) *Pensées insolentes et inutiles* (2006); *Elles. Terre d'enfance* (2011), *Cartes postales : Nouvelles, Papeete* (2015), *Et la mer pour demeure* (2022).

²⁰⁴ Per approfondire su Orientalismo e letteratura del Pacifico, cf. Nicole (1999).

acculturazione avviato con l'evangelizzazione e quindi con l'introduzione della scrittura fino al romanzo.

2. OBIETTIVI E METODOLOGIA

L'obiettivo di quest'articolo è mostrare come il romanzo mā'ohi sia un ibrido tra letteratura orale, poesia e performance. A partire dalle nozioni di "oraliture" (Bambou, 1974)²⁰⁵ e di "oralité seconde" (Zumthor, 1983, p. 36), vedremo che questi romanzi sono una forma di "scrittura performativa".

La discussione si svilupperà attraverso il commento di passaggi tratti dagli scritti di Flore Devatine e poi dai romanzi di Chantal Spitz.

In primo luogo verranno proposti passaggi tratti da *Tergiversation et rêveries de l'écriture orale* della poetessa Flore Devatine, passaggi che sono spazi di autoriflessione su oralità e scrittura in cui si delinea la metafora della maison-pirogue (Devatine, 2017).

Si passerà poi ad alcuni passi de *L'île des rêves écrasés* (Spitz, 2013), visto come «mise en abyme» del processo di scrittura.

Infine, il focus sarà soprattutto su *Hombo. Transcription d'une biographie*, romanzo di Chantal Spitz dove la nostalgia per un passato precoloniale fatto di oralità minaccia l'identità delle nuove generazioni (Spitz, 2012).

3. DISCUSSIONE

3.1. TERGIVERSATION ET REVERIES DE L'ÉCRITURE ORALE

Nel 1998 Flora Devatine pubblica la raccolta ibrida di poesia e prosa dal titolo *Tergiversation et rêveries de l'écriture orale* in cui, come si legge nell'introduzione al volume, la poetessa si interroga sul passaggio dall'oralità alla scrittura e quindi sulla necessità di «faire tomber un "pa", mur masquant ou barrant la rive de l'écriture» (Devatine, 2017, p. iv) affinché gli artisti come lei possano compiere «les rites de passage

²⁰⁵ P. Bambou, Le concept d'oraliture, *Le Nouvelliste*, 12 mai 1974. Sfortunatamente non esiste una versione digitalizzata dell'articolo e online non si trovano riferimenti della collocazione cartacea.

permettant de sauver la Mémoire, de lui faire franchir le gué, d'atteindre la Terre promise de l'Écriture» (Devatine, 2017, p. iv).

Nella prefazione Bernard Rigo (Rigo, 2017, pp. 5-16) sostiene che per i polinesiani scrivere è come cimentarsi nella costruzione di case dopo una vita passata a costruire piroghe. L'atto di scrivere si compie attraverso parole che non appartengono ai polinesiani, o almeno non del tutto, e il rischio è quello di non sentirsi a proprio agio come quando si abita in una casa che non è la propria: «on peut éprouver l'impression de louer plus que d'habiter une maison vaste et étrangère où chaque recoin, meuble, photo font resurgir d'un passé lointain des souvenirs, des allusions non familières qui ne résonnent pas dans l'intimité de l'être» (Rigo, 2017, p. 13). La soluzione può essere quella di svuotare la casa e arreararla con pezzi propri, ma allora il punto sarà proprio la ricerca di quei mobili e di quei ricordi legati ai propri antenati spesso nomadi e marinai; ricercare la propria identità senza correre il rischio di imitare l'Altro e riuscire a non imitare l'identità dell'Altro anche quando le tracce del proprio passato non sono visibili. Il punto, dunque, è imparare a costruire case, ma mantenendo il proprio spirito da costruttori di piroghe. Con questa metafora molto esplicativa, Rigo chiarisce la sfida che è alla base del testo di Devatine il quale si configura sia come un personale «voyage initiatique» (Rigo, 2017, p. 14) che come una collettiva «invitation superbe à construire la maison-pirogue» (Rigo, 2017, p. 15).

Come fa notare Titaua Porcher-Wiart, il titolo della raccolta forma la sigla TERE0 e in tahitiano “Te reo” significa “la parola”, “la lingua”; a seguire, il sottotitolo recita “Te Pahu a Hono'ura” che vuol dire “il tamburo di Hono'ura”, dio dell'antica religione mā'ohi. Sembra che l'autrice voglia suggerire sin dalla copertina l'intento della sua opera: far risuonare la parola attraverso il tamburo di Hono'ura. L'oralità viene sottolineata dall'importanza data alla respirazione, l'atto alla base dell'enunciazione (Porcher-Wiart, 2017, p. 299). La raccolta si apre sottolineando «L'exigence de souffle» (Devatine, 2017, p. 22) in quanto atto fondatore della scrittura, tanto che in questo primo capitolo l'atto di scrivere parte e si confonde con l'atto di respirare:

Le souffle
Ce mot-clé de l'inspiration
Initiant sur l'inspir
S'exprimant sur l'expir
Par l'écrire
Qui respire
Ce que j'expire
Ce que j'aspire
Qui respire
Ce qui m'inspire
Ce que j'inspire (Devatine, 2017, p. 73).

Commentando questo testo, Porcher-Wiart fa notare che l'anafora, oltre che favorire la memorizzazione, “mima” l'atto di inspirare ed espirare ed è, inoltre, una strategia retorica che cattura l'attenzione del lettore/uditore. Il testo potrebbe ricordare gli antichi *'orero*, arte oratoria che prevedeva la declamazione di discorsi molto ritmati volti a persuadere o comunque attirare il pubblico. Trasferire la lingua orale in quella scritta porta alla creazione di una letteratura che contiene funzioni poetiche, sociali e culturali, la rivendicazione di un linguaggio nuovo e di una contro-cultura (Porcher-Wiart, 2017, p. 300).

In generale, la sfida che bisogna affrontare per costruire ciò che Rigo chiama *maison-pirogue* passa attraverso la ricerca di una scrittura in grado di evocare un universo singolare e fuori dal tempo. Questo tipo di scrittura è allo stesso tempo presente, passato e futuro perché è in grado di contenere sia la memoria ancestrale della civiltà polinesiana che di aprire gli orizzonti ad un linguaggio moderno, dove “moderno” non vuol dire annullamento del passato (Porcher-Wiart, 2017, p. 306).

3.2. L'ÎLE DES RÊVES ÉCRASÉS

L'île des rêves écrasés costituisce una sorta di *mise en abyme* del processo di costruzione della cosiddetta *maison-pirogue*. In quanto primo romanzo mā'ohi, rappresenta l'essenza del processo di ibridazione che unisce un modello marcatamente occidentale come il romanzo e la cultura mā'ohi. La storia è una saga familiare ambientata a Ruahine, un villaggio immaginario dove vivono Emere, il marito Tematua e i figli Teri, Eritapeta e Tetiaré. Il racconto inizia dai genitori di Emere e Tematua che hanno vissuto direttamente l'incontro forzato

con l'occidente: la colonizzazione, l'evangelizzazione, il métissage; l'evento contemporaneo alla storia è invece l'istallazione delle basi nucleari. L'opera mostra il passaggio dalla ferita originaria inferta dall'avvento della scrittura al tentativo di elaborare questo trauma attraverso la stesura del romanzo stesso: il compito dell'ultima generazione è quello di mettere per iscritto la memoria orale e superare il trauma della colonizzazione che ad ogni generazione si ripresenta sotto forma di contrapposizione tra scrittura e oralità. Come fa notare P. Carmagnani, in effetti, le vicende delle tre generazioni protagoniste del racconto costituiscono la «catena di eventi che ripetono la ferita dell'incontro con la cultura europea» (Carmagnani, 2012, p. 398), la «vera ferita originaria: l'arrivo della cultura scritta all'interno dell'universo orale» (Carmagnani, 2012, p. 398).

La voce narrante si esprime alla prima persona plurale o singolare, per indicare che appartiene alla comunità di cui offre il punto di vista, ma diventa progressivamente sempre più neutra, avvicinandosi a quella di un più convenzionale narratore esterno. Si alternano accanto le voci dei *paroliers* serie di *paroliers* che «portano all'interno del testo scritto la memoria dell'oralità» (Carmagnani, 2012, p. 391) con il compito di «puntuare poeticamente» (Carmagnani, 2012, p. 392) ciò che racconta la voce narrante: sono i protagonisti *mā'ohi* della storia, si esprimono in francese con dei componimenti poetici alla prima persona dal carattere decisamente orale dato dal ritmo serrato, dalle ripetizioni, la coordinazione che prevale sulla subordinazione.

L'alternanza della voce narrante e dei vari *paroliers* compone gradualmente la cosiddetta *maison-pirogue*.

Solo alla fine del romanzo il lettore scopre che la voce narrante è quella di Tetiaré, la figlia minore, che dopo aver raccolto l'eredità orale dei singoli *paroliers*, ha restituito per iscritto la storia collettiva.

Sin dall'incipit viene presentata «una prima opposizione formale fra la poesia orale della cultura delle origini e la cultura scritta ereditata dal colonialismo» (Carmagnani, 2012, p. 391) attraverso i poemi in reo *mā'ohi* che raccontano la genesi dell'isola, ai quali seguono passi tratti dalla Genesi cristiana. Si tratta di un'anticipazione della forma narrativa

che caratterizzerà tutto il racconto, un mélange di prosa e di trascrizione della poesia orale, nonché un tentativo di «inglobare le diverse voci dell'identità tahitiana moderna» (Carmagnani, 2012, p. 391). Come nota ancora P. Carmagnani, grazie alla voce dei vari personaggi che hanno il ruolo di *paroliers*, Chantal Spitz riesce a «mettere in scena all'interno della scrittura il mondo dell'oralità» (Carmagnani, 2012, p. 392). La voce narrante che compare nel prologo racconta dunque la storia del popolo mā'ohi nel momento in cui e gli europei «ont déstabilisé notre ordre nous imposant leur monde» (Spitz, 2013, p. 20).

Il romanzo si apre dunque con il racconto della colonizzazione che significativamente si accompagna a quello dell'imposizione della religione cristiana, che diviene la vera “parola”: «Ils édictèrent alors leur Loi à Ruahine. Nouvelle Loi. Loi polie. Parole du seul vrai Dieu, leur Dieu. Voici la Loi. Voici la parole» (Spitz, 2013, p. 24). Segue un decalogo che rimanda esplicitamente ai comandamenti dell'Antico Testamento, riportando la diffusione della scrittura all'arrivo dei missionari. La parola del dio cristiano diventa così metafora della parola scritta, che si impone nella cultura polinesiana insieme alla dominazione e al punto di vista degli europei.

Alla parola di Dio viene contrapposto uno «Chant d'amour et de douleur. Chant de mon Peuple. Chant de ma Terre. Chant de Ruahine» (Spitz, 2013, p. 19), dove il termine “chant” rimanda al mondo dell'oralità e quindi, ancora una volta, alla dicotomia scrittura-oralità.

La parola mā'ohi viene idealizzata e romanticizzata in virtù della forte componente affettiva e umana che rappresenta, ma P. Carmagnani fa notare che «questa visione idealizzata del mondo dell'oralità finisce per riprendere paradossalmente gli schemi dicotomici del mito esotico occidentale» (Carmagnani, 2012, p. 394). In effetti nel corso del racconto la parola mā'ohi viene presentata sempre come autentica e veritiera, al contrario di quella occidentale, incarnata nella scrittura, che invece è «priva di legame con una comunità umana» (Carmagnani, 2012, p. 394) perché «serve a informare, classificare, spiegare ed è lo strumento di una riflessione strettamente individuale» (Carmagnani, 2012, p. 394).

Questo romanzo sottolinea che la letteratura mā'ohi è un esempio di ciò che Zumthor definisce “*oralité seconde*”, cioè una letteratura in cui oralità e scrittura coesistono e il testo «se (re)compose à partir de l'écriture et au sein d'un milieu où celle-ci prédomine sur les valeurs de la voix dans l'usage et dans l'imaginaire» (Zumthor, 1983, p. 36). Inserire elementi orali nel testo scritto diventa dunque parte del progetto che mira ad integrare scrittura e oralità, lingua tahitiana e francese, tradizione e modernità. La scrittura diventa l'antitesi dell'oralità, generando un processo dialettico che non annulla la parola orale, bensì la conserva; come già sottolineato, il risultato di questo processo di superamento e sintesi è un linguaggio moderno, ma che ha saputo mantenere al suo interno passato e tradizione.

Pierre Bambou alias Ernst Mirville utilizza il termine “*oraliture*”, per contrastare l'espressione “*littérature orale*” che rimanda a un concetto gerarchico della cultura dove il codice scritto è espressione dell'egemonia culturale imposta dal colonialismo. L’“*oraliture*”, come sostiene anche Devatine, è un «ensemble des récits, des oralités, une façon particulière de laisser des traces dans les mémoires par la voix qui imprime et tatoue les récits dans les esprits» (Devatine, 2002, p. 232).

3.3. HOMBO. TRANSCRIPTION D'UNE BIOGRAPHIE

Altra peculiarità della parola orale è che è caricata di una componente performativa. P. Zumthor sostiene che «l'oralité ne se réduit pas à l'action de la voix» (Zumthor, 1983, p. 193), «expansion du corps, celle-ci ne l'épuise pas» (Zumthor, 1983, p. 193). L'oralità include infatti anche tutto l'ambito dei movimenti del corpo, parte integrante della sua poetica (Zumthor, 1983, p. 193). A questo proposito si è già visto come Flora Devatine avesse messo in risalto l'atto di respirare, dando alla poesia un enorme valore performativo. T. Porcher-Wiart, che nel corso della sua analisi della poesia di Devatine si sofferma appunto sull'elemento carnale della poesia orale, definisce *Tergiversation et rêveries de l'écriture orale* come una raccolta poetica che «assigne à l'écriture la reconquête de la parole performative traditionnelle par le corps qui opère à la manière d'une caisse de résonance» (Porcher-Wiart, 2017, p. 294).

Anche nei romanzi di Chantal Spitz il tema della parola come performance è molto importante. Nelle prime pagine de *L'île des rêves écrasés*, la comunità degli abitanti di Maeva viene presentata attraverso il legame di gesti e parole:

C'est à Maeva — Bienvenue —, village de trois cents âmes, que naît et grandit Tematua. On y vit en communauté, au rythme calme de la nature, éternel recommencement du cycle de la lune, des étoiles et des marées. Les enfants y sont fils du village, et les mères veillent sur les leurs et sur ceux des autres, sans distinction. Ils sont heureux, tous ces enfants à moitié nus, dans cette nature généreuse, apprenant les gestes immémoriaux de leurs pères. Lisant dans le ciel et les étoiles le moment propice pour la pêche, la plantation ou la récolte. Sentant de leur corps le souffle du vent qui fait accourir le poisson dans les filets. Naturellement, ils perpétuent ces gestes millénaires, transmis depuis l'aube des temps, par le geste et le verbe, connaissance de la nature mise en mémoire jour après nuit (Spitz, 2013, p. 33).

Chantal Spitz riprende questo tipo di descrizione in *Hombo* che ripercorre la storia di Ehu, dall'infanzia rurale con i nonni, all'adolescenza in città fino al trasferimento in Francia.

Anche qui, il villaggio in cui Ehu trascorre la sua infanzia si caratterizza per uno stile di vita basato sulla condivisione, dove la trasmissione del sapere è una vera performance di gesti e parole:

Ehu dévore le monde à pleins sens dans le petit village de pêcheurs agriculteurs où les apprentissages se perpétuent par le geste, communication sensuelle avec la nature et par le verbe, alliance poétique avec les hommes.

Le geste, imprégnation naturelle des savoirs nécessaires à l'existence. Le geste qui bâtit qui nourrit qui guérit. Tous ces gestes qu'il absorbe à l'école de la vie dont ses grands-parents sont les principaux maîtres. Plus que des gestes. Le langage corporel silencieux et tranquille à l'image du ciel et de la terre et des étoiles. Le verbe jamais superflu ordonne l'espace et le temps engendre le monde et les hommes. Le verbe. Amoureuse transmission d'une conscience collective qui unit le village comme elle harmonise une civilisation dispersée sur l'infini océanique (Spitz, 2012, p. 25).

Ne *L'île des rêves écrasés* l'incursione della parola scritta mina la collettività in quanto pura espressione dell'individualismo e, allo stesso modo, in *Hombo* «l'irrémediable disparition des gestes» (Spitz, 2012,

p. 25) è alla base del sentimento di alienazione dell'individuo rispetto alla sua comunità.

Col Cristianesimo, quando «sur un bateau un missionnaire anglais a débarqué» (Spitz, 2012, p. 29) per imporre «un nouvel ordre porteur d'un dieu unique et de son fils unique cloué sur une croix de bois» (Spitz, 2012, p. 29) il patrimonio della cultura mā'ohi è stato trasposto su carta e l'essenza della memoria orale è andata persa:

Mais l'homme blanc leur avait appris l'immobilité des paroles figée dans les cahiers par l'écriture, parce que disait-il la chose consignée reste alors que la chose parlée s'envole. Les danseurs de parole avaient tu la parole et l'avaient malhabilement figée d'encre perdant les mémoires quand les feuilles s'étaient envolées que les dents des rats ou de l'humidité avaient goulument dévoré les cahiers, perdant la mémoire quand ils avaient étouffé la créativité des paroles en les mutisant. Ils étaient devenus extérieurs à ces hommes et événements dont ils avaient égaré le génie et miné l'originalité (Spitz, 2012, p. 31).

La parola orale è dinamica perché si muove attraverso i “danseur de parole”, la parola scritta invece è “immobile” e “figée” e quindi si contrappone a quest'immagine dei parlanti orali come performer.

Il nonno di Ehu, Mahine, si dà il compito di ridare vita a questo patrimonio orale, trasmettendolo al nipote prima che sia troppo tardi:

La parola orale è dinamica perché si muove attraverso i “danseur de parole”, la parola scritta invece è “immobile” e “figée” e quindi si contrappone a quest'immagine dei parlanti orali come performer.

Il nonno di Ehu, Mahine, si dà il compito di ridare vita a questo patrimonio orale, trasmettendolo al nipote prima che sia troppo tardi:

Parler les pensées pour leur donner vie les colorer les connaître. Les parler avec les parleurs de paroles qui en savourent chaque lueur en aiguisent chaque nuance en parfument chaque ombre. Parler à nouveau ces paroles qu'ils portent dépositaires d'un monde autrefois leur, sien, qui ne leur parlent plus puisqu'ils ne les parlent plus, infirmes les uns les autres l'âme des hommes agonisant l'agonie des paroles. Offrir à Ehu-Sans-Mémoire la mémoire collective. La planter en lui (Spitz, 2012, p. 32).

L'espressione del desiderio di trasmissione da parte di Mahine, è in realtà già segnata da un forte senso di perdita. «Que lui reste-t-il de cette

mémoire» (Spitz, 2012, p. 32), si chiede, considerando che come gli altri ha accolto passivamente «les changements venus de loin de l'espace des hommes blancs» (Spitz, 2012, p. 32), «depuis qu'ils sont devenus chrétiens» (Spitz, 2012, p. 32). Egli rappresenta quella prima generazione vista ne *L'île des rêves écrasés*, privata della parola e segnata dalla “blessure du silence” (Spitz, 2013, p. 56).

Alla figura di Mahine si associa quella di Toerauroa, zio della nonna di Ehu, che incarna il tempo ormai perduto: «J'ai essayé les paroles de notre histoire. Les paroles qui parlent la mémoire mais surtout les souffrances. Peut-être la résistance. J'ai essayé, vous avez voulu la parole de l'Autre» (Spitz, 2012, pp. 36-37), rimprovera l'anziano. Di fronte a lui, Mahine si propone allora di accogliere e ricreare nuove memorie: «Je suis ici devant toi porteur de mémoires pour que tu les mêles aux miennes pour qu'à mon tour je les mêle aux siennes. Je suis ici devant toi pour enfin réconcilier nos mémoires» (Spitz, 2012, p. 37). « Les mémoires ne se réconcilient pas » (Spitz, 2012, p. 37), risponde tuttavia Toerauroa. Il patrimonio perduto non si può recuperare nella sua totalità e bisogna allora cercare di conservarne i frammenti superstiti, parole e gesti, tentando di mantenere un margine di resistenza alla scomparsa della propria identità nell'identità dell'“altro”:

Vis ce qui nous reste et que tu dois lui donner. La langue de nos pères et les gestes de notre monde qui font l'âme de notre peuple. Fais-le fils de notre terre nouveau fils dans un nouveau monde. Quand nous parlerons la langue de l'étranger au lieu de parler notre langue quand nous ferons les gestes de l'étranger au lieu de faire nos gestes alors nous serons étrangers comme l'étranger. Nous ne serons plus (Spitz, 2012, p. 38).

Sono queste le premesse dell'educazione impartita a Ehu da suo nonno, fondata prima di tutto sui gesti, a cui si lega la parola:

L'apprentissage est silencieux. Les gestes cheminent d'un corps à l'autre tranquille mélodie des gens simples. La parole, sereine mise en ordre du monde jamais ne trouble l'harmonie de la transmission. Elle l'accompagne discrètement. Quand les gestes ont été observés exercés appropriés. La parole des gestes est solide précise sobre réfléchie.

La parole de la nuit, elle, est subtile aigue gracieuse voluptueuse. Paroles de légendes paroles d'histoires paroles de vie. Parole transformée par celui qui la parle par celui qui la reçoit par celui qui la reparle chacun la fécondant de sa vie propre. Ces paroles qu'autrefois Mahine dans

son inconscience n'a pas parlées à Maurai et que désormais il parle à Ehu dans la solitude de l'urgence et le silence de l'obscurité (Spitz, 2012, p. 42).

A metà del racconto il nonno di Ehu muore e, con lui, «disparaît la magie du verbe partagé» (Spitz, 2012, p. 56). La morte di Mahine coincide significativamente con il momento in cui comincia l'educazione scolastica di Ehu, in uno spazio dove alla trasmissione dei gesti e della parola della cultura tradizionale succederà l'impatto traumatico della parola scritta:

Les lettres se bousculent pour faire les mots enchaînant la farandole des phrases qui devraient lui offrir l'ailleurs qu'il pressent. À force d'entêtement il se hasarde dans la touffeur des signes écrits. Il s'achemine sourdement vers leur union leur combinaison. Il atteint laborieusement leur harmonie dont il tire les sons corrects. Leur résonance ne fait naître aucune image aucune idée. Dans sa tête il n'entend qu'un crachotement nébuleux. Les mots ainsi éclos le laissent souvent aveugle vacillant une réalité étrangère (Spitz, 2012, p. 61).

Stigmatizzati dal fallimento veicolato dall'istituzione scolastica, espressione cruciale del potere dominante, l'adolescenza di Ehu e dei suoi compagni è segnata dall'emarginazione sociale. Questa emarginazione è significativamente rappresentata attraverso l'immagine della musica e della danza:

Les *hombo* ne sont musiciens ni chanteurs encore moins danseurs. [...] Leur musique est monochrome et syncopée inharmonieuse et agressive, accordée à leur désolation interne qui fige leur essence en parodie d'humanité. Leur musique est un non-sens dans ce monde qui s'entrouvre au monde, symptôme de ce nouveau monde aux sons et image mondialisés pour universaliser les valeurs normaliser les esprits occidentaliser les cœurs unilanguiser les peuples (Spitz, 2012, p. 84).

La musica “syncopée inharmonieuse et agressive” degli *hombo* è lo specchio della loro “désolation interne” e di un'immobilità interiore; al contrario, nella cultura tradizionale e in particolare nella parola orale, la musica e la danza sono armoniosamente integrate. Il non-sens della loro musica rimanda in realtà al trauma di una generazione sospesa tra due epoche, quella della tradizione e quella di una modernizzazione che avanza e cancella l'identità mā'ohi.

Gli *hombo* decidono tuttavia di costruire un castello, una «habitation commune qui sera la leur, unique refuge de leurs angoisses, marque de leur existence. Pour eux. Pour les autres» (Spitz, 2012, p. 89). Si tratta di costruire uno spazio salvifico, nato dal «besoin de puiser dans les racines dans les anciens pour planter à leur tour quelque racines» (Spitz, 2012, p. 89): uno spazio, dunque, che si pone in continuità con quello della tradizione, segnato appunto dalla riproduzione del gesto tramandato:

Ils sont désireux de se prouver à eux-mêmes qu'ils sont capables des mêmes compositions que leurs aînés. Persévérante succession de gestes et d'attitudes, héritiers d'une tradition qu'il leur faut pratiquer pour entrer à leur tour dans la longue chaîne des bâtisseurs. [...] Les gestes sont attentifs la patience est délicate. Ils perpétuent la mémoire (Spitz, 2012, p. 88).

Quando la costruzione di questa abitazione comune è finalmente conclusa, gli *hombo* organizzano una festa di inaugurazione che diventa una cerimonia di gesti, poi di parole e, infine, di performance:

La fête commence avec la fermeture du *ahimā'a* surveillée par les *rū'au* pour que les gestes soient correctement refaits. Les paroles viennent plus tard quand l'alcool rend loquace pour admettre les *hombo* dans l'intimité du groupe pour leur donner une place dans l'alliance de la continuité. Ils font leur entrée dans l'histoire commune. [...] Chacun leur concède la mémoire individuelle et collective pour qu'à leur tour ils la convoient jusqu'aux générations suivantes, héritage d'une oralité mouvante remuante et permanente vivante humaine, patrimoine qu'il leur faut intégrer équilibrer consolider pour le transmettre quand le temps est là. [...] La fête se poursuit après l'ouverture du *ahimā'a* [...] Les paroles ravivées confessées agréées héritées peuvent se reposer et laisser place au *'ārearea* chansons danse débordements. Guitares et voix s'exercent *pahu* et *ukulele* s'accordent. [...] Les chants s'élancent enlacent les *hombo* dans une union à laquelle ils s'étaient voulu étrangers admiratifs d'étrangers étrangers de cette admiration. Appartenance qu'ils revendiquent brusquement intensément à laquelle ils adhèrent partiellement par les bribes qu'ils chantent maladroits, les airs qu'ils fredonnent honteux (Spitz, 2012, pp. 91-92).

Questa cerimonia rimane un tentativo vano e illusorio di recuperare l'identità *mā'ohi* perché tale performance collettiva resta circoscritta allo spazio del castello e gli *hombo* non riescono a vincere la loro condizione di emarginati reintegrandosi nella società.

C. Spitz fa il ritratto di una generazione «responsable de la mémoire héritée» (Spitz, 2012, p. 93), ma diversa tanto dai suoi antenati, quanto

dai loro coetanei nati e vissuti nella capitale, «qui parlent la langue étrangère» (Spitz, 2012, p. 93): gli *hombo*, tragicamente «prisonniers d'un nébuleux passé et d'une modernité indéfinie» (Spitz, 2012, p. 93). In un mondo che, come sosteneva l'anziano Toerauroa, è in continuo cambiamento e dove le memorie non si possono riconciliare, non c'è spazio per una continuità con i gesti e le parole della tradizione. Se nel suo primo romanzo Chantal Spitz offriva al trauma inferto dalla scrittura una possibile via di guarigione nella scrittura stessa, simbolo «di una nuova identità necessariamente ibrida» (Carmagiani, 2012, p. 401) rivendicata dalla terza generazione, in questo romanzo non sembra invece esserci via d'uscita possibile.

6. CONCLUSIONI

La letteratura cerca di promuovere una visione positiva del concetto di ibridità, in cui il recupero della tradizione sia importante quanto l'integrazione di aspetti della cultura occidentale: Tetiare, appunto, giunge alla consapevolezza di doversi assumere il compito di *scrivere* la storia della sua comunità affinché il sogno mā'ohi si realizzi.

Si è visto però che per discutere una via verso la decolonizzazione politica, è necessario riflettere in parallelo su un'emancipazione di tipo spirituale. Questa letteratura dimostra che i tahitiani hanno preso la parola, ma che non hanno ancora smesso di guardarsi attraverso lo sguardo della cultura dominante. Paradossalmente, nello sforzo di recuperare il passato coloniale – ormai idealizzato – riemerge il mito edenico diffuso dalla letteratura esotica occidentale contro cui il romanzo tahitiano voleva ergersi a contro-discorso. Questo meccanismo è tipico dei primi romanzi postcoloniali che esaltano il passato per “giustificare” il valore della propria cultura in virtù delle sue radici. Nasce un tentativo disperato di recuperare un passato incontaminato dalla cultura occidentale, ma come sostiene l'anziano zio di Ehu, le memorie non si possono riconciliare; per una distorsione della memoria legata al trauma coloniale, i personaggi sembrano spesso bloccati nel passato e per questo incontrano maggiore difficoltà a ragionare del presente.

Questo discorso non vuole sminuire gli aspetti tradizionali della cultura mā'ohi, in particolare l'oralità che emerge in maniera naturale, senza che ci sia una volontà forzata di idealizzare il passato pre-coloniale: la prosa dei romanzi è in grado di tradurre il mondo della letteratura orale costruendo la cosiddetta *maison-pirogue* che Chantal Spitz è in grado di realizzare, una prosa dinamica e ritmata che rende sia la scrittura che la lettura un atto performativo.

La società tahitiana si caratterizza dunque per la sua diglossia, data dalla coesistenza di lingua scritta e orale, un'identità che gli autori rivendicano designa la singolarità della loro cultura.

In occasione del primo Salone del libro di Tahiti del 2002, Flore Devatine ha ripreso il concetto di *oraliture* per dire che il presente della letteratura polinesiana si fonda su questo. La poetessa ricorda che usando il termine “letteratura” in senso occidentale e accademico, molti scrittori polinesiani resterebbero esclusi. Tuttavia, proprio questa diffusa “oralité” fa la specificità della letteratura mā'ohi. L'obiettivo è, piuttosto, quello di riconoscere e dare valore a una coscienza polinesiana che esiste da sempre, che si evolve e si approfondisce, ma la cui possibilità di esprimersi è stata ed è repressa da ignoranza, pregiudizi e classificazioni. È ormai necessario dare risalto a una visione globale del pensiero polinesiano, riunendo tutti i frammenti delle variegate modalità di espressione antiche e moderne, come canti, danze, *orero*, tatuaggi. Solo attraverso tale visione d'insieme si può discutere di una “letteratura” nel senso occidentale del termine, che però mantiene tutte le specificità proprie della cultura e della società mā'ohi (Devatine, 2002, pp. 232-238).

7. RIFERIMENTI

- Bambou, P. (1974, 12 mai), Le concept d'oraliture. *Le Nouvelliste*, n°12, pp. 148-152.
- Carmagnani, P. (2012). Identità post-coloniali, scritture ibride: Chantal Spitz, *L'île des rêves écrasés*. Da un genere all'altro. *Trasposizioni e riscritture nella letteratura francese* (pp. 389-401). Aracne editrice.
- Davies, H.G. (1851), *A Tahitian and English dictionary*, https://bit.ly/dizionario_tahitiano.
- Devatine, F. (2002). Oralité – Oraliture – Littérama'ohi. *Littéramā'ohi*. *Ramées de Littérature Polynésienne - Te Hotu Mā'ohi*, n°2, pp. 232-238.
- Devatine, F. (2017). *Tergiversations et rêveries de l'écriture orale*. *Au vent des îles*.
- Giraud, V. (2016). *La Bible de Nott: l'œuvre d'une vie d'un missionnaire anglais*. *Hiro'a Journal d'informations culturelles*, n°100, pp. 28-29.
- Nicole, R. (1999). *Resisting orientalism: Pacific literature in French*. *Inside out: Literature, cultural politics, and identity in the new Pacific*, n°119, pp. 265-290.
- Porcher-Wiart, T. (2017). *Flora Devatine: le corps en résonance*. «Francophonies océaniques», *Interculturel Francophonies*, n° 31, pp. 293-310.
- Rigo, B. (2017) *Préface*. *Tergiversations et rêveries de l'écriture orale*, (pp. 5-16). *Au vent des îles*.
- Saura, B. (2008). *Quand la voix devient la lettre : les anciens manuscrits autochtones (puta tupuna) de Polynésie française*. *Journal De La Société Des Océanistes*, n°126–127, pp. 293–310.
- Spitz, C. (2012). *Hombo : transcription d'une biographie*. *Au vent des îles*.
- Spitz, C. (2013). *L'Île des rêves écrasés*. *Au vent des îles*.
- Toullelan, P. Y. & Nicole, J. (1990). *Au pied de l'écriture*. *Histoire de la traduction de la Bible en tahitien*. Haere Po No Tahiti, 1988. *Publications de la Société française d'histoire des outre-mers*, n° 10(1), pp. 348-349.
- Zumthor, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*. Éditions du Seuil.

LOS OCHENTA QUE FUERON, SON Y SERÁN:
ARQUETIPOS LITERARIOS Y ADOLESCENCIA
ETERNA EN *STRANGER THINGS*

CARLA ACOSTA TUÑAS
Universidad de Alicante

MARÍA SAMPER CERDÁN
Universidad Miguel Hernández

JOAQUÍN JUAN PENALVA
Universidad Miguel Hernández

1. INTRODUCCIÓN

Cuatro temporadas avalan ya el éxito de la serie de televisión estadounidense *Stranger Things*. Coproducida y distribuida por la plataforma Netflix, y escrita y dirigida por los hermanos Matt y Ross Duffer, se estrenó el 15 de julio de 2016. Su trama nos sitúa en el pueblo ficticio de Hawkins, en Indiana, Estados Unidos, en plena década de los años 80, concretamente en noviembre de 1983, y se inicia con la desaparición de Will Byers, un niño de doce años. La búsqueda del joven lleva a sus amigos —Mike, Dustin y Lucas— a conocer a Once, una niña con poderes telequinéticos que pronto pasa a formar parte del peculiar grupo de protagonistas. La segunda temporada se estrenó el 27 de octubre de 2017 y se ambienta un año después de la primera, en 1984. A lo largo de sus nueve capítulos, los protagonistas tratarán de regresar a la normalidad tras los acontecimientos traumáticos que les marcaron en la primera temporada, pero los sucesos paranormales no cesan. La tercera temporada, por su parte, se estrenó el 4 de julio de 2019, y esta vez nos lleva al verano de 1985, cuando Hawkins vuelve a verse sacudida por los malvados planes del Azotamentes, un ser extramundano que trata de acabar con los habitantes del pueblo y con la humanidad. Por último, la cuarta temporada de la serie, estrenada en dos volúmenes (el

27 de mayo y el 1 de julio de 2022, respectivamente), tiene lugar durante las vacaciones de primavera de 1986 y mantiene tres líneas argumentales paralelas: unos extraños asesinatos en Hawkins, la vuelta a sus orígenes de Once y la huida de Hopper de una cárcel soviética.

Los protagonistas de *Stranger Things* son niños que transitan, a lo largo de sus cuatro temporadas, hacia la convulsa adolescencia, con todos los cambios físicos y emocionales que ello conlleva. Sin embargo, se trata de una adolescencia que invoca a la nostalgia, a la añoranza de los años ochenta, marcados por una cultura pop específica, entendida esta como un conjunto de prácticas y creencias recibidas por una amplia mayoría de personas en un momento determinado. John Storey define la cultura popular como un término vacío sobre el que existen diversos puntos de vista, como aristas tiene la rosa de los vientos (Storey, 2002). No obstante, en un intento por aproximarse a la precisión terminológica, dicho autor define la cultura popular como “lo que queda una vez hemos decidido lo que es la alta cultura [...] existe para acomodar los textos y las prácticas culturales que no cumplen los requisitos necesarios para ser calificados como alta cultura. En otras palabras, es una definición de cultura popular como una cultura inferior” (Storey, 2002, p. 20). En cualquier caso, consideramos que esta definición se puede afinar más si tenemos en cuenta que forma parte de la cultura popular todo aquello que cuenta con la aprobación de la mayoría y que, además, dicha mayoría tiene acceso a ello.

Entre los personajes de la serie podemos identificar estereotipos de fácil reconocimiento, ya que su presencia en las series ficcionales, así como en la literatura, constituye una forma de generar opiniones o prejuicios. Abusones, “bichos raros”, el héroe, el amigo fiel, el traidor, el gracioso... son algunos de los estereotipos que encontramos en el visionado de la serie, todos ellos integrados en una estética ochentera donde abundan las referencias a la cultura pop (desde películas y música hasta juguetes y moda), una paleta de colores que apuesta por los tonos saturados y brillantes, la tecnología de la época (*walkie-talkies*, televisores de tubo, bicicletas BMX, etc.) y un auténtico homenaje a las películas de terror y de ciencia ficción de los años 80 a través del *Upside Down* (el mundo del réves).

2. OBJETIVOS

El objetivo general de este trabajo es analizar los arquetipos literarios presentes en la serie *Stranger Things* como forma de aproximar al alumnado al conocimiento de los personajes arquetipo a través de una narrativa cercana y atractiva.

Como objetivos específicos, que ayudan a la consecución del objetivo general, destacamos los siguientes:

- Identificar los roles clásicos en la serie *Stranger Things* y promover el análisis del desarrollo de los personajes a lo largo de la serie, examinando cómo evolucionan los arquetipos.
- Fomentar debates sobre la importancia de los arquetipos en la construcción de historias, explorando cómo contribuyen a la comprensión y la conexión emocional con los personajes.
- Reflexionar sobre la influencia de la estética ochentera en la percepción de los personajes arquetipo y en la propia construcción de la narrativa.
- Cuestionar cómo afecta la construcción de personajes arquetipo en la experiencia del espectador o espectadora de la serie.

3. METODOLOGÍA

En primer lugar, hemos llevado a cabo una revisión bibliográfica relacionada con los personajes arquetipo, la adolescencia y la estética de los años 80, todo ello conectado con el mundo audiovisual. En segundo, a la hora de visionar la serie, se llevó a cabo una observación meticulosa de los diálogos, las partes clave de la trama y los detalles visuales que se consideraron relevantes para el análisis de los arquetipos literarios. Como veremos en las siguientes páginas, no podemos desvincular la historia de *Stranger Things* del marco espacio-temporal en el que se encuadra, puesto que este le confiere una serie de particularidades que la convierten en una producción única.

La estética ochentera, por lo tanto, no se ha analizado solo como un telón de fondo, sino como una atmósfera especial que contribuye al elemento nostálgico y a la inmersión de los espectadores y espectadoras en la historia. Las influencias culturales de la época contribuyen a las dinámicas sociales y a las aspiraciones juveniles y, sin embargo, no crea un abismo con el presente que vivimos, puesto que atendemos a un resurgimiento de la moda ochentera, de forma que se genera un diálogo entre dos épocas separadas por más de tres décadas.

3.1. LOS OCHENTA NO PASAN DE MODA

Existe un gusto en la actualidad por rescatar la cultura pop de otros tiempos, haciéndola servir como recurso visual y creativo, activando aquello que conocemos como nostalgia, consiguiendo que el espectador identifique elementos que, sin duda, le resultan familiares. Los guiños al pasado son una constante en *Stranger Things*, una estrategia que parece haber funcionado con creces, de forma que los adultos de hoy — es decir, los niños de los ochenta— encuentran en esta serie un regreso a su pasado. Así, el sentimiento de añoranza consigue generar un realismo visual que captura la esencia de la época por medio de “detalles minuciosos y exquisitos, de cómo se veían los objetos entonces, cómo hablaban y vestían las personas” (Davis, 1979, p. 89). La iluminación y los colores representan también un componente clave para conseguir dicho objetivo, ya que el uso de una gama cromática semejante a la de las piezas audiovisuales de la época, sumada a la “acción psicológica que ejercen los colores sobre los estados anímicos” (Sempere, 1968, p. 73), logra reforzar la ilusión ficcional que activa el sentimiento de nostalgia. Este recurso se fundamenta, en gran parte, en el uso de la intertextualidad como medio para realizar referencias culturales de la época que el espectador identificará gracias a la influencia de lecturas previas o experiencias vividas (Eco, 1993). De esta manera, los autores recrean un contexto conocido mediante la incorporación de música, juegos o películas de los años ochenta; pero también con el uso de similitudes menos explícitas que nos transportan a la época y, sobre todo, al contenido audiovisual generado en esta, como pueden ser ciertas escenas,

diálogos o personajes en general. De hecho, los propios hermanos Duffer mencionan en varias entrevistas los máximos referentes en los que se han inspirado para desarrollar la serie: “Sentimos mucha nostalgia por esa época y queríamos hacer algo que recordara el estilo de los clásicos de nuestra infancia: Spielberg, John Carpenter, las novelas de Stephen King...”²⁰⁶.

Stranger Things, una de las joyas de la corona de Netflix, concretamente en su tercera temporada, ha captado la atención de 40’7 millones de espectadores, según los datos facilitados por la compañía. Esto la convierte en la serie que mejor ha funcionado en tan solo cuatro días. Con el estreno de la cuarta temporada, la serie acumuló 287 millones de horas vistas en la semana del 23 al 30 de mayo de 2022. A Netflix le debemos lo que se conoce como el *binge-watching*, es decir, la posibilidad de ver las series en modo maratón, capítulo tras capítulo, sin pausa y sin esperas no deseadas. El gigante de vídeos a la carta ha apostado desde sus inicios por contenidos seguros o, en otras palabras, por aquellas series que habían sido canceladas, pero que contaban con buenos datos de audiencia. Siri (2016) explica que, de este modo, Netflix se asegura de que un alto porcentaje —pongamos un 70%— de usuarios vieron todas las temporadas disponibles en la plataforma, y eso crea un innegable interés por resucitar el contenido. Se trata de una ventaja digna de tener en cuenta, puesto que las “productoras televisivas tradicionales, en cambio, cuando lanzan una serie tienen solamente un 35% de probabilidad de que sea exitosa y un 65% de que deban cancelarla” (Siri, 2016, p. 66). Es probable que esta estrategia sea la que haya inducido a Netflix a recuperar ficciones televisivas como *Star Wars: The Clone Wars* (2014) o *Gilmore Girls* (2016); y, por supuesto, a haber creado contenidos nuevos con un marcado aire retro, como es el caso de *Stranger Things*. Según Gordillo (2009), existe una moda que recupera los acontecimientos y los objetos del pasado, de forma que “la memoria se traduce en espectáculo que forma parte de series de ficción, concursos, *realities* o reportajes y documentales” (Gordillo, 2009, p.

²⁰⁶ Declaración de Matt Duffer, extraída de Perú21: <https://peru21.pe/espectaculos/stranger-things-nostalgia-anos-ochenta-foto-interactiva-226690-noticia/>

21). *Stranger Things*, como otras series que cuentan con un notable triunfo entre los espectadores, demuestra que “no hay destrucción del pasado, sino su reintegración, su replanteamiento de lógicas modernas del mercado, el consumo y la individualidad” (Lipovetsky, 2014, p. 60).

Continuando con el foco de añoranza presente en la serie, conviene resaltar que se trata de una interpretación más cercana a lo temporal, a una época anterior y más feliz; si bien en sus principios, en el siglo XVII, la nostalgia adquiriría un sentido de carácter espacial. Concretamente, el médico Johannes Hofer lo utilizó para diagnosticar la tristeza que sentían los soldados suizos por regresar a sus hogares mientras luchaban en la guerra. A pesar de que el término haya mutado a lo largo de los años, se ha mantenido en todo momento la acepción esencial que califica la nostalgia como un sentimiento que surge del pasado. Los directores y guionistas de *Stranger Things*, los hermanos Duffer, se sirven de esta afección, ya que, tal como interpreta Simon Reynolds (2011), “la nostalgia empieza a verse, no sólo como una emoción individual, sino como un deseo colectivo por una era más feliz, simple e inocente” (Reynolds, 2011, p. 25). En *Stranger Things* podemos afirmar que existe lo que se conoce como una nostalgia mediática, definida por Manuel Menke (2017) como un anhelo por la cultura y la tecnología de los medios del pasado, comprendiendo en esta definición “el anhelo por los medios pasados pero también el anhelo por un tiempo sin la tecnología mediática ni la cultura de hoy” (Menke, 2017, p. 633). Un modo de activar la experiencia nostálgica es exponer a un sujeto, durante su niñez o adolescencia, a un objeto concreto, puesto que este es el momento en el que se forman los gustos y las preferencias de un individuo, se crea aquello que conocemos como la devoción, que, posteriormente, activará un sentimiento de nostalgia (Ryynänen y Heinonen, 2018, p. 188). Ahí reside una de las claves, si no la clave, del éxito de *Stranger Things*: la ambientación ochentera y las numerosas referencias que trabajaremos en este espacio, puesto que ellas son las encargadas de incentivar ese sentimiento de nostalgia en los espectadores, es decir, en los adultos del siglo XXI, que, a su vez, fueron niños o adolescentes en los ochenta.

3.2. LOS ABUSONES, LOS “BICHOS RAROS” Y LOS AMIGOS SIEMPRE DICEN LA VERDAD

La primera temporada de *Stranger Things* se centra en describir a sus personajes y la ambientación, la trama que atraviesa la serie, una historia oscura, casi tétrica, con un humor fresco y desenfadado. Lo paranormal es el mínimo común múltiplo de las cuatro temporadas, aunque no es hasta la tercera cuando conocemos la transición a la adolescencia de los protagonistas. En las temporadas previas, esa adolescencia nos llega de la mano de los hermanos y hermanas de los protagonistas, quienes ya se encuentran en esa convulsa etapa. Entre los personajes podemos identificar estereotipos de fácil reconocimiento, puesto que su presencia en las series de ficción “son un recurso esencial para generalizar y reiterar atributos sobre grupos sociales contribuyendo a la creación, en el espectador, de prejuicios y opiniones predeterminadas” (Galán, 2006, p. 65). La dicotomía se plantea, por un lado, entre chicos populares y, generalmente, “abusones”, y, por otro, los marginados y “bichos raros” de los que, a menudo, abusan, siendo en casi todo momento el segundo tipo en el que más se ahonda, ya que los protagonistas —Will, Mike, Dustin y Lucas— son alumnos aplicados y fanáticos de juegos de rol y cómics en sus ratos libres, lo que les convierte en víctimas de acoso en muchas ocasiones y en simples inadaptados el resto del tiempo. Esta oposición se mantiene también entre los jóvenes del elenco y se muestra a través de la relación entre Nancy, una chica cuyas preocupaciones son los estudios, y Steve, que tiene como prioridades su imagen para con el resto de adolescentes y las fiestas; de hecho, es la propia Nancy quien subraya el estereotipo que abordamos: “Eres un auténtico cliché, ¿lo sabes?” (M. y R. Duffer, 2016). Sin embargo, Steve Harrington es uno de los personajes cuya línea evolutiva es más reseñable en este aspecto, ya que, entre la primera y la cuarta temporada, pasa de ser un adolescente al que le inquieta más que su padre se entere de que ha organizado una fiesta que la desaparición de una joven a convertirse en alguien que reniega del “concepto primitivo de la popularidad” (M. y R. Duffer, 2019).

Tal como mencionábamos anteriormente, los más pequeños del reparto se adentran en la madurez a medida que llegan nuevas entregas de la

serie. En la primera temporada, podemos ver cómo emplean gran parte de su tiempo en campañas de *Dungeons & Dragons* (*D&D*) —“Llevamos toda la semana preparando la batalla, ¿cómo íbamos a saber que iba a durar diez horas?” (M. y R. Duffer, 2016)—, un juego de rol que salió a la venta en 1974 y que se reeditó en 1983, y evitan, a excepción de Mike, todo aquello relacionado con la edad adulta. En la última temporada, en cambio, tres de los cuatro chicos tienen pareja y buscan cualquier oportunidad para destinar algo de tiempo a ella. De hecho, pasan de hacer bromas si alguno se interesa en una chica —como es el caso de Lucas cuando se burla de Mike porque le gusta Once: “Si tanto la quieres, ¿por qué no te casas con ella?” (M. y R. Duffer, 2016)— a aceptar sus sentimientos, sin dejar de lado el matiz de la niñez, todavía presente en ellos, que les impide sincerarse por completo. Un ejemplo de esto sería el momento en el que Mike intenta declararse a Once —“Dicen que te hace hacer locuras” (M. y R. Duffer, 2019)—, pero todavía no es capaz de decir las palabras concretas. El único personaje que se aleja de esta transformación es Will, quien, a pesar de las constantes negativas de su grupo, prefiere seguir con sus eternas partidas en el sótano de Mike con el resto de amigos y vive en sus propias carnes la nostalgia de unos años atrás desde el Castillo Byers —un fuerte de madera repleto de cómics, dibujos y fotos que le sirve como refugio—. Es Mike quien explica, tras una discusión, que no van a vivir para siempre jugando a juegos de mesa: “Sé que no te gustan las chicas. [...] Ya no somos unos críos” (M. y R. Duffer, 2019). Por otro lado, Dustin y Lucas reflejan una especie de “duelo amoroso” por conseguir la atención de Max. Finalmente, es Lucas quien consigue el amor de la chica y comienzan una relación que, en un principio, Dustin desaprueba. Dustin representa el estereotipo de niño o adolescente al que le cuesta acercarse a las chicas, y es por ello que termina pidiéndole ayuda a Steve, quien no duda en ayudar a su amigo: “La clave es fingir que no te importan las tías [...] Es como cuando notas que va a haber tormenta, no lo ves, pero notas la electricidad” (M. y R. Duffer, 2017). Dustin incluso trata de lucir el mismo pelo que Steve, quien, además, le acompaña al baile de invierno y le anima en su gran noche: “Ahora entra ahí, las vas a dejar muertas” (M. y R. Duffer, 2017). Sin embargo, Dustin solo consigue las negativas de las chicas a las que invita a bailar y termina solo

en un rincón, enjugándose las lágrimas, hasta que Nancy, consciente del estado emocional de su amigo, se acerca y lo invita a bailar, consolándole con la premisa de que las chicas de su edad “son idiotas”, que espere unos años y triunfará. Y solo tenemos que esperar a la tercera temporada para ver a Dustin felizmente correspondido por Suzie, aunque, eso sí, hasta el último capítulo no tenemos una certeza absoluta, ni los espectadores ni sus amigos, de que Suzie exista realmente. Una vez más, los estereotipos son, a menudo, difíciles de desmontar, y Dustin parecía destinado a no ser correspondido.

A pesar de lo comentado, los directores de la serie no cometen el error de enlazar los videojuegos, cómics o material audiovisual asociado (lo que podríamos denominar el mundo “friki”) a la niñez, ya que, aunque los niños crecen y tienen nuevos intereses, no abandonan por completo sus anteriores aficiones. Así, se mantienen referencias tales como un saludo de sables láser (que remite a la saga de *Star Wars*, estrenada en 1977) entre Dustin y Steve, los cómics de Wonder Woman que Max enseña a Once o el renombramiento de calles y lugares de Hawkins por ubicaciones de *El Señor de los Anillos*, como “la Cima de los Vientos”. Tanto es así que no es necesario centrarse únicamente en los más pequeños del elenco, sino que los hermanos mayores también incluyen en sus diálogos influencias que los alejan de lo normativo; el personaje de Jonathan es un claro ejemplo de esto, principalmente en sus conversaciones con su hermano Will Byers, mientras trata de explicarle —y a la audiencia, al tiempo— que no hay nada de malo en ser un *nerd*: “¿Sabes qué? Tienes razón. Eres un bicho raro. [...] ¿Quieres ser normal? ¿Quieres ser como todos los demás? Ser un bicho raro mola. [...] De quién prefieres ser amigo, ¿de Bowie o Kenny Rogers?” (M. y R. Duffer, 2017). Ese gusto por lo “friki” lleva a los protagonistas a ser tildados de “raritos” y a sufrir acoso por parte de sus compañeras y compañeros, pero el componente “friki” de la serie va mucho más allá, se convierte en un telón de fondo que da significado a su esencia, sobre todo por la abundancia de referencias. Dentro de las mismas, encontramos ejemplos que activarán la memoria y la añoranza de aquellos que, en su adolescencia, crecieron con esos títulos: la Patrulla X (Will reta a Dustin en el primer capítulo de la primera temporada a una carrera en bici

hasta casa y le pide que, si gana él, le dé su número 134 de estos conocidos cómics); en ese mismo capítulo, Joyce compra entradas para ir con su hijo, Will, a ver *Poltergeist*; en el segundo capítulo, Dustin compra a Once con Michael Myers, protagonista de la saga *Halloween*; minutos después, Mike enseña a Once quién es Yoda, el maestro jedi de *Star Wars*: en el capítulo 6, Mike le reprocha a Lucas que pretenda enfrentarse al demogorgon con un tirachinas, comparándolo con R2D2 (droide de *Star Wars*) plantándole cara a Darth Vader (villano de la misma saga); y un gran número de referencias más que enriquecen el aspecto retro de la serie.

El componente “friki” de *Stranger Things* no solo responde a una estética determinada, ni siquiera se limita a consolidar una ambientación concreta que sea capaz de despertar la nostalgia en los espectadores, sino que también encuentra su razón de ser en los propios protagonistas, que utilizan todas esas referencias para tratar de explicarse a sí mismos y al espectador los sucesos que tienen lugar en Hawkins. El monstruo de la primera temporada recibe el nombre de demogorgon por un personaje de *D&D*, un demonio reptiliano con forma humanoide, al parecer, muy similar al que atormenta a los protagonistas en Hawkins. El mismo juego, el *D&D*, sirve para que la propia Once explique a sus nuevos amigos dónde se encuentra Will. Cuando averiguan que Will se encuentra en Hawkins, pero en una realidad paralela, bautizan este lugar como “el mundo del revés”, es decir, “un reflejo oscuro de nuestro mundo”, tal como leen en el manual del *D&D* (M. y R. Duffer, 2016).

En la segunda temporada, ya no hay un solo demogorgon, sino un ejército de monstruos que, guardando cercanas similitudes con el de la primera temporada, esta vez caminan a cuatro patas, por lo que los protagonistas deciden llamarlos demoperros. Mientras, en la tercera temporada, al monstruo que atormenta a Will y que amenaza con destruir Hawkins lo llaman Azotamentes, también en una clara referencia al *D&D*, donde aparece un personaje similar que esclaviza razas de otras dimensiones apoderándose de sus mentes. Sin embargo, estas referencias al manual de rol clásico no solo permiten a los protagonistas designar lugares y figuras, sino que también les ayudan a tomar decisiones. Un ejemplo de ello lo encontramos en el capítulo sexto de la primera

temporada, cuando el grupo de amigos se debate sobre si separarse o no, y Dustin afirma: “¿No os acordáis de lo que pasó en el Paso de Piedrasangre? No nos poníamos de acuerdo en qué camino tomar así que nos separamos y aquellos trolls nos atacaron uno por uno [...] Así que nos quedamos juntos”. Igual que en *D&D*, cada uno de ellos cumple con un rol o un papel asignado (lo que en el mundo del rol se conoce como clase), también lo extrapolan a la vida real, lo que recuerda al momento en el que Mike le asegura a Max que no necesitan a nadie más en el grupo: “Yo soy el paladín; Will es el clérigo; Dustin, el bardo; Lucas, el rastreador; y Cé [Once], la maga” (M. y R. Duffer, 2017).

3.3. EL EQUIPO HELADEROS, UNA PERIODISTA EN CIERNES Y LA INCLUSIÓN LGTB

Los pilares sobre los que se sustenta *Stranger Things* son la nostalgia, tratada desde un punto de vista cercano a lo “friki”, y el paso a la adolescencia, con todo lo que eso conlleva, y que se ampara en una interpretación universal y atemporal: las amistades, los primeros amores, las peleas y reconciliaciones con las dos anteriores, el acoso escolar, las nuevas responsabilidades, etc. De hecho, los jóvenes representados en las series suelen verse inmersos en tramas donde se resaltan aspectos positivos, como la lealtad y la compasión, y otros negativos, como el egoísmo (Heintz-Knowles, 2001), temas que no son exclusivos de la adolescencia, sino que afectan a los individuos en cualquiera de sus etapas evolutivas. Todo ello se enlaza con el hilo conductor de una historia paranormal que, a través de diversas aventuras singulares, narra también la cotidianeidad de unos niños que transitan hacia la juventud. Esta evolución, además, se advierte en aquellos personajes que ya se nos presentan como adolescentes en la primera entrega de la serie: Nancy Wheeler, Jonathan Byers y Steve Harrington, quienes ya habían entrado en esa fase, pero se desarrollan acercándose cada vez más a la edad adulta. De hecho, en la tercera temporada, Steve trabaja en una heladería del nuevo centro comercial de la ciudad, según les dice a las clientas con las que conversa, para experimentar la vida adulta; lo que refleja que queda en él un vestigio del chico de instituto que anhela ser popular, ya que lo cierto es que no ha conseguido entrar en ninguna universidad

por sus notas. Por su parte, Jonathan y Nancy también se enfrentan a la vida laboral como becarios en el periódico local, *The Hawkins Post*; sin embargo, las dificultades a las que deberán enfrentarse varían notablemente entre ambos debido a su género. Así, los creadores de *Stranger Things* sacan a relucir el machismo que definía a la época, pero sin dejar de lado los paralelismos que observamos con situaciones que siguen ocurriendo hoy en día: son constantes las burlas y humillaciones hacia Nancy, quien suele ver ridiculizada su labor: “Es que servir el café no es tarea fácil” (M. y R. Duffer, 2019). Es la propia Wheeler quien se percata de la situación: “Les gusta que les lleve café a la mesa, pero no me respetan como ser humano” (M. y R. Duffer, 2019), mientras que su actual pareja, Jonathan, menosprecia el problema: “Sí, el mundo real da asco, aguántate como los demás” (M. y R. Duffer, 2019). De hecho, Jonathan duda de Nancy, quien ya sospecha sobre los extraños acontecimientos que tienen lugar en Hawkins en la tercera temporada. Es una conversación entre Nancy y su madre la que saca a relucir el cariz feminista de una época en la que la mujer no termina de poder ocupar el lugar que merece. En ella, Nancy duda sobre si está equivocada, tiene miedo de que así sea, porque entonces todos creerán que es “una niñata que no sabe lo que hace”, y es su madre quien le reconoce estar muy orgullosa de que haya plantado cara a “esos gilipollas” (M. y R. Duffer, 2019). Esto resulta especialmente curioso si tenemos en cuenta que la señora Wheeler representa el prototipo de mujer de la época: casada desde una edad temprana, con dos hijos, un marido que pasa la mayor parte del tiempo ajeno a la realidad de su matrimonio y cierto deseo de vivir una aventura. Esto último lo vemos reflejado en su relación con Billy, con quien a punto está de tener un *affaire*, aunque en el último momento se arrepiente y decide no acudir a la cita.

Jonathan quizá sea el personaje que mejor refleja el estereotipo de adolescente de temprana maduración, en gran parte por su situación familiar: su padre les abandonó y él, al ser el hermano mayor, asume determinadas responsabilidades que quizá no son tan propias de un chico de su edad. Ya en el primer capítulo de la primera temporada, cuando su hermano Will desaparece, se culpa de no haber estado en casa con él mientras su madre trabajaba. Este personaje refleja lo que García (2011)

denomina la importancia de la individualidad y la diferencia como clave del éxito. En cuanto a Billy, el hermano mayor de Max, a pesar de que comparte ciertas similitudes con Jonathan, son muchas las diferencias que los distancian. Billy es un chico agresivo que ha sufrido desde niño los malos tratos de su padre. De hecho, la madre de Billy abandonó a su marido y a su hijo porque no soportaba más los golpes físicos y emocionales de su esposo. Cuando el padre de Billy conoce a la madre de Max, Billy se convierte automáticamente en su hermanastro y debe, porque su padre le obliga a ello bajo amenazas, cuidar de ella por encima de todo. Billy, sin embargo, no parece sentir ese aprecio por su hermana, es un chico que vuelca la violencia sufrida sobre los que ahora son más débiles que él, e incluso llega a espetarle a su hermana: “No vales una mierda, pero ahora somos familia y tengo que cuidar de ti” (M. y R. Duffer, 2017). La serie también nos plantea la dicotomía entre los Byers, una familia monoparental con dificultades para sobrellevar el día a día, y los Wheeler, quienes viven bien acomodados y sin problemas de dinero, y lo hace a través de la relación entre Nancy y Jonathan. Este dilema ya se advierte en la primera temporada, cuando se intercalan escenas entre Jonathan y Nancy. El primero procura en todo momento ayudar a su madre —“Necesitamos el dinero” (M. y R. Duffer, 2016)—, mientras que Nancy, cuya familia nunca ha atravesado dificultades económicas, puede centrarse en las preocupaciones derivadas de los típicos romances entre adolescentes: “No sé, nos enrollamos un par de veces” (M. y R. Duffer, 2016). Esta dicotomía se intensifica en la tercera temporada, cuando ambos son despedidos del periódico y el mayor de los Byers le espeta a Nancy que él no vive en una casa grande y que ella vive en una burbuja: “Hipoteca, matrícula de la uni, cosas de la vida real, Nancy, cosas que a ti no te preocupan porque no tienes necesidad” (M. y R. Duffer, 2019), después de que ella comente que “es un trabajo de verano, no es el fin del mundo” (M. y R. Duffer, 2019).

A pesar de lo explicado anteriormente, cabe reseñar que las peleas y discusiones no siempre se dan entre amistades y parejas, sino que los hermanos Duffer aprovechan ciertamente el leitmotiv de la adolescencia para profundizar en el acoso escolar, tan habitual entre las personas de esa edad y, sobre todo, teniendo en cuenta el estereotipo al que

pertenecen los cuatro chicos del grupo. Por consiguiente, en la serie se exponen diversas escenas en las que Lucas, Mike, Dustin y Will son insultados por otros niños con adjetivos como “medianoche”, “cararana”, “desdentado” o “marica”, respectivamente. Con esto, se cumple la máxima planteada por Moseley (2001) de que las series juveniles de éxito se basan en temas que afectan a los adolescentes en la vida real; ya que, según un informe de la UNESCO de 2019, uno de cada tres estudiantes ha sido acosado por sus compañeros de escuela.

Volviendo al acoso a Will Byers, cabe destacar la causa de los insultos que recibe: la homofobia de sus compañeros de clase. *Stranger Things* vuelve, con esto, a poner sobre la palestra una cuestión también atemporal y universal, tratando de visibilizar al colectivo LGBT, que tan damnificado se ve durante la adolescencia y que no se remite únicamente a los años ochenta, sino que es un conflicto que sigue presente hoy en día, con lo que, no solo los adultos que antaño fueron adolescentes durante la época en la que está ambientada la serie se pueden sentir identificados, sino también los adolescentes del siglo XXI. Así, Matt y Ross Duffer consiguen construir una pieza audiovisual marcada por los aires de la añoranza, pero con incógnitas y obstáculos que no nos han abandonado desde entonces. Algo distinta es la circunstancia de Robin Buckley, compañera de trabajo de Steve en la heladería, quien comienza la tercera temporada haciendo creer al público que, tarde o temprano, veremos un romance entre ella y el otro heladero; con escenas como el diálogo entre Dustin y Steve, cuando el primero señala: “¿Por qué te fijas en otras chicas? Tienes a la tía perfecta justo delante” (M. y R. Duffer, 2019); o el momento en el que la pareja de heladeros se agarra de la mano tras un susto espionando la base secreta de los rusos en el capítulo tres y, sobre todo, la conversación entre ambos en la que Robin confiesa: “Eras un capullo, ¿lo sabías? Pero no importaba, daba igual que fueras idiota porque yo estaba obsesionada contigo” (M. y R. Duffer, 2019). Sin embargo, solo un capítulo después, ella misma reconoce que no era él quien le gustaba, sino otra chica de la clase: “No es porque estuviera colada por ti, sino porque ella no dejaba de mirarte”. La inclusión de personajes LGTB en las series de televisión es un factor todavía aislado, ya que, según el informe de la organización GLAAD de 2019-2020, el porcentaje de personajes del colectivo es de un 10’2%,

frente a un 90'1% de heterosexuales; por lo que sigue siendo reseñable que *Stranger Things* tenga entre su reparto a dos personajes LGTB²⁰⁷.

6. CONCLUSIONES

Stranger Things no solo es una serie que ha sabido explotar la estética ochentera para despertar la nostalgia en los espectadores, sino que también es un reflejo de la sociedad de aquella época y de esta, puesto que hay temas que trascienden al momento, que se tornan universales. Los protagonistas, unos niños que se adentran en la convulsa adolescencia, representan algunos de los estereotipos que más fácilmente identificamos, aunque no por ello niegan una evolución creíble, emocionante y que invita a la reflexión. Se trata, por todo lo anterior, de una serie que busca la empatía, que es un guiño al espectador, al joven del siglo XXI y al joven de los años 80, que no deja a nadie indiferente. Todos los símbolos de la adolescencia ochentera se convierten, inevitablemente, en referencias de máxima actualidad, se constituyen como una hemeroteca inagotable de fórmulas que entretienen, satisfacen y emocionan. En ocasiones, estas referencias se limitan a una imagen fugaz en la pantalla —un póster de la película *Tiburón* (1975), un juguete del Halcón Milenario, un cartel de *Regreso al futuro* (1985)—, pero en otros momentos, como hemos constatado a lo largo de estas líneas, todas las narrativas de antaño se integran en el presente y, sobre todo, en la historia narrada, de forma que pasan de ser un telón de fondo aceptable a un elemento cohesionador que alimenta y sustenta el propio argumento. En el caso de *Stranger Things*, a pesar de que la adolescencia cumple un papel fundamental, lo hace desde la íntima relación con los ochenta, y la reproducción es fiel, no existe una grieta en toda la amalgama de intertextualidad que encontramos en su metraje. La presencia de la adolescencia ochentera no desea sino despertar la nostalgia de los adultos de hoy, que fueron adolescentes antaño, y captar la atención de los nuevos adolescentes, puesto que los temas abordados son universales y, a menudo, inmutables.

²⁰⁷ En la cuarta temporada ya contamos con evidencias que apoyan la teoría de que Will está enamorado de Mike.

8. REFERENCIAS

- Davis, F. (1979). *Yearning for Yesterday*. The Free Press.
- Duffer, M. y Duffer. R. (15 de julio de 2016). (Temporada 1, Episodio 2) [Serie de televisión]. *Stranger Things*. Entertainment; Monkey Massacre.
- Duffer, M. y Duffer. R. (15 de julio de 2016). (Temporada 1, Episodio 1) [Serie de televisión]. *Stranger Things*. Entertainment; Monkey Massacre.
- Duffer, M. y Duffer. R. (15 de julio de 2016). (Temporada 1, Episodio 3) [Serie de televisión]. *Stranger Things*. Entertainment; Monkey Massacre.
- Duffer, M. y Duffer. R. (15 de julio de 2016). (Temporada 1, Episodio 4) [Serie de televisión]. *Stranger Things*. Entertainment; Monkey Massacre.
- Duffer, M. y Duffer. R. (27 de octubre de 2017). (Temporada 2, Episodio 1) [Serie de televisión]. *Stranger Things*. Entertainment; Monkey Massacre.
- Duffer, M. y Duffer. R. (27 de octubre de 2017). (Temporada 2, Episodio 3) [Serie de televisión]. *Stranger Things*. Entertainment; Monkey Massacre.
- Duffer, M. y Duffer. R. (27 de octubre de 2017). (Temporada 2, Episodio 4) [Serie de televisión]. *Stranger Things*. Entertainment; Monkey Massacre.
- Duffer, M. y Duffer. R. (4 de julio de 2019). (Temporada 3, Episodio 3) [Serie de televisión]. *Stranger Things*. Entertainment; Monkey Massacre.
- Duffer, M. y Duffer. R. (4 de julio de 2019). (Temporada 3, Episodio 7) [Serie de televisión]. *Stranger Things*. Entertainment; Monkey Massacre.
- Duffer, M. y Duffer. R. (4 de julio de 2019). (Temporada 3, Episodio 2) [Serie de televisión]. *Stranger Things*. Entertainment; Monkey Massacre.
- Duffer, M. y Duffer. R. (4 de julio de 2019). (Temporada 3, Episodio 1) [Serie de televisión]. *Stranger Things*. Entertainment; Monkey Massacre.
- Duffer, M. y Duffer. R. (4 de julio de 2019). (Temporada 3, Episodio 4) [Serie de televisión]. *Stranger Things*. Entertainment; Monkey Massacre.
- Eco, U. (1993). *Lector in Fabula*. Editorial Lumen.
- García, P. (2011). “Lo geek vende. Transformaciones de los topoi sobre el adolescente inadaptado en las series de televisión norteamericanas”. *FRAME* 7, 159-190.
- Glaad Media Institute (2020). *Where we are on TV*. Consultado en: <https://www.glaad.org/sites/default/files/GLAAD%20WHERE%20WE%20ARE%20ON%20TV%202019%202020.pdf>
- Gordillo, I. (2009). *La hipertelevisión: géneros y formatos*. Editorial Quipus.

- Heinz-Knowless, K. E. (2001). *Balancing Acts: Work-Family Issues on Prime-Time TV*. En Bryant, J. y Alisonn Bryant, J. *Television and the American Family*. La wrence Erlbaum Associates Publishers.
- Lipovetsky, G., Charles, S., y Moya, A. P. (2014). *Los Tiempos Hipermodernos*. Anagrama.
- Menke, M. (2017). Seeking Comfort in Past Media: Modeling Media Nostalgia as a Way of Coping With Media Change. *International Journal of Communication*, 626-646.
- Mosebey, R. (2001). *The televisión genre book*. BFI.
- Reynolds, S. (2011). *Retromania. Pop culture's addiction to its own past*. Faber and Faber Inc.
- Ryynänen, T. Heinonen, V. (2018). From nostalgia for the recent past and beyond. The temporal frames of recalled consumption experiences. *International Journal of Consumer Studies*, 42, 186-194.
- Sempere, P. (1968). *La Comunicación Audiovisual*. Torroba.
- Siri, L. (2016). El rol de Netflix en el ecosistema de medios y telecomunicaciones: ¿El fin de la televisión y del cine? *Hipertextos*. 5(4), 47-109.
- Storey, John (2002). *Teoría popular y cultura popular*. Octaedro.
- UNESCO (2018). *School Violence and Bullying*, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.

NARRATIVA RAMIFICADA Y REJUGABILIDAD EN *TAINTED GRAIL: LA CAÍDA DE ÁVALON*

CARLA ACOSTA TUÑAS
Universidad de Alicante

1. INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como propósito examinar el juego de mesa *Tainted Grail: La Caída de Ávalon* (2019), explorando cómo se entrelazan la jugabilidad y la narrativa para ofrecer a los jugadores una experiencia integral que parte de una narrativa tradicional, pero incorpora la interactividad como un elemento clave para el desarrollo de la historia.

Para este fin, se analizarán las estructuras narrativas presentes en los juegos de mesa basados en párrafos, categoría en la que se inscribe *Tainted Grail: La Caída de Ávalon*, los cuales se caracterizan por dividir un texto completo en episodios u otras secciones para permitir una navegación no lineal (Arnaudo, 2018), de manera que es decisión del jugador o grupo de jugadores cómo avanzar en la aventura.

Estos juegos beben del estilo de las novelas de la saga *Choose Your Own Adventure* (1979-1998) o los libro-juegos en general, donde el lector debe tomar decisiones que conducen a diferentes fragmentos de la historia (Freire, 2021). Esto genera una narrativa ramificada que desemboca en finales distintos según las elecciones del lector a lo largo de la lectura (Rosso y Eco, 1991; Kern, 2000), lo que permite una experiencia de lectura única en cada ocasión.

Los juegos de mesa basados en párrafos acostumbran a adoptar esta dinámica, incorporando elementos característicos de la industria, tales como figuras para representar personajes, tableros para las ubicaciones... (Arnaudo, 2018; Booth, 2021). Estos componentes no solo tienen una función visual, sino que también tienen un significado narrativo

dentro del juego (Pérez, 2010; Booth, 2021). Así, la interacción entre componentes, reglas, mecánicas y texto crea una narrativa dinámica que puede cambiar en cada partida (Pérez, 2010; Arnaudo, 2018).

En *Tainted Grail: La Caída de Ávalon*, los jugadores se sumergen en un entorno de fantasía basado en la mitología celta y las leyendas artúricas, donde deben elegir un personaje y participar en una campaña dividida en capítulos para salvar Ávalon de la destrucción. Como se observará a lo largo de este texto, la ramificación en la historia permite que la victoria se alcance de modos diversos, dependiendo de las decisiones que se hayan tomado a lo largo de la campaña. Este juego ejemplifica la conexión entre narrativa y jugabilidad en los juegos de mesa basados en párrafos, ofreciendo una experiencia inmersiva y única para los jugadores.

2. OBJETIVOS

El objetivo principal de este estudio es analizar la presencia de narrativa en el juego de mesa *Tainted Grail: La caída de Ávalon*. En concreto, se atenderá a los siguientes objetivos específicos:

- Observar la influencia de la interactividad en la construcción de la narrativa en los juegos de mesa.
- Estudiar las narrativas ramificadas y su presencia en los juegos de mesa.
- Analizar el concepto de rejugabilidad y cómo este aspecto influye en los aspectos narrativos y jugables de los juegos de mesa.
- Trasladar las tres aproximaciones anteriormente mencionadas al juego de mesa *Tainted Grail: La Caída de Ávalon*, con el fin de comprender cómo convergen la narrativa y la jugabilidad.

3. METODOLOGÍA

3.1. LA PARTICIPACIÓN DEL LECTOR EN EL TEXTO: LITERATURA ERGÓDICA

La interactividad y la narrativa ergódica son factores directamente implicados en los desarrollos narrativos de los juegos de mesa. A

diferencia de las narrativas convencionales, que siguen un modelo lineal caracterizado por un contenido cerrado y un acto enunciativo establecido por el autor del texto, en las narrativas interactivas presencia-mos un contenido abierto y un acto enunciativo elaborado por el usuario, que puede entenderse como lector, jugador o incluso actor, según el contexto (Orihuela, 2009).

En este sentido, el autor construye un texto caracterizado por su contenido abierto y forma variable, a partir del cual el lector toma decisiones que influyen en la dirección de la narración, conduciéndola hacia diferentes contenidos. Esto implica la presencia de estructuras que experimentan modificaciones a lo largo de la narración.

Por tanto, se construye un relato que, a diferencia de la narración tradicional —con un principio y final únicos predeterminados—, presenta múltiples comienzos y desenlaces, así como diversos eventos intermedios. Como señala Orihuela: “La disolución del narrador, en un usuario que escoge trayectorias, diluye también la trama, que se convierte en una experiencia más o menos individual y más o menos irreplicable” (2009, p. 41).

Ryan (2009) hace una distinción entre dos tipos de juegos en el ámbito narrativo: los juegos narrativos y las historias jugables. Por un lado, en los juegos narrativos, la jugabilidad tiene prioridad sobre la narrativa, siendo principalmente juegos donde la narrativa sirve principalmente como un elemento estético. Por otro lado, en las historias jugables, la narrativa tiene prioridad sobre la jugabilidad, convirtiendo estos juegos en experiencias diseñadas principalmente para construir un relato.

En diversos tipos de juegos, ya sean de mesa, videojuegos, juegos de rol o juegos populares, es posible encontrar ejemplos de ambos tipos, e incluso combinaciones donde los límites entre los conceptos se vuelven difusos, y donde ni la narrativa ni la jugabilidad están subordinadas una a la otra, sino que se complementan mutuamente, creando una interacción donde la narrativa y la jugabilidad se influyen mutuamente (Ferrés, 2000).

Otro aspecto que se debe considerar es hasta qué punto podemos hablar de un contenido abierto y una forma variable cuando el autor del juego ya ha trazado previamente todos los posibles caminos que el usuario

puede seguir, limitando su participación a la elección entre las alternativas proporcionadas.

Aarseth (1997) y Ryan (2004) hacen una distinción entre dos tipos de interactividad: la “explorativa” o “selectiva” y la “configurativa”. El primero se refiere a narrativas donde el usuario puede elegir entre diferentes trayectorias predefinidas en una estructura subyacente ya establecida. El segundo concepto se refiere a textos donde la variabilidad surge de manera emergente, es decir, no está completamente definida en su proceso, sino que puede surgir parcial o totalmente de un sistema subyacente, como las reglas y mecánicas del juego.

En este sentido, las reglas del juego no solo afectan a la jugabilidad, sino que también tienen un impacto directo en la narrativa. Una instrucción específica, aplicada en diferentes circunstancias, puede llevar a resultados diversos, influenciados tanto por el azar como por la lógica.

En otro orden de ideas, es preciso definir el concepto de narrativa ergódica, notablemente conectado a la interactividad previamente desarrollada. El término ergódico, acuñado por Aarseth (1997), se refiere, en el ámbito de la literatura, al esfuerzo no trivial requerido para permitir al lector atravesar el texto. De hecho, la construcción de la palabra deriva de las griegas *ergon* [trabajo] y *hodos* [camino] (Ponce-Díaz y Ávila, 2021).

3.2. LAS NARRATIVAS RAMIFICADAS

A lo largo de este trabajo, se han analizado las conexiones que un texto establece con otros, lo cual representa una de las formas más evidentes de interactividad. Nos hemos enfocado específicamente en las relaciones que se desarrollan dentro de una misma obra. En este punto, es relevante mencionar el concepto de hipertextualidad según Genette (1982), quien describe este fenómeno como la interacción entre dos elementos: el hipotexto y el hipertexto. El hipotexto se refiere al texto original que está incorporado dentro del hipertexto.

En el ámbito de los juegos de mesa y la narrativa ergódica en general, es necesario delimitar esta noción a la conexión que establece un texto con otro, sin que este último esté directamente incorporado mediante

técnicas como la sustitución, substracción, permutación, condensación, entre otras (Plett, 1991). Por lo tanto, se trata de una adaptación de la idea original de Genette, donde, en lugar de hacer referencia al contenido de un texto A que aparece dentro de un texto B, se hace referencia al contenido de un texto A (hipotexto) que guía al usuario hacia un texto B (hipertexto).

Por lo tanto, en este estudio sería necesario abordar la hipertextualidad según la concepción de Aarseth (1997), quien la describe como una estrategia de organización textual mediante fragmentos con enlaces entre secciones relacionadas dentro de un mismo texto o entre partes relacionadas de diferentes textos en el mismo sistema, aunque con la distinción de que nos estamos refiriendo a campos analógicos en lugar de digitales.

Además, sería útil considerar la definición proporcionada por Joyce, quien define la narrativa hipertextual como un proceso de lectura y escritura en un orden seleccionado por el usuario, donde las elecciones influyen en la naturaleza de lo que se lee (1996).

En suma, los conceptos abordados en este apartado, como la interactividad, la narrativa ergódica y el hipertexto, convergen en una realidad: la transformación de las estructuras narrativas hacia un modelo no lineal. En relación con esta idea, es relevante considerar la tesis presentada por Eco (1984), quien sostiene que existen varios enfoques para construir una realidad y, por ende, para desarrollar narrativas. Eco parte del concepto de laberinto y organiza las categorías en “linear”, “maze” —el cual se abordará de manera más detallada posteriormente, ya que es el tipo al que se recurre en el juego de mesa objeto de nuestro estudio— y “net” (Eco, 1984, pp. 80, 81) —este último también conocido como “rhizome” según Deleuze y Guattari (1987, p. 6)—.

El laberinto arbóreo, que se corresponde con la segunda categoría definida por Eco (“maze”), se organiza de manera que ofrece múltiples posibilidades de recorrido —es importante recordar que, al hablar de “recorridos” o “caminos”, no nos referimos a ubicaciones físicas, sino a conceptos dentro de las estructuras narrativas—. De esta manera, se parte de un punto inicial que puede llevar a varios finales, siempre más de uno, lo que genera ramificaciones desde el punto de partida. En este

escenario, existe la posibilidad de que el navegante (Manovich, 1998) tome decisiones equivocadas y, por lo tanto, se encuentre en un callejón sin salida (Eco, 1984).

3.2. LA REJUGABILIDAD EN LOS JUEGOS DE MESA

Aunque todas las posibles historias estén previamente diseñadas, resultaría prácticamente imposible, especialmente en algunos juegos, estudiar todas las ramificaciones que dan forma a los relatos. Por esta razón, es crucial distinguir entre las macroestructuras y las microestructuras (Stam *et al.*, 1999). La macroestructura se refiere a la trama (Pérez, 2010) y se considera un esquema fundamental. Por otro lado, las microestructuras son unidades narrativas más superficiales (Courtés, 1997), lo que se interpreta como el argumento.

Del mismo modo, podemos referirnos a la terminología de Chatman, quien describe las macroestructuras como “núcleos” y las microestructuras como “satélites” (1978, p. 56). Por lo tanto, los núcleos son aquellas unidades narrativas consideradas fundamentales para la construcción de la historia, mientras que los satélites son elementos accesorios. En este contexto, es útil considerar las perspectivas de Genette: “Estudiar el orden temporal de una narración implica comparar cómo se organizan los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo y cómo se organizan estos mismos eventos o segmentos temporales en la historia” (1982, p. 35).

El concepto de rejugabilidad resulta bastante evidente si se toma desde una premisa básica: la posibilidad de poder volver a jugar un juego. No obstante, es preciso realizar un inciso con el fin de aclarar qué se entiende en este apartado —y en este estudio— por rejugabilidad.

Cuando un lector completa la lectura de un libro con una narrativa lineal, tiene la opción de volver a leerlo si así lo desea, pero la estructura general de la historia permanecerá inalterada. Por lo tanto, releer una narrativa tradicional no suele proporcionar una experiencia nueva en términos del contenido de la obra en sí, aunque se podría debatir sobre hasta qué punto la experiencia de la lectura se ve afectada al conocer de antemano los eventos que van a ocurrir. Sin embargo, en el caso de una

narrativa en la que la participación del usuario pueda influir y provocar cambios en la macroestructura o la microestructura, sí es posible experimentar una nueva y diferente vivencia (Pérez, 2010; Barthes, 1987).

4. RESULTADOS

4.1. RESUMEN DEL JUEGO

Tainted Grail: La Caída de Ávalon se configura como un juego de mesa de naturaleza cooperativa o apto para jugar en solitario, cuya fuente de inspiración reside en la mitología celta y las leyendas artúricas. En este contexto, cada participante debe elegir uno entre los cuatro personajes disponibles. Cada uno de ellos está caracterizado por un marcado modelo de personalidad que incide en sus posibles acciones y limitaciones; es decir, los personajes responden a un arquetipo que influye tanto en el nivel narrativo como en el de la jugabilidad. Estos cuentan con seis atributos contrapuestos: agresividad y empatía; audacia y cautela; y lógica y espiritualidad. A lo largo del desarrollo del juego, se brinda la posibilidad de mejorar dichas capacidades, lo cual resulta fundamental para afrontar con éxito las diversas pruebas y misiones que se presentan. La finalidad del juego radica en la exploración de las tierras de Ávalon, que están siendo dominadas por La Rareza, mientras se busca una estrategia de supervivencia a través de diversas misiones y tareas secundarias.

Gran parte de la narrativa se despliega mediante un Diario de Exploración, un libro de textos que presenta una organización basada en las ubicaciones de Ávalon. De este modo, al trasladar físicamente las miniaturas de los personajes a una nueva carta de Localización, se inicia la exploración leyendo la página correspondiente en el Diario. Cada ubicación del libro se halla, por su parte, subdividida en versículos, a los cuales los jugadores pueden acceder conforme lo indique el propio Diario, ya sea en función de las decisiones tomadas por el jugador o jugadora o al cumplir requisitos específicos. Asimismo, al final del Diario se encuentra una sección denominada Libro de los Secretos, que aglutina algunos versículos especiales a los que se puede acceder mediante códigos proporcionados a lo largo de la aventura.

Además, en ciertos puntos de la trama, ya sea por instrucciones del Diario de Exploración o porque lo indique una carta de Localización, los y las jugadoras se verán obligados a enfrentar Encuentros. En estas situaciones, la jugabilidad se tornará el aspecto dominante y los y las jugadoras deberán hacer uso de sus cartas de Combate o de Diplomacia para lograr la victoria, que les otorgará determinadas recompensas. En el caso contrario, si un jugador o jugadora no logra superar el Encuentro, se llevarán a cabo las consecuencias negativas recogidas en la carta correspondiente.

A pesar de que las y los jugadores gozarán de autonomía para explorar el mapa y sus localizaciones, el juego establece una restricción al respecto: cada personaje dispone de una cantidad definida de energía, la cual se agota al llevar a cabo diversas acciones —como desplazarse, explorar una localización o emplear habilidades específicas, entre otras—. Una vez que la energía de todos los personajes se haya consumido, llegará la noche, momento en el cual deben ocuparse de aspectos como la alimentación, el descanso y la mejora de sus capacidades o mazos de cartas.

En un sentido más amplio, la trama se divide a partir de capítulos. Cada uno de estos cuenta con diversas secciones. No obstante, el avance hacia una nueva sección o un nuevo capítulo precisa el cumplimiento de un requisito por parte de los y las jugadoras. Esta condición puede o no estar recogida de manera evidente en la carta correspondiente.

4.2. LA NARRATIVA RAMIFICADA EN TAINTED GRAIL: LA CAÍDA DE ÁVALON

A lo largo de la descripción de este juego de mesa se ha podido observar que responde a una narrativa basada en párrafos, que, como hemos abordado previamente, se fundamenta en la división de un texto integral en diversas secciones. Este formato, ligado a la posibilidad de navegar con cierta libertad entre los fragmentos, otorga a la narrativa del juego la condición de ramificación.

La narrativa de este juego de mesa se puede comprender a partir de tres niveles de ramificación, que se analizarán, a continuación, de manera detallada. Estos niveles son las distintas formas que tiene *Tainted Grail* de dividir su historia:

- Capítulos.
- Localizaciones.
- Versículos.

En primer lugar, como se ha comentado previamente, la campaña del juego se divide en capítulos. Cada uno de ellos, a su vez, está separado en diversas partes. Si bien existe cierta linealidad en este nivel de ramificación —ya que los capítulos siguen un orden natural, del uno en adelante—, esta se obtiene a partir de las diferentes posibilidades que presenta el juego para avanzar en la historia. Es decir, cada capítulo o parte del mismo indica una misión que deben completar los jugadores. No obstante, en la mayoría de los casos, existen varias vías para conseguir dicho objetivo.

Por ejemplo, en la primera parte del primer capítulo del juego se enuncia que la misión que se debe llevar a cabo para avanzar es conseguir una carta (“Rituales de Menhir”) que recoge las indicaciones para activar los menhires²⁰⁸ a lo largo de todo Ávalon. En este caso, es posible alcanzar este primer objetivo de tres modos distintos, explorando tres localizaciones diferentes presentes en el tablero inicial. Por tanto, a pesar de que el juego marque ciertas pautas sobre qué conseguir para avanzar, la estrategia que se lleve a cabo, es decir, el modo en que se obtenga ese requisito, queda a elección de los jugadores.

En este juego de mesa, la jugabilidad condiciona a la historia en tanto que es necesario, para los jugadores, ir descubriendo ubicaciones con el fin de poder explorarlas y, de este modo, acceder a los diferentes fragmentos del texto correspondientes a dicha localización. *Tainted Grail* es un juego de mesa que funciona con un tablero modular, en el que todas las ubicaciones existentes no están presentes desde el comienzo, sino que los jugadores deben ir trasladando las figuras de sus personajes a diferentes cartas de localización para poder revelar las contiguas.

En definitiva, a pesar de que todas las ubicaciones estén recogidas en el Diario de Exploración, los jugadores no podrán leer sus textos

²⁰⁸ Los menhires son antiguos monumentos que cuentan con un poder especial que permite proteger el entorno de La Rareza.

correspondientes sin antes estar presentes en dicho espacio —es decir, colocar su miniatura en la carta que representa la localización—. Además, las cartas de localización pueden verse sustituidas por versiones diferentes de las mismas a lo largo de la campaña a raíz de diferentes eventos. Por ejemplo, la carta de localización de “Altomuro” puede llegar a modificarse por “Altomuro conquistado” si se lleva a cabo una sucesión de elecciones concretas. Esta alteración en el tablero impedirá a los jugadores volver a visitar la carta —y, con esta, la entrada correspondiente en el Diario de Exploración— de “Altomuro”. Por tanto, una vez más, nos encontramos ante una ramificación de la historia, en tanto que cada jugador puede decidir qué localización desea explorar, condicionada por las directrices básicas del juego.

Por último, los versículos son la unidad mínima de la narrativa. En este nivel se encuentra el texto propiamente dicho, los diferentes fragmentos que los jugadores leerán para descubrir las diferentes historias recopiladas en el Diario de Exploración. De este modo, tras realizar la acción de explorar una localización, el jugador deberá leer el texto inicial de la misma, que ofrece diferentes opciones de continuación. Dependiendo de lo que escoja, el Diario le transportará a un versículo u otro.

El movimiento entre los diferentes versículos no solo estará sujeto a las elecciones narrativas que tome un jugador, sino también a las decisiones supeditadas a la jugabilidad o a la aleatoriedad de la misma. Por ejemplo, un versículo de la campaña finaliza ofreciendo la posibilidad de solicitar ayuda a los habitantes de un poblado, una decisión puramente narrativa que, si bien tiene repercusiones en la historia, no requiere de ninguna acción específica. En el extremo opuesto, otro fragmento indica al jugador que lo esté explorando que debe lanzar un dado y, dependiendo del resultado, deberá continuar leyendo un versículo u otro. En este caso, la elección no queda en manos del jugador, sino que se debe por completo a la aleatoriedad. También es posible encontrar versículos en los que se precisa que el jugador en cuestión se enfrente en combate con un enemigo, por lo que el modo en que avance la historia es responsabilidad del jugador, pero será a través de su desempeño en el combate, un evento relativo a la jugabilidad y no a la narrativa.

4.3. LA REJUGABILIDAD EN TAINTED GRAIL: LA CAÍDA DE ÁVALON

Tainted Grail: La Caída de Ávalon es un juego que alberga la posibilidad de ser jugado en diversas ocasiones. Esto se debe, principalmente, a que cuenta con una narrativa ramificada, por lo que las historias pueden verse modificadas notablemente según las decisiones de los jugadores. Asimismo, estos también pueden tomar decisiones menores que supongan cambios en aspectos menos relevantes de la historia. A continuación, se detallan algunos aspectos concretos que contribuyen a esta rejugabilidad.

El Reglamento del juego proporciona información limitada acerca de la condición de victoria —es decir, la forma o formas que tienen los jugadores de ganar la partida—, indicando, únicamente, que los jugadores deben “llegar al final de la campaña” (Piskorski y Świerkot, 2019, p. 4). Por lo tanto, al inicio del juego, los jugadores saben que su meta es completar la partida, pero desconocen cómo lograrlo o qué implica exactamente ese final. De hecho, a lo largo del juego no se proporcionan más pistas, excepto en los últimos capítulos, donde se les informa a los jugadores que tienen la opción de dar por finalizada la campaña siguiendo diferentes caminos.

Por ejemplo, en el capítulo 15, los jugadores pueden abandonar la isla de Ávalon en barco: “Zarpas y dejas este lugar para siempre (requiere a todos los personajes, esto finalizará la campaña)” (Piskorski, Marcin Świerkot, p. 10). En otro caso, en el mismo capítulo 15, es posible seguir el rastro de los caballeros de la Mesa Redonda hasta un versículo donde los jugadores pueden concluir la campaña si deciden unirse a los caballeros en su lucha contra Tuathán, el reino que está infectando a Ávalon con La Rareza.

Así, la existencia de múltiples finales posibles y la incapacidad de determinar una condición de victoria exclusiva, determinada por las acciones y elecciones de los jugadores a lo largo del juego, hace que sea posible volver a jugar la campaña al completo, obteniendo resultados diferentes en la macroestructura de la misma.

En cuanto al retroceso, en *Tainted Grail: La Caída de Ávalon*, cada acción tiene consecuencias, lo que implica que el juego no facilita ni permite retroceder a momentos anteriores después de tomar una decisión incorrecta o no deseada. De hecho, existe la posibilidad de que el personaje de un jugador fallezca, lo que significa que el jugador puede reincorporarse al juego, pero deberá elegir otro personaje, siempre que esté disponible —es decir, si no está siendo utilizado por otro jugador—. Si no hay otro personaje disponible o si la partida se está jugando en solitario, la campaña fracasa automáticamente. Sin embargo, existe una última alternativa, conocida en el juego como la “Misericordia de la Madre de Todos”, que permite a los jugadores continuar la partida, aunque con ciertas implicaciones.

Esta imposibilidad de dar marcha atrás una vez se ha llevado a cabo una acción o se ha tomado una decisión implica que los jugadores solo podrán elegir un camino cada vez. Es decir, no será posible elegir una trayectoria en la narrativa, observar sus consecuencias y, posteriormente, volver al punto anterior para seleccionar otra trayectoria. Por tanto, si se quieren observar otras alternativas y sus repercusiones, será necesario comenzar una nueva campaña del juego.

6. CONCLUSIONES

Tainted Grail: La Caída de Ávalon emerge como un juego de mesa intrincado, tejiendo elementos de la mitología celta y las legendarias historias artúricas en una experiencia cooperativa o para un jugador. La selección de uno de los cuatro personajes disponibles marca el inicio de una odisea donde la personalidad y habilidades de cada uno influyen en la narrativa y la jugabilidad. La mejora de habilidades se vuelve esencial para superar las diversas pruebas en la búsqueda por salvar Ávalon de La Rareza, la fuerza oscura que la consume.

El Diario de Exploración sirve como portal hacia el mundo de Ávalon, dividiendo la historia en ubicaciones y versículos que los jugadores descubren al mover sus piezas por el tablero modular. Las decisiones del jugador influyen en el acceso a ciertos versículos, creando una

experiencia ramificada donde cada elección conlleva consecuencias narrativas y de jugabilidad.

La jugabilidad se entrelaza con la narrativa a través de Encuentros, momentos donde las habilidades de combate o diplomacia del jugador se ponen a prueba. El éxito o fracaso en estos enfrentamientos determina el curso de la historia y las recompensas que los jugadores obtienen. Además, el agotamiento de la energía de los personajes marca el avance del tiempo en el juego, introduciendo elementos de gestión de recursos y estrategia.

La trama se despliega a través de capítulos, localizaciones y versículos, y cada uno ofrece múltiples caminos para explorar y descubrir. Aunque la linealidad estructural está presente, la libertad de elección de los jugadores y los elementos aleatorios aseguran una experiencia única en cada partida.

La estructura narrativa del juego se caracteriza por su ramificación a través de diferentes niveles, que incluyen capítulos, localizaciones y versículos. Esta división jerárquica facilita la exploración de diversas líneas argumentales y permite a los jugadores tomar decisiones que afectan directamente al desarrollo de la historia. La libertad de elección en cada nivel de la narrativa aumenta la sensación de inmersión y control por parte de los jugadores, quienes se convierten en protagonistas activos de la trama.

La rejugabilidad se ve impulsada por la naturaleza ramificada de la historia y la falta de una condición de victoria única. Los múltiples finales posibles y la imposibilidad de retroceder en el tiempo después de tomar decisiones significativas invitan a los jugadores a explorar diferentes caminos y estrategias en cada nueva campaña.

En resumen, *Tainted Grail: La Caída de Ávalon* ofrece una inmersión profunda en un mundo de fantasía donde la narrativa y la jugabilidad se entrelazan en una red de decisiones y consecuencias. Su estructura ramificada y su enfoque en la rejugabilidad garantizan que cada partida sea una nueva aventura, llena de sorpresas y desafíos únicos.

7. REFERENCIAS

- Aarseth, E. J. (1997). *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. The Johns Hopkins University Press.
- Arnaudo, M. (2018). *Storytelling in the Modern Board Game*. McFarland & Company, Inc.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós.
- Booth, P. (2021). *Board Games as Media*. Bloomsbury Academic.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press.
- Courtés, J. (1997). *Análisis semiótico del discurso: del enunciado a la enunciación*. Gredos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press.
- Eco, U. (1984). *Semiotics and the Philosophy of Language*. Indiana University Press.
- Freire, P. G. (octubre de 2021). *Elige tu propia aventura: breve historia de la hiperficción. El templo de las mil puertas*. Recuperado el 24 de febrero de 2024 de <https://www.eltemplodelasmilpuertas.com/reportaje/elige-tu-propia-aventura-breve-historia-hiperficcio/387/>
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Seuil.
- Joyce, M. (1996). *Of two minds. Hypertext pedagogy and poetics*. University of Michigan.
- Kern, H. (2000). *Through the Labyrinth: Designs and Meaning Over 5,000 years*. Prestel.
- Manovich, L. *Navigable space*. Manovich. Recuperado el 24 de febrero de 2024 de <http://manovich.net/index.php/projects/navigable-space>
- Orihuela, J. L. (2009). *Narraciones interactivas: el futuro no lineal de los relatos en la era digital*, *Palabra Clave*, 2, pp. 37-46. Recuperado el 24 de febrero de 2024 de <https://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/338>
- Pérez, O. (2010). *Análisis de la significación del videojuego. Fundamentos teóricos del juego, el mundo narrativo y la enunciación interactiva como perspectivas de estudio del discurso* [Tesis de Doctorado, Universitat Pompeu Fabra]. <http://hdl.handle.net/10803/7273>

- Piskorski, K. y Świerkot, M. (2019). Tainted Grail: La Caída de Ávalon. Maldito Games.
- Plett, H. (Ed.) (1991). Intertextuality. Walter de Gruyter.
- Ponce-Díaz, R. y Ávila, I. (2021). Literatura ergódica y videojuegos: una invitación al desarrollo de herramientas y metodologías para el análisis de sus narrativas, *RALED*, 21(1), pp. 147-167.
- Rosso, S. y Eco, U. (1991). A Correspondance on Postmodernism, en I. Hoesterey (Ed.), *Zeitgeist in Babel. The Postmodern Controversy* (pp. 242-253). Indiana University Press.
- Ryan, M. L. (2009). From Narrative Games to Playable Stories: Toward a Poetics of Interactive Narrative, *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, 1, pp. 43-59. <https://doi.org/10.1353/stw.0.0003>
- Stam, R., Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S. (1999). Nuevos conceptos de la teoría del cine. Paidós.

EL MONSTRUO DEL RACISMO EN *TERRITORIO
LOVECRAFT*: UN EJEMPLO DE INTERTEXTUALIDAD
TEMÁTICA CON LA NARRATIVA DE H.P. LOVECRAFT

ANA PINEL BENAYAS

Universidad de Castilla-La Mancha

1. EL RACISMO EN ESTADOS UNIDOS: UN CONTEXTO
ESENCIAL PARA COMPRENDER A H.P. LOVECRAFT Y LA
SERIE *TERRITORIO LOVECRAFT*

El racismo y la segregación en los Estados Unidos constituyen una temática omnipresente a lo largo de la historia de la nación, abarcando desde la época del colonialismo hasta el siglo XXI. Por ende, es posible afirmar que el racismo en EE.UU. ha experimentado diversas etapas y evoluciones, las cuales comparten elementos comunes y, en algunos casos, llegan a superponerse. Con el propósito de exponer los acontecimientos históricos que se manifiestan en la serie *Territorio Lovecraft* y contextualizar el racismo de H.P. Lovecraft, procederemos a dividir, mediante una clasificación clásica, las distintas etapas que se considerarán cruciales en la historia del racismo en América. Iniciaremos con la época de la esclavitud (1776-1865), seguida por la guerra de secesión (1861-1865), la época de la Reconstrucción (1865-1877) y la instauración de las leyes Jim Crow, para finalizar con los Movimientos por los Derechos Civiles de 1950.

La época de la esclavitud, que abarca desde la colonización hasta la Guerra Civil (1776-1865), fue fundamental para la construcción del sistema económico y social que sustentó el sur de los Estados Unidos. Consolidándose gradualmente como una institución arraigada tras la guerra de Independencia (1775-1783). Durante este periodo, los africanos eran considerados propiedad de los esclavistas, siendo importados como mano de obra barata y privados de cualquier derecho legal.

Aunque se aboliera el tráfico de esclavos en 1807, la esclavitud fue defendida no como una práctica deseable, pero sí como necesaria para la república. Según historiadores como Willi Paul Adams, sin esta práctica, la sociedad sudista se habría desarrollado de forma similar a la del Norte, impidiendo la formación de una estructura social concreta y distintiva en los estados del sur (2000, p. 71).

La defensa de la esclavitud chocaba directamente con los principios e ideales de libertad y derechos civiles legados por la guerra de Independencia. Para respaldar esta práctica, se adoptaron dos enfoques. En primer lugar, se empleó de manera restrictiva el concepto de libertad, considerándolo un derecho que se aplica a grupos específicos y no es universal. Se argumentó que infringir el derecho a poseer esclavos constituía una violación de la libertad de estos grupos, y se afirmó que el ideario americano nunca abogó por una igualdad estricta (Bosch, 2019, p. 110; Adams, 2000, p. 73). En segundo lugar, se recurrió a intensificar la desigualdad mediante la acentuación del componente racial, justificando la disparidad entre blancos y negros. Este planteamiento proporcionó la base teórica para la implementación del sistema de segregación tras la abolición de la esclavitud (Grunstein Dickter, 2005, p. 96). Además, se alegó que cualquier sociedad sana generaba desigualdades derivadas de la diligencia de unos y la indolencia de otros.

A partir de la década de 1830, emergieron diversos movimientos abolicionistas y antiesclavistas con el propósito de persuadir al sur para poner fin a la esclavitud mediante argumentos morales. Aunque se produjeron diversos movimientos insurrectos, como el liderado por Nat Turner en Virginia, la fundación del periódico *The Liberator* de William L. Garrison, y la creación de la Sociedad Antiesclavista Americana en Filadelfia, el movimiento resultó infructuoso. Este fracaso llevó a una reorientación de la estrategia moral hacia la lucha política, transformando así el antiesclavismo de un problema moral a la cuestión política central de la Unión (Bosch, 2019, p. 120; Adams, 2000, p. 83).

Las disparidades que fueron surgiendo entre los estados del Norte y los estados del Sur culminaron en un conflicto civil que dividió a la Nación entre aquellos estados que permanecieron unidos bajo el gobierno federal, la Unión, y los estados secesionistas, conocidos como Estados

Confederados de América. Las causas de esta guerra fueron diversas: las diferencias económicas y sociales entre un Norte que basaba su economía en la industrialización y el trabajo asalariado, en contraste con un Sur cuya economía dependía de la agricultura y la esclavitud. También hubo disputas sobre el alcance del poder federal frente al poder individual de los estados. La elección de Lincoln como presidente en 1860, respaldando una política abolicionista parcial al oponerse a la expansión de la esclavitud en los nuevos territorios, contribuyó a la escalada de tensiones (Bosch, 2019, p. 163-164).

Estas diferencias también se manifestaron en la capacidad militar y en las razones que impulsaron a los voluntarios de ambos bandos durante la guerra civil. Los estados del Norte poseían mayores recursos humanos y materiales para el conflicto. En primer lugar, la población total de la Unión ascendía a 19 millones, mientras que los Confederados sumaban 9,5 millones, teniendo en cuenta que 3,5 millones eran esclavos. En segundo lugar, la capacidad industrial era también superior en el Norte, que contaba con mayores recursos ferroviarios, bancarios y marítimos que el Sur (Adams, 2000, p. 95; Bosch, 2019, pp. 177-178). En cuanto a las motivaciones, el Sur luchaba por la defensa de sus libertades y su autogobierno frente a lo que percibían como la tiranía del Norte, planteando la confrontación como una segunda guerra de independencia. Además, se movilizaron por la defensa de la institución de la esclavitud y la supremacía blanca. Por otro lado, el Norte se enfrentaba en defensa de la Unión y la preservación del orden y la ley (Bosch, 2019, pp. 179-180).

La guerra, inicialmente proyectada como un conflicto breve, se transformó en una *guerra total* que dejó un saldo de 630.000 muertos y 50.000 amputados, muriendo en el sur un 4% de la población total, convirtiéndola en la primera guerra moderna (Bosch, 2019, p. 176). Durante este conflicto, el interés primordial del gobierno federal y del Partido Republicano fue mantener el control sobre el territorio, especialmente sobre las áreas conquistadas. Por estas razones, la reconstrucción del sur se inició 1863. El Plan de Reconstrucción propuesto por Lincoln adoptó un enfoque moderado, inicialmente desatendiendo el sufragio y la igualdad civil para los esclavos liberados, conforme a la

Decimotercera Enmienda ratificada en 1865. No obstante garantizaba el perdón a aquellos que juraran lealtad a la Unión y aceptaran la abolición de la esclavitud. Se excluía de estos beneficios a los altos militares de la Confederación (Bosch, 2019, p. 194).

Uno de los aspectos fundamentales que la reconstrucción abordó fue la tenencia de la tierra y las relaciones laborales, es decir, la economía. En este contexto, se implementó la incautación de propiedades pertenecientes a la Confederación. Sin embargo, la existencia de plantadores en el Norte condujo a que estas incautaciones se llevaran a cabo principalmente debido al abandono o la falta de pago de impuestos por parte de los propietarios. Las tierras incautadas se destinaron para proporcionar empleo a los recién liberados, aunque en la práctica, este trabajo no difería mucho del sistema esclavista existente (Bosch, 2019, p. 197). Ante el descontento de algunos congresistas republicanos con la reconstrucción moderada de Lincoln, se logró la creación de la Oficina de Refugiados, Libertos y Tierras abandonadas. Esta oficina se encargó de proveer ropa, alimentos, asistencia médica y empleo a los esclavos. Además, facilitó la adquisición de lotes de tierra para su compra (Adams, 2000, p. 101; Bosch, 2019, p. 197).

Con el final de la guerra, parecía que el proyecto de reconstrucción moderado de Lincoln avanzaría en la cuestión de los derechos de los antiguos esclavos. En su último discurso, días antes de su asesinato, Lincoln mencionó la posibilidad de un sufragio negro limitado. Sin embargo, tras su muerte, el vicepresidente Andrew Johnson asumió la presidencia, los republicanos más radicales esperaban un cambio significativo en el Sur que llevara a una igualdad de derechos y al sufragio negro. No obstante, Johnson solo se dedicó a «reanudar, cuanto antes, la normal vida política del país» (Adams, 2000, p. 103). Las consecuencias de la Restauración de Johnson se manifestaron rápidamente en el sur, ya que, aunque la esclavitud había desaparecido, nacieron los códigos negros (*black codes*).

Los denominados códigos negros fueron concebidos para limitar los derechos recién otorgados a los afroamericanos liberados de la esclavitud y para perpetuar las estructuras de segregación racial (Zinn, 2005, p. 187). Adicionalmente, sentaron las bases para las leyes Jim Crow por imponer

la segregación en asientos y escuelas interraciales (Alexander, 2014, p. 38). Estos códigos se acompañaron de una serie de leyes destinadas a restringir aún más las libertades de los afroamericanos, con la intención de instaurar un nuevo sistema de trabajo forzado reconfigurando el nuevo sur como una mejora de la antigua estructura sureña. Entre estas leyes se encontraba la Ley de Vagabundos, aplicada a los desempleados, las Leyes de Aprendizaje que obligaban a los menores a trabajar, y las Leyes Criminales que reforzaban las penalidades por delitos menores. Todas estas leyes estaban respaldadas por un sistema judicial y policial de predominancia blanca (Bosch, 2019, p. 203; Alexander, 2014, p. 38).

Ante la situación generada por las políticas de Johnson, los republicanos radicales adoptaron una postura enérgica oponiéndose fervientemente a la Reconstrucción liderada por Johnson. Argumentando que sin el voto de la población afroamericana no podría haber una reconstrucción significativa. En respuesta a los códigos negros, promulgaron la Ley de los Derechos Civiles, que proclamaba la igualdad ante la ley de todas las personas nacidas en los Estados Unidos, con excepción de los indígenas. A pesar de que Johnson inicialmente vetó la ley, se logró evitar y se incorporaron dos enmiendas a la nueva Constitución: la 14^a y la 15^a. Estas enmiendas garantizaban la ciudadanía a todas las personas nacidas en EE.UU. y prohibían privar a cualquier individuo de su libertad sin un debido proceso legal, además de prohibir la denegación del derecho al voto basada en la raza (Alexander, 2014, pp. 38-39). El gobierno de los radicales republicanos contribuyó positivamente a mejorar la calidad de vida de algunos afroamericanos, quienes lograron obtener representación política en ciertas localidades (Grunstein Dickter, 2005, p. 99).

Las políticas implementadas por los republicanos radicales para salvaguardar los derechos de los afroamericanos se encontraron con la respuesta violenta de grupos supremacistas blancos. En 1868, en el pueblo Pulaski, Tennessee, surgió una sociedad secreta conocida como el Ku Klux Klan (KKK), en la que participaban tanto campesinos pobres como banqueros o abogados. El KKK sembraba el terror entre la población negra y también aterrorizaba a los blancos republicanos, utilizando métodos como linchamientos, apaleamientos, asesinatos, violaciones e incendios. A pesar de los intentos del Congreso por prohibir

las actividades del Klan, no logró evitar la aparición de otros grupos paramilitares con la misma ideología, como las Camisas Rojas en Carolina del Sur o el Club del Rifle en Mississippi (Bosch, 2019, p. 208; y Zinn, 2005, p. 191). A principios de 1870, la violencia continuaba en aumento y el KKK seguía perpetrando linchamientos, apaleamientos e incendios contra la población negra. No fue hasta la presidencia de Ulyses Grant que la situación se restableció, llevando a juicio a muchos de los miembros de este grupo (Grunstein Dickter, 2005, p. 99).

Sin embargo, en la década de 1870, tanto el gobierno nacional como el presidente Grant comenzaron a perder entusiasmo por la defensa de la causa de los afroamericanos. A esto se sumaron otros desafíos, como la expansión hacia el oeste, los conflictos con las comunidades indígenas, escándalos de corrupción vinculados a la construcción de ferrocarriles y la depresión de 1873, que duró seis años y fue la más prolongada y severa que Estados Unidos había experimentado hasta ese momento. Estas circunstancias fueron aprovechadas por los demócratas, y así, en las elecciones presidenciales de 1876, comenzó el resurgimiento del Partido Demócrata y de la supremacía blanca en la política del sur. El fracaso de la Reconstrucción resultó en la pérdida de los derechos conquistados por los afroamericanos (Bosch, 2019, pp. 208-209; Grunstein Dickter, 2005, p. 99). Durante las últimas décadas del siglo XIX, el derecho al voto para los afroamericanos desapareció en todos los estados del sur con los antiguos esclavos convertidos en trabajadores asalariados. En 1883, el Tribunal Supremo anuló la Ley de Derechos Civiles y para 1900, todos los estados del sur habían promulgado nuevas constituciones que incluían leyes de segregación racial, marcando el inicio de la era de las leyes Jim Crow (Zinn, 2005, p. 195).

Las leyes Jim Crow, respaldadas por el lema «iguales, pero separados», estuvieron vigentes desde finales del siglo XIX hasta la década de los 60. Su nombre proviene del famoso trovador de principios del siglo XIX, Thomas «Daddy» Rice, quien se pintaba el rostro con carbón para parecer negro. Este personaje se popularizó en 1850, convirtiéndose en un estereotipo que denigraba a los negros en toda la zona del sur (Grunstein Dickter, 2005, p. 95; García Martín, 2021, p. 454). Estas estrictas leyes segregacionistas institucionalizaron la segregación racial en diversos

aspectos de la vida cotidiana, incluyendo la vivienda, el empleo, el transporte, la educación, el deporte, las prisiones y hospitales e incluso los cementerios. Se sostenía que no existía una desigualdad real entre negros y blancos, ya que estos últimos tenían acceso a todos los servicios y estructuras públicas, como la educación, el transporte público o los baños. Sin embargo, la realidad era que las áreas destinadas a los afroamericanos presentaban una calidad inferior (King, 1995, p. 4).

No hay consenso entre los historiadores sobre el fin de las leyes Jim Crow y el inicio del Movimiento por los Derechos Civiles o Segunda Reconstrucción. Gradualmente, el modelo segregacionista fue perdiendo fuerza, especialmente entre los blancos del Norte. No obstante, investigadores como Alexander Michelle defienden la idea de que la Segunda Guerra Mundial y los crímenes del Tercer Reich cuestionaron la idea de libertad estadounidense si continuaba respaldando un sistema de castas (2014, p. 46). Así, a partir de la década de 1950, el Movimiento por la Igualdad de Derechos Civiles buscó la aplicación de las leyes y Enmiendas a la Constitución aprobadas durante la época de la Reconstrucción (Bosch, 2019, p. 211).

2. LA CONTROVERSIA EN TORNO AL RACISMO DE H.P. LOVECRAFT Y SUS DISPUTAS INTERPRETATIVAS

La cuestión del racismo en Lovecraft ha sido un tema sumamente controvertido entre sus investigadores, dividiéndolos entre aquellos que minimizan la acusación al subordinar el racismo de Lovecraft al contexto histórico y social que le tocó vivir, como hacen T. Joshi o L. Sprague de Camp, y aquellos que la aceptan con rotundidad, como es el caso de Michel Houillebecq. Este racismo impregna todos los escritos de H.P. Lovecraft en diversas medidas y formas. Sus escritos racistas se presentan de manera más o menos camuflada, guiados por argumentaciones racionales o a través de un odio iracundo. No es lo mismo abordar el tema del racismo en los ensayos de Lovecraft, donde adopta un tono más moderado, que en la poesía y relatos, donde se evidencian elementos racistas o se proponen argumentos racistas. En su epistolario, al tratarse de documentos privados dirigidos a destinatarios específicos, el

nivel de racismo y odio que muestra es abierto, transparente y, además, superior al resto de sus escritos (Steadman, 2024, p. 47).

H.P. Lovecraft estuvo fuertemente influenciado por un entorno y una educación familiar marcados por el racismo, lo que lo llevó a adoptar desde su infancia una postura ideológica específica. Este sesgo se evidencia cuando afirma que ya en la escuela tenía fama de antisemita, y también se refleja en el hecho de que llamara “Nigger Man” a su gato siendo aún un niño (Joshi, 2022 a, p. 151; Steadman, 2024, p. 35). Sin embargo, el fundamento teórico principal que respaldó el odio racial de Lovecraft provino de un conjunto de escritores, científicos, políticos e intelectuales que habían contribuido a la creación de una literatura blanca racista. Algunos de estos autores influyentes incluyen a Robert Chambers y su obra *Vestiges of Creation* (1843), que propuso una teoría de la evolución antes de la publicación de *El origen de las especies* de Charles Darwin, situando a los negros en la etapa más baja del proceso de evolución humano; Thomas Nelson Page, quien escribió varias obras sobre la vida en el sur durante la época de la Reconstrucción, defendiendo el modo de vida sureño; Thomas Dixon Jr., defensor del movimiento segregacionista y apologista del Ku Klux Klan —la película *El nacimiento de una nación* (1915) está basada en su novela *The Clansman* 1905)—; Thomas Henry Huxley, partidario de la división de la humanidad en razas y de la idea de la superioridad de diferentes razas; Oswald Spengler y su obra *La decadencia de Occidente* (1918); y Houston Stewart Chamberlain, ferviente defensor de la supremacía blanca, el antisemitismo y opositor al mestizaje, siendo su obra más destacada *Foundations* (1911) (Joshi, 2022 a, p. 152; Steadman, 2024).

Aunque la manifestación más prominente del racismo de H.P. Lovecraft fue su aversión hacia los negros, también sustentó la creencia en la inferioridad biológica, abogó por la defensa de una línea de color que evitara el mestizaje, mantuvo posturas xenófobas y mostró un marcado antisemitismo. Este último aspecto, como hemos observado, le valió una reputación antisemita incluso durante su época escolar. Estas manifestaciones quedaron reflejadas en su narrativa racista que hemos dividido, de mayor a menor intensidad en su pronunciación ante el tema, entre ensayos, poemas, relatos y cartas. Debido a la extensión,

citaremos las obras más representativas y analizaremos de manera concreta uno de sus poemas y dos de sus relatos por aparecer referenciado en la serie *Territorio Lovecraft*.

En sus ensayos, es notable destacar obras como «Crimen del siglo» (1915), donde reelabora el mito ario, «Americanismo» (1919), en el que proyecta la idea del mito ario al Nuevo Mundo a través de la colonización inglesa, y «En una totalidad mayor» (1915), donde expresa sus opiniones sobre la inferioridad de los negros (Steadman, 2024, pp. 47-50). En su poesía, se encuentran numerosos poemas con elementos racistas, y otros que presentan una justificación de su racismo basada en la literatura blanca racista que se ha presentado anteriormente. Sin embargo, entre todos sus poemas, destaca «La creación de los negros» (1912).

En este poema, Lovecraft utiliza la teoría de la evolución propuesta tanto por Chamberlain como por Darwin para separar tres procesos evolutivos distintos que resultan en: la evolución de los animales, la evolución de los seres humanos y la evolución de los negros. Diferenciando a los blancos de los negros como dos especies o grupos raciales diferentes, considerando a los negros como una especie humana intermedia y menos perfecta que el resto de los humanos. El hecho de que su evolución parta de un punto diferente al del resto de los seres humanos lleva a Lovecraft a defender la idea de que portan una impureza racial, un tema recurrente en sus reflexiones racistas, ya que temía profundamente el mestizaje. Por ello, en este poema, Lovecraft define a los negros como «bestias», «figuras semi-humanas» o «cosa» (Steadman, 2024, pp. 57-59; Ellis, 2010, pp. 130-132).

En cuanto a su narrativa, la lista de relatos con temática racista es bastante extensa. Sin embargo, dos de ellos destacan de manera recurrente en la literatura de investigación: «El horror de Red Hook» (1925) y «La sombra sobre Innsmouth» (1931).

En «El horror de Red Hook», se narra la historia de la investigación llevada a cabo por el detective Thomas F. Malone en el barrio de Red Hook en Nueva York. La trama se desarrolla a partir de una serie de secuestros, revelando un antiguo culto liderado por los inmigrantes de la zona y el enigmático personaje de Robert Suydam. Este relato se inspira en las experiencias personales de H.P. Lovecraft durante su estancia en Nueva

York, donde entró en contacto con la población de inmigrantes. Estos son identificados en el relato como adoradores del diablo e invasores que contaminan las tradiciones y cultura de los americanos blancos, fortaleciendo estereotipos étnicos y culturales desde un marcado etnocentrismo (Vasconcelos Neto, et al., 2023, p. 6). El relato, que contiene varios calificativos racistas, refleja el temor de Lovecraft a que la mezcla cultural de las razas que él consideraba inferiores llevara a la decadencia moral de las sociedades occidentales (Steadman, 2024, p. 121).

En «La sombra sobre Innsmouth», un narrador anónimo emprende un viaje a la ciudad portuaria de Innsmouth en busca de respuestas sobre su genealogía. Durante este viaje, descubre el horror oculto en el mar de la ciudad, habitado por seres acuáticos conocidos como los «profundos». Estos seres han establecido un pacto con los habitantes de la ciudad, llevando a cabo relaciones de mestizaje que resultan en la decadencia y corrupción no solo de la ciudad, sino también de sus propios habitantes, quienes muestran rasgos físicos distintivos conocidos como el «aspecto de Innsmouth». Al igual que en «El horror de Red Hook», el relato se inspira en una visita de H.P. Lovecraft al puerto de Newburyport, Massachusetts. Según Joshi, este relato constituye una advertencia sobre los efectos perjudiciales del mestizaje entre diferentes razas, que Lovecraft considera que solo podía conducir a la decadencia de la sociedad (2022b, p. 305). Estas ideas reflejan la defensa de Lovecraft de una línea racial que evitara las relaciones con los afrodescendientes. Además, los comentarios llenos de elementos peyorativos que el narrador anónimo dirige hacia los habitantes de la ciudad, especialmente aquellos que han mantenido relaciones con los seres acuáticos, revelan la xenofobia de Lovecraft.

Como se mencionó al principio de este apartado, la presencia de estos elementos racistas en la obra escrita de H.P. Lovecraft y sus diversas interpretaciones ha generado un conflicto entre los diferentes investigadores de Lovecraft, quienes ven su racismo de manera sesgada o lo aceptan críticamente. El caso más representativo de estas perspectivas divergentes es la justificación que realiza Joshi del racismo de Lovecraft en *Yo soy Providence* (2010) y la aceptación crítica que expresa Houllébecq en *H.P. Lovecraft: contra el mundo, contra la vida* (2006).

Según Joshi, los puntos de vista racistas que Lovecraft presenta en su obra deben ser contextualizados dentro de «las corrientes intelectuales imperantes en la época» (2022a, p. 151), como se ha detallado anteriormente, y también por la influencia del entorno familiar sobre él. Joshi utiliza afirmaciones racistas de otros autores contemporáneos para mostrar al lector que estas eran opiniones extendidas entre las élites intelectuales estadounidenses, no con la intención de eximir a Lovecraft de su profundo racismo, sino para contextualizarlo (2022a, p. 152). En confrontación con Houellebecq, Joshi defiende a Lovecraft de las acusaciones de profundo racismo, argumentando que las opiniones de Houellebecq están basadas en la lectura adolescente y sesgada de los relatos, omitiendo e inventando elementos importantes de la narrativa de Lovecraft que contradirían los argumentos del escritor francés. Además, Houellebecq considera que entender el racismo es clave para comprender en su totalidad la obra de Lovecraft (2018, p. 43).

Houellebecq también hace referencia a la difícil experiencia de Lovecraft en Nueva York, donde tuvo contacto con personas de diferentes razas, argumentando que esto influyó en su creatividad al regresar a Providence (2006, p. 98). Sin embargo, Joshi cuestiona esta afirmación, señalando que Houellebecq no proporciona evidencia sólida para respaldar sus conclusiones, ya que no hay una conexión evidente entre las experiencias de Lovecraft en Nueva York y la naturaleza de sus creaciones literarias posteriores, como los seres cósmicos y mitológicos en sus historias. Joshi desestima la interpretación de Houellebecq sobre el racismo de Lovecraft, argumentando que carece de evidencia convincente y que la visión de Houellebecq de Lovecraft como un racista obsesivo es falsa y no respaldada por hechos (2018, p. 47). La mayor preocupación de Joshi es que las afirmaciones de Houellebecq han dado lugar a interpretaciones hostiles hacia la obra y figura del solitario de Providence (2018, p. 50).

3. *TERRITORIO LOVECRAFT*: REINTERPRETANDO EL HORROR A TRAVÉS DE LA LUCHA CONTRA EL RACISMO

Territorio Lovecraft es una serie de televisión desarrollada por Misha Green, basada en la novela homónima de 2016 escrita por Matt Ruff. La serie se estrenó el 16 de agosto de 2020 en HBO. Tanto la serie como

la novela forman parte de un conjunto de obras narrativas que han reinterpretado las historias de Lovecraft con el objetivo de abordar y confrontar su racismo, transformando su literatura fantástica en una expresión literaria centrada en la búsqueda y la lucha por la igualdad.

Dentro de estas obras, se destacan novelas *Shoggoths in Bloom* (2008) de Elizabeth Bear, *The Litany of Earth* (2012) de Ruthanna Emrys o *The Ballad of Black Tom* de Victor LaValle (2016). En estas obras, se cuestiona tanto el racismo como la xenofobia y la discriminación, elementos presentes en algunos cuentos de Lovecraft. En estas reinterpretaciones, el personaje principal ya no será un americano blanco, sino un afroamericano o un japonés, proporcionando perspectivas de primera mano sobre actitudes y políticas racistas.

En el caso de *Territorio Lovecraft*, la trama sigue la historia de Atticus Freeman, quien se une a su amiga Letitia y su tío George en un viaje por carretera a través de los Estados Unidos en la década de 1950 en busca de su padre desaparecido. Este viaje desencadena una lucha por sobrevivir y superar los terrores racistas de una América gobernada por las Leyes Jim Crow, enfrentándose a monstruos aterradores inspirados en las criaturas lovecraftianas. Estas obras reinterpretativas, y en concreto *Territorio Lovecraft*, diluyen los elementos de horror cósmico que caracterizan las obras del escritor estadounidense frente al horror producido por el racismo y la intolerancia, centrándose en los eventos racistas que los protagonistas deben enfrentar (Steadman, 2024, p. 225).

La serie, por tanto, establece un diálogo intertextual con elementos característicos de la narrativa de H.P. Lovecraft a lo largo de sus capítulos, contextualizando todo en los Estados Unidos de los años 50 mediante referencias directas no solo a los monstruos propios de Lovecraft, sino también a personajes y hechos históricos reales dentro de la cultura afroamericana. Un ejemplo de ello es la aparición de Jackie Robinson, el primer beisbolista afroamericano en jugar en las Ligas Mayores de Béisbol y nieto de un esclavo, en el sueño que Atticus tiene mientras viaja a su Chicago natal en busca de su padre desaparecido. Jackie Robinson se enfrenta además al mismísimo Cthulhu, una referencia directa a la mitología lovecraftiana, en un sueño que podría haber salido de uno de los relatos *pulp* publicados por editoriales como *Weird Tales*.

Por otro lado, Leti, una de las protagonistas principales de la serie, y su hermana Ruby –quien debe luchar a lo largo de toda la trama contra los prejuicios raciales, como vemos cuando debe convertirse en una mujer blanca a través de una pócima mágica, para conseguir su trabajo soñado en unos grandes almacenes– interpretan la canción *Whole Lotta shakin' going On*. Esta canción fue grabada por la cantante afroamericana Big Maybelle, pero se popularizó con Jerry Lee Lewis, un músico estadounidense blanco que se convirtió en una prominente figura de la escena musical de la década de los 50.

La serie también retrata la vida segregada que sufrían los afroamericanos, especialmente en los estados del sur. Incluye, a través de una voz en off, el monólogo que el poeta James Baldwin leyó el 18 de febrero de 1965 en la Cambridge Union Society, donde sostuvo un debate con William F. Buckley Jr., un defensor de políticas conservadoras y partidario de la segregación racial. El discurso de Baldwin, titulado *American Dream and American Negro*, aborda «el Sueño Americano» y la imposibilidad de que las personas de color pudieran alcanzarlo algún día (2024).

La serie no solo refleja parte de la vida segregada de los afroamericanos, sino que también hace una referencia explícita a las leyes Jim Crow. En su viaje a Chicago, Atticus, mientras está en el parte del autobús designada para personas de color, experimenta una situación en la que el autobús queda varado por una falla en el motor en medio de una carretera. Cuando llega el servicio de emergencia, Atticus y otra mujer afroamericana se ven obligados a continuar el recorrido a pie cargando con las maletas, ya que la ley solo amparaba a los blancos.

En su viaje en busca del padre desaparecido de Atticus, su tío George Freeman les acompaña. El tío de Atticus se dedica a recorrer las diferentes carreteras norteamericanas para después publicar una guía que sirva para indicar a las personas de color qué lugares son seguros para ellos. Entrar en una ciudad, pueblo o bar que se negara atender a personas afroamericanas suponía un peligro extremo que podía llevar a la muerte. La guía hace referencia a la guía de Víctor Hugo, cartero afroamericano, llamada *Green The Negro Motorist Green Book* o *The Green Book (El Libro Verde del Conductor Negro)*, que servía de ayuda para la planificación segura de viajes durante la época de la segregación. Este libro

también inspiró la película *Green Book: una amistad sin fronteras* (2018) de Peter Farrelly (Cuadrado, 2019, p. 147-148).

Por otro lado, en la serie se hace referencia a las llamadas «ciudades crepusculares» o *sundown town*. Estas eran ciudades a las que las personas que no eran blancas podían estar solo durante las horas de luz, pero cuando caía la noche debían haberse marchado. No había una legislación oficial que impidiese a las personas negras estar en una «ciudad crepuscular», pero a través de medidas violentas, que podían llegar a estar respaldadas por la propia policía, los habitantes impedían que las personas negras continuaran allí después del crepúsculo. Esto se indicaba en carteles que rezaban «no dejes que te caiga el sol» (Loewen, 2005).

Podemos concluir que la serie presenta elementos históricos relacionados con la época de las leyes Jim Crow, como muestra y denuncia de la fuerte segregación racial y el racismo que sufrieron los afroamericanos durante la década de los años 50.

La serie *Territorio Lovecraft* además establece un diálogo intertextual con la narrativa de H.P. Lovecraft, incorporando referencias directas a su patente su racismo, cita de obras propias del autor, lugares geográficos y seres de su mitología que llegan a aparecer representados propiamente. Una de las primeras referencias es cuando Atticus le cuenta a su tío sobre cómo su padre, tras encontrarlo leyendo el primer libro publicado por la editorial Arkham House en 1939, titulado *El extraño y otros cuentos* o *The Outsiders and Others* de H.P. Lovecraft, lo obligó a memorizar el poema «La creación de los negros» (1912). Este poema fue analizado previamente y contiene una fuerte carga racista sobre el origen de los «negros».

La serie incorpora dos de los monstruos más emblemáticos de la mitología lovecraftiana. Uno de ellos es Cthulhu, a quien Jackie Robinson batea en el sueño de Atticus. Cthulhu es un dios primigenio que aparece en el relato «La Llamada de Cthulhu» (1928), y Lovecraft lo describe como «una cabeza pulposa, tentaculada, coronaba un cuerpo grotesco y escamoso, dotado de unas alas rudimentarias» (Lovecraft, 2021^a, p. 555). Además, la serie presenta a los Soggoth, criaturas que aparecen en el relato «Las montañas de la locura» (1936). Lovecraft los

describe como «protoplasmas amorfos capaces de remedar y reproducir todas las formas y órganos y procesos; aglutinaciones viscosas de células burbujeantes, esferoides gomosos de quince pies infinitamente plásticos dúctiles» (Lovecraft, 2021b, p.470). Estos seres son representados en la serie como el primer elemento fantástico explícito al atacar a los protagonistas Leti, Atticus y el tío George, quienes son acusados y retenidos de manera injusta por un grupo de policías blancos tras huir de una ciudad crepuscular.

Sobre la geografía propia de la narrativa de Lovecraft, se menciona Arkham cuando Atticus lee a su tío George la carta en la que su padre le revela los orígenes de la familia, indicándole que vaya a «Territorio Lovecraft», ya que sus antepasados son oriundos de allí. Arkham, al igual que Dunwich e Innsmouth, es una ciudad ficticia que desempeña un papel destacado en los relatos que componen «Los Mitos de Cthulhu». El término «Territorio Lovecraft» es una referencia a la designación de las tres ciudades ficticias de la narrativa de Lovecraft, conocidas como el «Triángulo de Lovecraft».

En resumen, *Territorio Lovecraft* no solo rinde homenaje al legado literario de Lovecraft, sino que, mediante la intertextualidad temática presente en la serie, realiza una reformulación consciente de los elementos racistas presentes en la obra del autor estadounidense. Esta aproximación demuestra que las obras contemporáneas reinterpretativas tienen la capacidad de abordar y transformar críticamente aspectos cuestionables de textos canónicos.

4. REFERENCIAS

- Adams, W. P. (2000). Los Estados Unidos de América. Siglo XXI
- Alexander, M. (2014). El color de la justicia: La nueva segregación racial en Estados Unidos. Capitán Swing Libros
- Baldwin, J. (2024). El sueño americano es a expensas del negro americano. Eris
- Bosch, A. (2019). Historia de Estados Unidos 1776-1945. Crítica
- Cuadrado, L. (2019). Green Book cuando la genialidad no es suficiente. Revista Atticus, (38), 145-150

- De Camp, L. S. (2024). *Lovecraft: Una Biografía*. Valdemar.
- Ellis, P. A. (2010). "The Construction of Race in the Early Poetry of H. P. Lovecraft." *Lovecraft Annual*, No. 4, 124-135. Hippocampus Press
- García Martín, J. A. (2021). *La lucha contra la segregación racial y por los derechos civiles en Estados Unidos: Una aproximación a través de la canción-protesta estadounidense. The Struggle Against Segregation and for Civil Rights in the United States: An Approximation Through American Protest-Song*. Universidad Rey Juan Carlos, España
- Grunstein Dickter, A. (2005). *Segregación y discriminación: el nacimiento de Jim Crow en el sur de los Estados Unidos*. *El Cotidiano*, (134), 95-102. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, Distrito Federal, México
- Houellebecq, M. (2006). *H. P. Lovecraft: Contra el mundo, contra la vida (Libros del Tiempo, Vol. 230)*. Siruela.
- Joshi, S. T. (2018). *Why Michel Houellebecq Is Wrong about Lovecraft's Racism*. *Lovecraft Annual*, No. 12, 43-50. Hippocampus Press
- Joshi, S. T. (2022a). *Yo soy Providence: La vida y época de H.P. Lovecraft (Yuggoth, Vol. 28)*. Aurora Dorada.
- Joshi, S. T. (2022b). *Yo soy Providence 2: La vida y época de H.P. Lovecraft (Yuggoth, Vol. 29)*. Aurora Dorada.
- King, D. (1997). *Separate and Unequal: Black Americans and the US Federal Government (Reprint ed.)*. Oxford University Press
- Loewen, J. W. (2005). *Sundown Towns: A Hidden Dimension of American Racism*. Touchstone
- Lovecraft, H.P. (2021a). *Narrativa completa / Vol. I (Reed.)*. Valdemar
- Lovecraft, H.P. (2021b). *Narrativa completa / Vol. II (Reed.)*. Valdemar
- Lovecraft, H.P., & Abraham, C. (2022). *H.P. Lovecraft. Poesía Fantástica Completa. La Biblioteca del Laberinto*
- Steadman, J. L. (2024). *Horror as Racism in H. P. Lovecraft: White Fragility in the Weird Tales*. Bloomsbury Publishing Inc
- Vasconcelos Neto, H. P. de, Freitas, L. F. de, & Calado, K. M. L. (2023). *H. P. Lovecraft's Ethnocentric Violence in The Horror at Red Hook: An analysis of paratexts*. *Revista da Anpoll*, 54(1), e1911
- Zinn, H. (2005). *La otra historia de los Estados Unidos*. Hiru

LA PRESENCIA DE LA NARRATIVA EN EL JUEGO DE MESA *SHERLOCK HOLMES: DETECTIVE ASESOR*

CARLA ACOSTA TUÑAS
Universidad de Alicante

1. INTRODUCCIÓN

En este texto, se explorará cómo confluyen las narrativas transmedia, la temporalidad y la espacialidad para dar forma a la experiencia narrativa en los juegos de mesa, centrándonos, en concreto, en el juego de mesa *Sherlock Holmes: Detective Asesor* (2022).

Las narrativas transmedia, que se extienden a través de múltiples medios y plataformas, han transformado la manera en que los jugadores interactúan con las historias. El universo de Sherlock Holmes ha trascendido los límites de la literatura para abarcar una variedad de medios, desde el cine hasta los videojuegos. Esta inmensa influencia transmedia no solo enriquece el trasfondo narrativo del juego de mesa, sino que también afecta a la percepción y a la participación de los jugadores. Investigaremos cómo la conexión con este universo narrativo más amplio añade capas de profundidad y significado a la experiencia de juego, al tiempo que presenta desafíos únicos para su comprensión y ejecución.

Además, se examinará el papel crucial que desempeñan la temporalidad y la espacialidad en la construcción de la narrativa en los juegos de mesa, en general, y en *Sherlock Holmes: Detective Asesor*, en particular. De este modo, se observará cómo la flexibilidad en la temporalidad permite a los jugadores explorar la trama a su propio ritmo, mientras que las distintas concepciones de la espacialidad pueden ofrecer una sensación de libertad y exploración en el contexto en el que se adscriba el juego de mesa.

En este estudio, nos proponemos resaltar la presencia de la narrativa en los juegos de mesa como un agente clave, más que un elemento superficial. Se pretende resaltar su capacidad para transformar la experiencia

de juego, trascendiendo la mera mecánica y profundizando en la inmersión del jugador en mundos ricos y envolventes. Al examinar cómo la narrativa influye en la jugabilidad y viceversa, exploramos la dinámica intrincada entre la toma de decisiones del jugador y el desarrollo de la historia, subrayando así la interdependencia entre estos aspectos fundamentales del diseño de juegos.

2. OBJETIVOS

El objetivo principal de esta investigación es analizar los diferentes elementos y estrategias que contribuyen a la construcción de la narrativa en el juego de mesa *Sherlock Holmes: Detective Asesor*, así como la influencia de su presencia en un universo narrativo transmedia consolidado. Para ello, se atenderá a los siguientes objetivos específicos:

- Estudiar las narrativas transmedia como un innovador método de creación de historias que permiten la recopilación de fragmentos con el fin de provocar una experiencia completa en el público.
- Analizar algunos de los factores que fomentan la elaboración de narrativas complejas en los juegos de mesa, tales como la temporalidad y la espacialidad.
- Observar la repercusión en *Sherlock Holmes: Detective Asesor* de su adhesión a un universo narrativo transmedia originado con las novelas de Arthur Conan Doyle y extendido a una gran cantidad de medios y formatos.
- Advertir los métodos de los que se vale el juego de mesa *Sherlock Holmes: Detective Asesor* para la creación de historias e investigar si se produce una convergencia entre la narrativa y la jugabilidad.

3. METODOLOGÍA

3.1. LAS NARRATIVAS TRANSMEDIA

Marsha Kinder (1991) acuñó por primera vez el término transmedia para describir la intertextualidad a través de diversos medios.

Posteriormente, Jenkins popularizó el concepto y realizó una contribución significativa al definirlo en el contexto de la narrativa transmedia (NT), que se refiere a un proceso donde elementos fundamentales de una obra de ficción se distribuyen de manera sistemática a través de múltiples canales de difusión con el objetivo de crear una experiencia cohesiva y coordinada (Kinder, 1991). Para entender mejor estas aproximaciones, resulta útil considerar la representación visual elaborada por Pratten (2011), que contrasta las construcciones mediáticas del “viejo mundo” y el “nuevo mundo”:

FIGURA 1. Infografía sobre las franquicias de medios



Fuente: Getting Started with Transmedia Storytelling, Pratten, 2011

Con respecto a las características de los universos narrativos transmedia, Jenkins (2009) y Pratten (2011) establecen ciertos principios a los que estas deben adherirse:

- Omnipresencia: la narrativa se encuentra fragmentada en diversos medios.

- Conexión: los diferentes fragmentos deben poderse conectar a través de los medios en los que se encuentren con el fin de tener la posibilidad de acceder a la narrativa integral.
- Interactividad: el público puede participar de manera activa en la creación de la narrativa.
- Personalización: las interacciones del público deben tener una repercusión real y evidente en la narrativa.
- Inclusión: el universo narrativo debe permitir diferentes grados de implicación, pudiendo consumir únicamente determinados fragmentos de la narrativa, sin necesidad de acceder a todos los productos de los diferentes medios.

Además, uno de los aspectos que genera menos consenso entre los investigadores es la adaptación o trasposición, que implica llevar un contenido de un medio a otro, procurando modificar la historia lo menos posible. Gomez (en Scolari, 2013) argumenta que el contenido no debería ser simplemente reciclado de un medio a otro, sino que debería aportar algún tipo de novedad, y, según este autor, una adaptación prácticamente exacta de una historia a otro medio no cumple con este criterio. Sin embargo, Jenkins (en Scolari, 2013) sostiene que las adaptaciones, al ser presentadas en diferentes formatos, siempre implican un nuevo enfoque. Por lo tanto, aunque se cuente la misma historia, esta se aborda según las particularidades del medio, lo que conlleva a una ampliación del universo narrativo.

¿Cómo se relacionan las narrativas transmedia con la interactividad? Esta pregunta puede ser examinada desde dos perspectivas. Por un lado, una característica generalmente aceptada es que los usuarios participan en los universos transmedia mediante la creación de su propio contenido (Aparici y García Marín, 2017) y la interpretación de las historias, expresándose a través de comentarios, críticas, análisis... En este punto, es importante distinguir entre el contenido original o canon, creado por la industria, y el *fandom*, construido por los usuarios y seguidores de dicho universo (Aparici y García Marín, 2017; Scolari, 2017).

Por otro lado, como indicaba el esquema presentado por Pratten (2011), los usuarios tienen la responsabilidad, si así lo desean, de establecer vínculos entre los diversos contenidos dispersos en diferentes medios. Por lo tanto, las narrativas transmedia dependen del esfuerzo de los usuarios para reunir toda la información del universo y darle coherencia global (Moreno, 2002; Mora-Fernández, 2016).

De este modo, la interacción de los usuarios se efectúa, en última instancia, rellenando “los huecos narrativos disparados por los diferentes elementos que el mensaje presenta” (Lovato en Aparici y García Marín, 2017, p. 33), ya sea mediante la incorporación de nuevos contenidos o a través de la recolección de los ya existentes.

3.2. TEMPORALIDAD Y ESPACIALIDAD EN LA NARRATIVA DE LOS JUEGOS DE MESA

El concepto de temporalidad abarca diferentes enfoques. Por un lado, está la temporalidad extrajuego, que se refiere al tiempo que transcurre en la vida real mientras se desarrolla la partida (Lomeña, 2009). Esta perspectiva se centra en lo que sucede con los jugadores durante el juego. Por otro lado, la temporalidad intrajuego se refiere a todo lo que ocurre con los personajes o dentro de la historia en sí (Juul, 2004). Este concepto hace referencia a la totalidad de la narrativa construida para el juego, la cual, como se estudiará más adelante, no precisa de la presencia de los jugadores o de los personajes para existir.

A diferencia de la idiosincrasia de los videojuegos, donde el sistema impulsa al jugador a avanzar, tomar decisiones y realizar acciones, en la mayoría de los juegos de mesa son los propios jugadores quienes deciden el ritmo del juego. Aunque existen casos en los que los turnos están limitados por relojes de arena o cronómetros, en general, especialmente en los juegos de mesa narrativos con características similares al que se examina en este estudio, se otorga a los jugadores una libertad total para deliberar sobre sus movimientos, debatir sus acciones y elaborar estrategias (Rangel, 2016).

Un juego de mesa que ofrezca una mayor capacidad de modificar la trama, es decir, que sea más flexible, tendrá menos limitaciones para

seguir una estructura temporal lineal. Además, cuanto más rígida sea la participación de los jugadores, más fácil será establecer una narrativa en la que los eventos se sucedan de acuerdo con la trama predeterminada. Por lo tanto, aquellos juegos que permitan a los jugadores explorar libremente los diferentes eventos, lo que puede implicar retroceder a eventos anteriores, ignorar otros para avanzar a eventos posteriores más interesantes o dejar eventos sin resolver, entre otras acciones, tendrán un control temporal más laxo.

Por otro lado, el retroceso en los juegos se refiere a la necesidad, impuesta por el propio juego o sus reglas, de retroceder a un punto temporal anterior en caso de fracaso (Casetti y Di Chio, 2006). Un ejemplo común de este concepto sería un juego en el que el jugador controle a un personaje que, debido a una acción incorrecta, muera y deba volver a un punto anterior en la historia para intentarlo de nuevo, o incluso comenzar desde el principio con el mismo personaje o uno nuevo, dependiendo del nivel de realismo del juego. En los juegos de mesa donde el retroceso es una penalización común se fomenta una “temporalidad repetitiva o cíclica” (Pérez, 2010, p. 115), ya que el jugador experimentará la misma escena o situación en varias ocasiones, tantas como sea necesario para superar el desafío.

En otro orden de ideas, la función de guardar en un juego implica interrumpir la partida en el momento elegido para preservar el progreso y continuarla más tarde. Un juego de mesa que permita esta función en momentos o puntos específicos, o incluso de manera recurrente, tiende a favorecer una temporalidad lineal. Esto se debe a que responde a estrategias de concebir la narrativa muy similares a la literatura tradicional, en la que, de manera general, es posible detener la lectura cuando el lector lo desee para continuar en otro momento.

El concepto de espacialidad se refiere a la ubicación total donde se desarrolla la historia. En los juegos de mesa, esta espacialidad suele ser más evidente que en la literatura, ya que comúnmente se representa mediante un tablero. Este elemento se coloca en la mesa y sirve como el espacio por el cual se mueven las miniaturas. No obstante, su diseño puede variar considerablemente, desde un tablero más abstracto en el que se deducen las localizaciones a partir de los textos o la iconografía,

hasta uno completamente detallado que especifica todos los elementos presentes en el escenario (Arnaudo, 2018).

A pesar de que, como se mencionó anteriormente, los distintos componentes del juego de mesa pueden formar parte de su narrativa, no es imprescindible referirse al tablero en términos de espacialidad, ya que es posible encontrar juegos de mesa que prescinden de él, como es el caso del juego de mesa objeto de nuestro estudio.

Por lo tanto, es posible identificar distintas formas de construir esta espacialidad. En primer lugar, es importante distinguir entre la espacialidad céntrica y la excéntrica, para lo cual resulta útil destacar las delimitaciones propuestas por Egenfeldt-Nielsen *et al.* entre el “fuera de campo activo” y el “fuera de campo pasivo” (2008, p. 117). Basándose en conceptos tomados del lenguaje cinematográfico, el “fuera de campo pasivo” se refiere a una espacialidad en la que no ocurren eventos relevantes para la trama principal aparte de las experiencias del usuario. Es decir, se trata de una espacialidad céntrica, donde todos los elementos son experimentados directamente por el usuario. Por el contrario, el “fuera de campo activo” resulta en una espacialidad excéntrica, donde pueden suceder eventos relevantes independientemente de la participación del usuario en la historia.

Asimismo, es posible realizar una distinción entre la espacialidad continua y la fragmentada. Utilizaremos el término espacialidad continua para describir la situación en la que el jugador está al tanto y participa en todas las experiencias, o, más precisamente, los recorridos, del personaje; y el término espacialidad fragmentada se empleará cuando ocurra lo contrario (Pérez, 2010; Rangel, 2016; Santorum, 2017).

Así, la dualidad entre espacialidad continua o fragmentada se refiere, de manera más específica, a los trayectos que recorre el personaje y a la posibilidad de que el jugador los experimente o no al mismo tiempo. Esto, como comentábamos previamente, no tiene por qué hacer referencia a un camino que se pueda visualizar, por ejemplo, en el tablero del juego, sino que puede tratarse de un viaje que se narre al completo —en el caso de la espacialidad continua— o no —en el caso de la fragmentada—.

4. RESULTADOS

4.1. RESUMEN DE SHERLOCK HOLMES: DETECTIVE ASESOR

Sherlock Holmes: Detective Asesor es un juego de mesa de deducción y resolución de casos ambientado en la era victoriana. El juego salió a la venta por vez primera en 1982. No obstante, para este estudio se ha trabajado con la versión actualizada en España en 2022. En el juego, los participantes adoptan la identidad de aprendices de Sherlock Holmes, conocidos como Los Irregulares, y colaboran para desentrañar diversos enigmas y delitos. El juego ofrece una serie de casos de misterios que requieren investigación, y el objetivo principal es resolverlos con la mayor exactitud posible.

Cada caso se presenta en un cuaderno que incluye una narrativa detallada, pistas, mapas y otros materiales pertinentes. Los participantes deben examinar minuciosamente la información proporcionada para descubrir pistas, formular preguntas y tomar decisiones estratégicas. La mecánica principal del juego se centra en realizar recorridos por la ciudad de Londres utilizando el mapa incluido, visitando diversos lugares, interrogando a testigos y sospechosos, y recopilando información clave.

Los jugadores pueden utilizar la Guía de Londres para obtener detalles sobre la ubicación de personajes, lugares y eventos relevantes para la resolución de cada caso. Asimismo, tienen la opción de hablar con los Informadores, personajes habituales que suelen tener información útil. Además, para cada caso, cuentan con periódicos específicos del día del crimen y días anteriores, que podrían ofrecer pistas valiosas.

Una vez que los participantes consideran que han reunido suficiente información, deben responder a una serie de preguntas relacionadas con el caso. Posteriormente, consultan las soluciones para verificar la exactitud de sus respuestas y calcular su puntuación en función del tiempo y la cantidad de pistas utilizadas. Finalmente, comparan su puntuación con la de Sherlock Holmes para determinar si lo han superado. La puntuación del detective se presenta al concluir el caso, indicando el número de pistas y lugares que Holmes habría investigado si él hubiera llevado a cabo la investigación.

4.2. ANÁLISIS DEL JUEGO

En primer lugar, el juego de mesa *Sherlock Holmes: Detective Asesor* forma parte de un universo narrativo transmedia, ya que se deriva de una obra previa. Este universo se origina en las novelas y cuentos escritos por Arthur Conan Doyle a partir de 1887. El renombrado personaje de Sherlock Holmes ha sido adaptado a una amplia gama de medios a lo largo del tiempo. Holmes, generalmente acompañado por su amigo y cronista, el Dr. Watson, ha aparecido en numerosas series de televisión, películas, obras de teatro, videojuegos, otros juegos de mesa, cómics, mangas, sitios web interactivos o salas de escape, entre otros medios. Se trata, de manera evidente y constatada, de uno de los personajes de la literatura más reconocibles y con un alto índice de traslación a diferentes contextos y formas de comunicación, debido a la estandarización de sus atributos y sus actitudes hacia la investigación y la tecnología a lo largo de los siglos (Askander *et al.*, 2022).

Como se ha estudiado anteriormente, al explorar las narrativas transmedia, estas pueden considerarse como tales incluso si la traslación de un medio a otro se realiza a través de una adaptación directa, ya que es posible encontrar ciertas modificaciones entre un producto final y otro. Sin embargo, los diez casos incluidos en este juego de mesa son completamente originales. Esta decisión narrativa se podría argumentar en que, dado que se trata de una narrativa en la que los jugadores deben investigar y participar activamente en la historia, sería contraproducente que existiera la posibilidad de que ya conocieran el desenlace del caso, ya sea por haberlo leído en las novelas originales de Conan Doyle o por haberlo visto, leído o escuchado en cualquier otra adaptación en diferentes medios.

En lo que respecta a la disyuntiva entre flexibilidad y rigidez previamente abordada, *Sherlock Holmes: Detective Asesor* se inclina claramente hacia la flexibilidad. Esto se debe, en primer lugar, a las mecánicas del juego, que permiten a los jugadores realizar acciones sin ningún costo, excepto para su puntuación final en relación con las pistas recogidas en los versículos. Esto difumina la existencia de turnos hasta casi

hacerlos inexistentes. Aunque cada turno involucra a un jugador leyendo una pista elegida en el libro del caso, durante ese tiempo, el resto de los jugadores, e incluso el que está leyendo la pista, pueden examinar los periódicos, el mapa, revisar pistas anteriores, tomar notas, etc.

De este modo, los jugadores tienen total libertad para navegar por el libro del caso y sus diferentes versículos, así como para examinar otros elementos que puedan contener información valiosa, sin que esto afecte a la historia. Es decir, pueden consultar las pistas en el orden que prefieran sin que esto influya en los eventos. Sin embargo, deben tener en cuenta que están compitiendo, de cara a la puntuación final, con Holmes, por lo que deben tratar de usar el menor número de pistas posible si desean optar a la puntuación máxima.

Por otro lado, no se contempla la opción de retroceder en la narrativa. Aunque esto podría ser útil si los jugadores consultan un versículo que carece de información relevante, esto contribuye a crear una sensación de linealidad, ya que la historia avanza constantemente, ya sea en la dirección correcta o incorrecta. Además, no hay penalizaciones por visitar un versículo sin encontrar una pista.

Con respecto al guardado de la partida, el reglamento del juego no proporciona detalles específicos. Sin embargo, debido a la naturaleza y mecánicas del juego, los jugadores pueden guardar la partida en cualquier momento que lo deseen. Esto se debe a que no es necesario registrar información sobre los componentes, como la posición de las miniaturas en el tablero o las cartas en la mano de cada jugador. Por lo tanto, lo único que los jugadores deben recordar son el número de pistas utilizadas y la información recopilada hasta ese momento. Para facilitar este proceso, el juego recomienda en su manual tomar notas para que puedan consultarse en cualquier momento.

En lo que respecta a la espacialidad, *Sherlock Holmes: Detective Asesor* se aleja un tanto de la mayoría de los juegos de mesa, los cuales suelen incluir un tablero u otro elemento similar para representar el espacio por el que se mueven los personajes de los jugadores. En este caso, como se ha mencionado previamente, este juego carece de dicho componente.

Sin embargo, la noción de espacio está presente a través de tres elementos principales. En primer lugar, el mapa de Londres, que muestra los diferentes distritos de la ciudad y sus ubicaciones específicas. En segundo lugar, el propio libro de casos, el cual organiza las pistas según estos distritos (NO para el noroeste, SO para el sudoeste, CO para el centro oeste, CE para el centro este y SE para el sudeste); por lo tanto, si los jugadores deciden consultar la pista del 24NO, estarán investigando la ubicación número 24 del noroeste de Londres y, al observar el mapa, podrán identificar a qué edificio corresponde dicha numeración. Finalmente, en la guía de Londres cada persona, empresa, institución o similar incluye su ubicación mediante este mismo sistema de distritos, basándose en el formato de las guías o listines telefónicos.

Además, el mapa previamente mencionado cuenta con una escala en la parte inferior derecha que indica la duración de los desplazamientos. Esta característica puede resultar útil si los jugadores desean calcular, por ejemplo, si un personaje pudo haber cometido un crimen teniendo en cuenta las distancias entre dos o más ubicaciones.

Por todo ello, el juego presenta una espacialidad fragmentada, ya que los jugadores pueden moverse directamente de una ubicación a otra sin considerar la distancia o el tiempo que se tardaría, según la escala proporcionada. Debido a esta característica, los jugadores pueden desplazarse desde la esquina sudeste hasta la noroeste, la ubicación más alejada, sin que esto tenga ninguna repercusión. Por lo tanto, no es necesario que planifiquen el orden en el que acceden a las pistas en función de este criterio.

Además, presenta una espacialidad peculiar. El libro del caso proporciona toda la información disponible para resolver el misterio en su totalidad, con un nivel de detalle máximo, así como detalles sobre otros eventos. Sin embargo, dado que el objetivo final es tanto responder correctamente a las preguntas como superar la puntuación de Sherlock, una partida ideal sería aquella en la que se utilice el menor número de pistas posible. Por lo tanto, habrá mucha información presente en el libro que los jugadores desconocerán, aunque haya tenido lugar en la narrativa.

5. CONCLUSIONES

Basándonos en el análisis del juego de mesa *Sherlock Holmes: Detective Asesor*, podemos extraer varias conclusiones significativas sobre la construcción de la narrativa en este juego.

En primer lugar, se destaca su pertenencia a un universo narrativo transmedia, que se origina en las obras literarias de Arthur Conan Doyle sobre Sherlock Holmes. Este personaje icónico ha sido adaptado a una amplia variedad de medios a lo largo del tiempo, lo que demuestra su versatilidad y capacidad de trascender las fronteras de la literatura. La importancia de que el juego forme parte de un universo transmedia radica en la riqueza y profundidad del mundo narrativo en el que está ambientado. Al ser parte de un universo narrativo más amplio que incluye gran diversidad de medios, *Sherlock Holmes: Detective Asesor* se beneficia, por un lado, de una base de fans establecida, y, por otro, de una rica tradición de narrativas que pueden influir en la interpretación y la apreciación del juego. Además, esta conexión con el universo transmedia permite a los jugadores sumergirse aún más en el mundo del detective y experimentar la narrativa desde diferentes perspectivas y formatos.

En cuanto a las mecánicas del juego, se observa una clara inclinación hacia una temporalidad flexible, donde los jugadores tienen libertad para explorar el caso y recopilar pistas sin restricciones temporales o espaciales significativas. Esta libertad contribuye a una experiencia de juego inmersiva y permite a los jugadores tomar decisiones estratégicas de manera autónoma. Sin embargo, la falta de retroceso en la narrativa y la ausencia de penalizaciones por visitar ubicaciones sin pistas refuerzan la sensación de linealidad en la historia, lo que puede limitar la sensación de exploración y descubrimiento.

El uso de una espacialidad fragmentada en *Sherlock Holmes: Detective Asesor* es una característica narrativa fundamental que influye significativamente en la experiencia de juego y en la construcción de la trama. Esta espacialidad fragmentada permite a los jugadores desplazarse libremente por diferentes ubicaciones de Londres sin preocuparse por la distancia o el tiempo que tomaría realmente realizar esos desplazamientos. Esta libertad de movimiento no solo refleja la naturaleza

detectivesca del juego, donde los jugadores deben investigar pistas en diferentes lugares de la ciudad, sino que también contribuye a una sensación de inmersión en el mundo victoriano de Sherlock Holmes.

En términos narrativos, la espacialidad fragmentada permite que la trama se desarrolle de manera no lineal, lo que brinda a los jugadores la oportunidad de explorar diferentes aspectos del caso en el orden que prefieran. Esto puede conducir a una narrativa más dinámica y compleja, donde los jugadores pueden descubrir pistas y revelaciones en un orden que se adapte a su estilo de juego y estrategia.

En resumen, *Sherlock Holmes: Detective Asesor* ofrece una experiencia narrativa transmedia única que combina elementos de la obra original con mecánicas de juego flexibles y una construcción espacial fragmentada para proporcionar a los jugadores una inmersión completa en el mundo de Sherlock Holmes.

7. REFERENCIAS

- Aparici, R. y García Marín, D. (Coords.) (2017). ¡Sonríe, te están apuntando! Narrativa digital interactiva en la era de Black Mirror. Gedisa.
- Arnaudo, M. (2018). *Storytelling in the Modern Board Game*. McFarland & Company, Inc.
- Askander, M., Gutowska, A. y Kristóf, P. (2022). Transmedial storyworlds, en J. Bruhn y B. Schirmmacher (Eds.), *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning Across Media* (pp. 265-281). Routledge.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1996). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Egenfeldt-Nielsen, S., Heide, J. y Pajares, S. (2008). *Understanding Videogames. The Essential Introduction*. Routledge.
- Jenkins, H. (12 de diciembre 2009). *The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling (Well, Two Actually. Five More on Friday)*. Pop Junctions. Recuperado el 24 de febrero de 2024 de https://henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html
- Juul, J. (2004). Introduction to Game Time, en N. Wardrip-Fruin y P. Harrigan (Eds.), *First Person: New Media as Story, Performance, and Game* (pp. 131-142). The MIT Press.

- Kinder, M. (1991). *Playing with power in movies, television and video games: from Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. University of California Press.
- Lomeña, A. (2009). *Sociología de los juegos de rol* [Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid].
- Mora-Fernández, J. I. (2017). Elementos Narrativos que Sirven para Generar Convergencias e Inteligibilidad en Narrativas Transmediáticas o Narrativas Interactivas Lineales, *Icono* 14, 15(1), pp. 186-210.
- Moreno, I. (2002). *Musas y Nuevas Tecnologías: El relato hipertexto*. Paidós Comunicación.
- Pérez, O. (2010). *Análisis de la significación del videojuego. Fundamentos teóricos del juego, el mundo narrativo y la enunciación interactiva como perspectivas de estudio del discurso* [Tesis de Doctorado, Universitat Pompeu Fabra]. <http://hdl.handle.net/10803/7273>
- Pratten, R. (2011). *Getting Started in Transmedia Storytelling: A Practical Guide for Beginners*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Rangel, M. (2016). ¿Experiencia narrativa o aprendizaje lúdico? Diferenciación de las características inmersivas a través de la experiencia, la narrativa y el tiempo en los juegos y videojuegos, *Libro de Comunicaciones del V Congreso Iberoamericano de Comunicación “Comunicación, Cultura y Cooperación”*, pp. 793-806.
- Santorum, M. (2017). *La narración del videojuego: cómo las acciones cuentan historias* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/22500>
- Scolari, C. (2013). *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. Deusto.
- Sherlock Holmes: Detective Asesor (2022). Asmodee.

SECCION III.

TEXTOS Y CONTEXTOS

EL SOLDADO FANFARRÓN DE PLAUTO COMO MODELO
DE ARROGANCIA DIRECTIVA: PROPUESTA DE
UN CURSO DE LIDERAZGO BASADO EN
EL MUNDO CLÁSICO

JOSÉ MARÍA PELÁEZ MARQUÉS
Universidad Francisco de Vitoria

ÁLVARO PÉREZ ARAUJO
Universidad Francisco de Vitoria

1. INTRODUCCIÓN

Las Humanidades se consideran con frecuencia ciencias poco útiles o prácticas. Frente a ellas se presentan ejemplos de ciencias o carreras más prácticas como las Ingenierías, los estudios de Empresa o las ciencias de la Salud. El criterio que se utiliza para valorar esta supuesta utilidad es principalmente económico. Se considera el sueldo que se puede llegar a ganar con esos estudios o el valor del mercado del producto o servicio que los profesionales de dichas ciencias pueden proporcionar en el mercado.

Con este criterio se descartan aquellas asignaturas o contenidos que no refuercen la consecución económica de la ciencia. Por eso parece impensable para muchas Universidades ofrecer estudios que combinen con asignaturas “útiles” otras “inútiles”. Por ejemplo, en el Grado de Empresa parece absurdo formar en Filosofía, Historia o Cultura Clásica.

En este artículo se mostrará que esta consideración de ciencias inútiles para las Humanidades es totalmente equivocada. Estas Ciencias, y más concretamente la literatura clásica, pueden suponer una excelente herramienta en la formación de profesionales de empresa que requieran unas sólidas capacidades de liderazgo. Modelos de personalidad como la del soldado fanfarrón de Plauto nos ofrecen múltiples ejemplos de

uno de los perfiles de liderazgo considerados como tóxico, nos referimos al líder arrogante. Una lectura analítica de la obra de Plauto, con la guía de un profesor de liderazgo, puede aportar a alumnos de Empresa o de Dirección de Empresas ejemplos claros de los comportamientos que se deben evitar si desea ejercer un liderazgo humanista. Consideramos relevante destacar en esta introducción el estado actual de la formación de directivos, así como algunos casos de introducción de las Humanidades en dicha formación.

1.1. LA FORMACIÓN DE DIRECTIVOS

Los estudios y manuales sobre liderazgo publicados en los últimos cincuenta años pueden contarse por miles. Hasta su proliferación, la formación orientada al desempeño de una profesión solo contenía los conocimientos y habilidades técnicas necesarios para realizar determinadas tareas de producción o prestación de servicios. Se enseñaba a desempeñar diferentes profesiones, olvidando una habilidad común a la mayoría, la de dirigir a otras personas.

Efectivamente, además de saber realizar personalmente determinado trabajo, también hay que saber gestionar el trabajo de los demás.

En el ámbito universitario, el desarrollo avanzado de las habilidades de liderazgo se reserva, generalmente, para los estudios de postgrado en Dirección de Empresas, los conocidos, según su nombre en inglés, como MBA (Master in Business Administration). Se asume que la formación técnica, la que habilita para el desempeño de una profesión, se imparte en las titulaciones de Grado y la necesaria para dirigir a otros en el desempeño de su profesión se transmite en estos Másteres. Los dedicados al ejercicio de la dirección se asocian generalmente a los estudios de Economía y Empresa. Incluyen una visión generalista de las diferentes áreas de la empresa junto a una formación práctica en habilidades directivas como la gestión de personas, la capacidad de análisis, la comunicación o la toma de decisiones. La visión generalista es necesaria para poder dirigir, aplicando los demás contenidos, a los profesionales especialistas de cada una de las áreas de la empresa. También son útiles para entender la contribución de cada departamento a la consecución de los objetivos estratégicos de la empresa.

Por otro lado, en el ámbito empresarial, se da cada vez más importancia a la capacidad de liderazgo como garantía de la calidad del trabajo los directivos. Ya no basta con conocer la profesión y tomar decisiones relacionadas con el negocio, es imprescindible que los responsables de la empresa sepan gestionar personas, comunicar correctamente la estrategia y desarrollar a sus equipos, tanto personal como profesionalmente. Por este motivo, son cada vez más las empresas que implantan planes de formación para sus directivos y sus mandos intermedios orientados a desarrollar su liderazgo. Estos planes formativos combinan contenidos genéricos con planes a la medida de cada participante. La personalización se puede realizar gracias a la información obtenida en las evaluaciones individuales de desempeño. En estas evaluaciones, similares a las que usaremos en este artículo, se valoran el desempeño de las funciones directivas y el nivel mostrado en cada una de las competencias necesarias para el puesto de responsable.

Vemos, pues, cómo el liderazgo se convierte, tanto en la Universidad como en la empresa, en una materia de creciente interés formativo. Parece identificarse el arte de dirigir personas como la clave del éxito de las empresas y sus profesionales. También se considera, en ocasiones erróneamente, que recibir esta formación garantiza la empleabilidad de los universitarios, al optar con ventaja a puestos de responsable. Consideran algunos que tiene más futuro formarse para ser jefe que para desempeñar, como un especialista, un puesto técnico en la empresa.

1.2. LAS HUMANIDADES COMO COMPLEMENTO A LA FORMACIÓN DIRECTIVA

Si la formación en gestión de personas es, como hemos visto, tan necesaria para la empresa, resulta paradójico que las Humanidades, que estudian, sobre todo, las obras y los comportamientos de la persona, se descarten en los planes formativos considerados “útiles”. La capacidad de dirigir personas es tan antigua como el mismo hombre. Para poder ejercerla de modo correcto, se deben tener más en cuenta las cualidades constantes del género humano que las cambiantes de la empresa. Por esto, podemos considerar que aquellos comportamientos que ya hacían excelentes a los líderes del mundo antiguo deberían hacer también excelentes a los líderes actuales de empresa.

Afortunadamente la consideración de las Humanidades como materia necesaria en la formación de profesionales de la empresa, ya frecuente en Estados Unidos, comienza a extenderse en España. Algunas Universidades y Escuelas de Negocios incluyen entre los créditos necesarios para la obtención de un título oficial determinadas materias englobadas bajo el paraguas común de Humanidades. Historia, Arte, Literatura, Filosofía conviven con Marketing, Finanzas o Dirección Estratégica. También algunos manuales de formación directiva, como el de Gómez-Llera y Pin (1993), destacan desde su introducción una visión humanista de la función directiva.

Otros manuales se basan directamente en personajes históricos a los que se toma como modelos de liderazgo. El ejemplo más habitual para formación de directivos, posterior al mundo clásico, es *El Príncipe* de Maquiavelo como destaca Powell (2010).

Otros manuales de introducción al pensamiento del “management” como el de George (1968) describen la historia del liderazgo partiendo del mundo antiguo, aunque se refieren más a las formas de gobierno que a las competencias o los valores asociados al ejercicio del poder.

Aunque esta extensión de las Humanidades en otras ciencias sea positiva, conviene destacar el riesgo de que estos contenidos humanísticos se conciben solo como una forma de elevar el nivel cultural de los futuros directores. Serían entonces, más bien, un complemento original o novedoso a las asignaturas del grado, como un adorno intelectual valorado socialmente. No tendrían entonces esos conocimientos ninguna aplicación práctica en su ejercicio profesional. Para evitarlo, es preciso considerar de manera integral los contenidos de los planes de estudios y buscar las aplicaciones de lo aprendido en Humanidades al ejercicio práctico de la profesión. En este sentido Lacalle (2014) considera que los contenidos de humanidades pueden aportar un sólido fundamento a la formación integral de los profesionales y realiza en su obra una propuesta de “repensamiento” de las asignaturas técnicas a la luz de las Humanidades. Por ejemplo, los conocimientos de Antropología pueden ser útiles para que los futuros médicos no traten enfermedades sino personas, la Literatura puede aportar modelos de calidad en la comunicación escrita a los abogados, la Filosofía ayudará a desarrollar el sentido crítico en los

periodistas, etc. ara cambiar la forma en que se ajusta una imagen en el documento, haga clic y aparecerá un botón de opciones de diseño junto a la imagen. Cuando trabaje en una tabla, haga clic donde desee agregar una fila o columna y, a continuación, haga clic en el signo más.

2. OBJETIVOS

No se pueden separar los objetivos de este artículo de la motivación personal que me ha llevado hasta ellos

2.1. MOTIVACIÓN PERSONAL

Desde que finalicé los estudios de Filología Clásica en 1989 y, en especial, en a lo largo de los quince años como directivo del área de Recursos Humanos y profesor de Liderazgo, no he cesado de oír preguntas, que parecían reproches, sobre la utilidad de mis estudios de Humanidades. Parecía difícil de entender que un humanista de formación trabajase en Recursos Humanos. La relación para mí es evidente: en ambos casos hablamos de un experto en el hombre y sus acciones.

Estos reproches, en vez de desanimarme, me han hecho asumir con un interés creciente la noble misión de demostrar la utilidad de los estudios del mundo clásico. A través de artículos en redes sociales, conferencias, seminarios o clases, he mostrado diferentes aplicaciones de la cultura clásica al mundo empresarial. El interés que tiene el mundo clásico para muchos profesionales y la originalidad de alguna de las propuestas, han hecho que muchos de los cursos y artículos hayan sido recibidos y difundidos con gran entusiasmo.

Dada mi formación en Clásicas y la posterior dedicación profesional a la gestión de personas y la docencia, he considerado que el mejor modo de unir ambas experiencias vitales y mostrar su mutuo enriquecimiento era realizar investigaciones en las que se relacione mundo clásico y liderazgo. Espero que sirva para fundir dos caminos vitales que, aparentemente, habían discurrido por separado.

Junto a esta motivación hay otra relacionada con mis malas experiencias con jefes arrogantes. Ya sean los que me han dirigido como a los

que he tenido que formar y desarrollar, algunas veces en vano. Considero ahora una suerte de misión personal la de desenmascarar este estilo de liderazgo que se vuelve cada vez más frecuente.

2.2. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

- Mostrar la vigencia de los estudios de la literatura clásica como complemento de otras ciencias empresariales.
- Mostrar la universalidad de los tipos presentados en la comedia de la época clásica y su relación con perfiles actuales de liderazgo empresarial.
- Proponer un estilo de liderazgo trascendente que aporte valor a los empleados y a la sociedad evitando defectos como la arrogancia o la ambición egoísta desmedida.
- Proveer a los profesores de Literatura y de Empresa de metodologías novedosas que permitan poner en dialogo las Humanidades con otras ciencias más prácticas.

3. METODOLOGÍA

Comenzaremos por definir, de manera muy general, los diferentes estilos directivos tanto positivos como negativos con sus principales competencias y funciones.

Una vez centrados los conceptos relacionados con el liderazgo abordaremos la obra de Plauto y sus personajes para destacar aquellos pasajes de la obra en los que podamos identificar en el soldado algunos de los rasgos que se han definido en el primer punto como propios de un liderazgo arrogante. Para trasladar dichas situaciones al ámbito empresarial actual se compararán las situaciones y personajes con otros tipos similares que podríamos encontrar en una empresa.

Este análisis de los comportamientos de una persona para identificar sus fortalezas o sus defectos es el mismo que se sigue en la empresa, bajo a supervisión del área de Recursos Humanos, para evaluar a los trabajadores. El proceso se denomina gestión del desempeño.

4. RESULTADOS

Los resultados son fruto de la comparación entre la definición de liderazgo y sus modelos con las cualidades y comportamientos del soldado fanfarrón. Por eso es necesario separar en dos apartados dichos elementos a comparar.

4.1. LIDERAZGO

4.1.1. Definición

El término liderazgo es uno de los que más definiciones podemos encontrar. Son numerosos los manuales, conferencias y cursos específicos sobre este tema. Con el propósito de buscar una definición fiable que pudiera ser compartida en cursos de formación de directivos hemos recurrido a los principales manuales de liderazgo de las Escuelas de Negocio que primero empezaron a impartir este tipo de cursos. Después de revisar los manuales de Blanchard (1986), Munroe (2008), Northhouse (2013), Goleman (2014), Cotter (2003) y Greenleaf (1977) podemos concluir en varios puntos comunes a todas las definiciones. Un objetivo o visión, un plan para alcanzarlo y una capacidad de influencia para inspirar a un equipo de seguidores que lo hagan posible y lo asuman como propio. Esta definición admite estilos contrapuestos de liderazgo, positivos y negativos. Dependerá de la nobleza del objetivo a alcanzar y del modo en el que se ejerza la influencia.

4.1.2. Funciones

Para lograr sus objetivos un líder debe cumplir las siguientes funciones:

Funciones estratégicas

Los directores definen la misión de la empresa y los objetivos que se pretenden alcanzar. Esta misión debe ser atractiva en sí misma y, generalmente, supone un cambio positivo con respecto a situaciones previas. Los objetivos son necesarios para concretar cómo mediremos la consecución de dicha misión. Mediante esta función el líder define el “qué”. Qué pretende conseguir la empresa. Junto a la misión de la empresa, el

líder debe concretar también la visión. Se trata de una descripción de la empresa a largo plazo. Cómo debería ser entonces para poder decir que hemos conseguido nuestra misión.

Funciones ejecutivas

Concretan los procesos y las acciones que se deben llevar a cabo para alcanzar la misión mencionada anteriormente. Es el director quien debe definir un plan de acción que incluya las etapas principales, los recursos que se deben utilizar y los procesos que se deben seguir para cumplirlo. Es también función del director controlar que dicho plan se lleva a cabo según lo previsto. Por último, debe definir con claridad qué valores se deben demostrar en la ejecución del plan. Se trata del “cómo”. Cómo se deben hacer las cosas y cómo deben ser las personas que las hagan.

Funciones de liderazgo

Motivan a las personas del equipo para asumir la misión y el plan de acción como propios, de forma que lo lleven a cabo según lo definido en la estrategia. Para que se pueda hablar de un equipo compacto y comprometido en vez de a un mero grupo de seguidores, es necesario que cada uno se comprometa con la consecución de la misión. Los miembros del equipo deben entender las razones por las que merece la pena conseguir las y estas razones deben ser compatibles con sus intereses. Esto solo se puede conseguir mediante la influencia personal de los líderes. Se trata de dar a cada uno un “porqué”, un motivo para asumir la misión de la empresa. Esta motivación debe combinar la realización personal y la contribución al bien común del equipo y de la sociedad.

4.1.3. Estilos de liderazgo

Liderazgo transaccional

Se basa en el intercambio. Ofrece premios o castigos a cambio de trabajo. No entra en la relación personal con su equipo, sino que se centra en los resultados. Para garantizar los resultados pone más confianza en los procesos y las normas y en su control. Si el equipo actúa según sus instrucciones, se alcanzarán los resultados esperados y por tanto se

recibirá un premio. Si no, el fracaso se castigará con una sanción. La relación que genera se apoya exclusivamente en el interés. El equipo lo sigue porque puede conseguir algo personalmente. No hay sentido de equipo ni compromiso con una misión común.

Liderazgo transformador

El líder transformador basa su relación en el atractivo personal y la capacidad de ilusionar al equipo en torno a una misión. Su perfil es, en gran medida, carismático. Los demás le siguen sobre todo por los valores que encarna. Transmite seguridad y determinación. Se distingue por las siguientes características: carisma, inspiración y capacidad intelectual

Liderazgo trascendente

El líder trascendente es aquel capaz de hacer ver a sus seguidores el valor que genera, cada uno de ellos, más allá de su propio trabajo y de su empresa. Renuncia al protagonismo y actúa desde la discreción facilitando el trabajo y trasladando a su equipo la responsabilidad de los éxitos. No trata de imponer su visión, sino que justifica su punto de vista y lo pone en relación con el bien del equipo y de la empresa. No define formas rígidas de trabajar ni exige una suerte de culto personal. Así como los primeros tipos de líder buscan tener seguidores que den sentido a su propio poder, este solo quiere desarrollar sucesores que continúen generando bien.

Podemos encontrar este tipo de liderazgo bajo otras denominaciones como la de líder ético. Propuesta por Sonnenfeld (2010) incluye las cualidades descritas anteriormente, pero pone un mayor énfasis en sus comportamientos éticos y en el ejemplo que transmite a los demás a través de dicho comportamiento. de diseño junto a la imagen.

4.1.4. Estilos de liderazgo tóxico

Bajo esta denominación se han agrupado aquellos que alcanzan sus objetivos a través de unos modos de influencia que implican la ausencia de respeto de la dignidad de las personas a su cargo. Llevan también asociados un nivel de ego altísimo que hace creer a los que lo tienen

que son superiores a todos los demás. Entre estos encontraremos el estilo arrogante del soldado fanfarrón.

Kets de Vries (2009), psicólogo y profesor de la Escuela de Negocios INSEAD, ha realizado la mejor investigación clínica sobre los tipos de líder tóxico. Describe en su obra las causas y los comportamientos más habituales. Se interesó por este tema después de que pasaran por su consulta numerosos directivos de importantes empresas con diferentes problemas asociados al ejercicio de sus funciones ejecutivas. Atraído por este tipo de paciente, decidió especializarse en lo que podríamos llamar trastornos asociados al liderazgo. Para poder entender mejor la función directiva y su integración dentro de la estrategia empresarial, se formó en Harvard y se ha convertido en la actualidad en uno de los principales profesores de liderazgo basado en comportamientos.

Observó que existían coincidencias entre los trastornos de sus pacientes y las situaciones a las que se enfrentaban en sus trabajos. En ocasiones, el acceso al poder provocaba los trastornos y, en otros casos, determinadas tendencias de personalidad generaban una obsesión enfermiza por alcanzar altas posiciones de poder. Según estas relaciones, establece en su libro determinadas categorías de liderazgo tóxico. Las principales serían las siguientes:

Hipomanía

Es un grado leve de la psicosis maniaco-depresiva que se puede activar o potenciar con el acceso al poder. Los líderes con este trastorno destacan por reaccionar con irritabilidad e intolerancia cuando sus peticiones no son atendidas. Durante episodios leves de bipolaridad pueden manifestar tanto una exagerada autoestima como una fuerte inseguridad y miedo. En su fase eufórica se muestran expansivos y optimistas transmitiendo ilusión y confianza en su entorno. Encuentran formas creativas de vencer los obstáculos hasta cumplir sus objetivos. Al asumir más tareas de las que pueden realizar o comprometerse a unos resultados inalcanzables, el fracaso se da con frecuencia y se entra entonces en largos episodios de frustración. En estos casos compensan la depresión atacando al equipo y haciéndolo responsable del fracaso.

Alexitimia

Este término de reciente creación define, etimológicamente, la falta de léxico para las emociones. La incapacidad de expresar sentimientos o emociones se une a una reducida capacidad imaginativa y una tendencia excesiva a considerar exclusivamente los hechos objetivos y observables. Los líderes con este problema pueden destacar en la definición de estrategias y de planes de acción o en la detección de fallos, pero son incapaces de motivar al equipo, y sus habilidades de comunicación son muy limitadas. También tienen grandes dificultades para aceptar cualquier enfoque creativo o entender las motivaciones de sus seguidores. Para evitar el contacto emocional con su equipo, se muestran, en todo momento, distantes e inaccesibles.

Síndrome del impostor

Los jefes que padecen esta neurosis creen engañar a todos los que les rodean. Consideran que no son tan competentes o inteligentes como los demás piensan. Atribuyen su éxito a la suerte, al duro trabajo o a factores externos como su atractivo o simpatía. Este sentimiento de estar representando un falso papel provoca que su inseguridad y su miedo a ser descubiertos los dominen. Esto les genera un estado casi constante de ansiedad. Para evitar que su supuesta incompetencia salga a la luz, caen en la obsesión por el perfeccionismo y por demostrar que trabajan más tiempo y con más empeño que los demás. Este nivel de auto exigencia se termina trasladando también al equipo que trata en vano de emular a su jefe. Por último, su inseguridad limita enormemente su capacidad de tomar decisiones, lo que bloquea el trabajo de los demás; de este modo, deja pasar buenas oportunidades de negocio o dilata exageradamente la finalización de los proyectos.

Despotismo

Entran en esta categoría los jefes que lideran mediante el terror. Se puede llegar a este tipo de liderazgo por el aislamiento que produce el ejercicio del poder y el temor a perderlo. También puede proceder de la obsesión por cumplir una misión para la que se sienten elegidos y que consideran buena para todo el grupo, lo sea o no. El autoengaño sobre

la bondad de los fines ocasiona que no consideren la maldad de los métodos de influencia. Para ejercer este tipo de poder, algunos se apoyan en la definición de una ideología o una cultura de empresa a la que se deben unir sus seguidores con euforia o bien en un sistema de sanciones que castigue cualquier desviación del plan de acción fijado por el líder.

Liderazgo arrogante

Como podremos comprobar el soldado fanfarrón puede encajar en el de síndrome del impostor por su reacción al ser castigado y también en el de hipomanía por su permanente arrogancia y su alejamiento de la realidad.

Para poder realizar la evaluación del personaje hemos sintetizado los principales rasgos del líder arrogante:

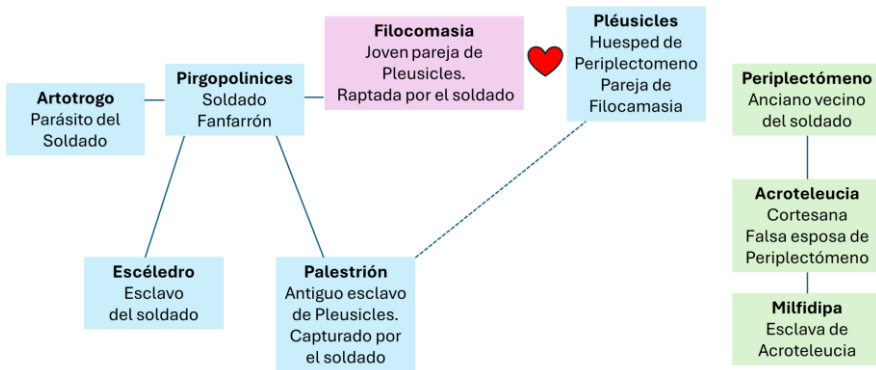
- Son egocéntricos y necesitan ser el centro de atención.
- No aceptan críticas ni opiniones distintas a las suyas.
- Son incapaces de valorar a las personas de su entorno.
- Su gran ego y necesidad de lograr el éxito los lleva a una alta competitividad.
- Transmiten una imagen de superioridad. Necesitan demostrar que son mejores, que están por encima, cercanos a la perfección.
- Hablan mucho más de lo que escuchan.
- Necesitan demostrar continuamente sus capacidades y logros ante personas nuevas o desconocidas, en busca del aplauso.
- Evitan a toda costa que otros compañeros destaquen, por lo que se rodean normalmente de la mediocridad.

4.2. EVALUACIÓN DEL ESTILO DIRECTIVO DEL SOLDADO FANFARRÓN

4.2.1. Breve resumen de la obra

En el siguiente esquema se presentan los personajes principales para resumir con mayor facilidad la trama de la obra.

FIGURA 1. Personajes principales y sus vínculos.



Fuente: Elaborado por el autor

En el siguiente esquema se presentan los personajes principales para resumir con mayor facilidad la trama de la obra.

A pesar del título los protagonistas de la obra de Plauto son los enamorados Pléusicles y Filocomasia. El soldado fanfarrón, Pirgopolinices, ha raptado a Filocomasia de Atenas a Éfeso. Por el camino de regreso, casualmente, recibe como regalo de unos piratas a Palestrión, esclavo de Pléusicles. Con la ayuda del anciano vecino del soldado construyen una encerrona en la que se aprovechan del ego extremo de éste para que crea que la esposa del anciano esta profundamente enamorado de él. Cae en la trampa y después de dejar partir de regreso a Filocomasia con su amado es sorprendido por el anciano cometiendo adulterio con su supuesta mujer. Como castigo recibe una paliza y se compromete a no volver a seducir a las mujeres de otro. Contrasta el miedo y la actitud cobarde del soldado al final con la arrogancia mostrada en el resto de la obra.

4.2.2. Evidencias de los rasgos propios del líder arrogante

Como se hace en los procesos de evaluación del desempeño hemos seleccionado algunos fragmentos de la obra en los que el propio soldado o su entorno dan muestras de los rasgos que le definen. Estas evidencias las hemos agrupado por cada uno de los rasgos de liderazgo arrogante con los cerrábamos el apartado anterior.

Egocentrismo

- Artotrogo: ¿Y para que te voy a decir lo que todos los mortales saben, que tú eres el único Pírgopolinices que vives en la tierra con un valor y una belleza más que insuperables?
- Palestrión: Dice que todas las mujeres andan detrás de él.
- El soldado: Es Venus quien me quiere.
- Una criada: ¡Hola guapo! El soldado: Me ha llamado por mi sobrenombre.
- El soldado: Quisiera no ser más guapo de lo que soy, porque mi físico me está causando muchos problemas.
- El soldado: No sé si te he contado o no esto: soy nieto de Venus.

No aceptan críticas ni puntos de vista diferentes

- El soldado a su parásito Artotrogo: Mientras te comportes como hasta ahora (dándole la razón) comerás todos los días.
- Artotrogo: tengo que estar de acuerdo con todo lo que este se invente.
- El soldado: Si no quiere por su propia voluntad, la echaré a la fuerza.
- El soldado: La gente me importa un bledo (lo que digan).

Son incapaces de valorar a las personas de su entorno

- El soldado: Yo por mi parte he enviado a mi parásito al rey Seleuco para llevarle los mercenarios (...) mientras yo me tomo un descanso.
- El soldado: ¡Por Hércules, qué magnífica ocasión para echar a esa mujer (Filocomasia) fuera!
- El soldado: Venus le ha otorgado el poder de la adivinación porque me ama.
- El soldado: Si no hubiera vivido conmigo, hoy viviría como una idiota.

Alta competitividad

- El soldado: Procurad que el resplandor de mi escudo sea más brillante que suelen serlo los rayos del sol cuando está despejado.

Creen que son los mejores en todo

- El soldado: ¡Qué desdicha más grande ser un tío demasiado guapo!
- El soldado: Nunca me ha caracterizado la avaricia: tengo bastantes riquezas, más de mil kilos de Filipos de oro.
- El soldado: (Los hijos que engendro) viven mil años seguidos, siglo tras siglo.
- El soldado: Yo nací, mujer, un día después de que Júpiter naciera.

Hablan más que escuchan

- El soldado a su esclavo: Te ruego me prestes ya alguna atención hoy. Vente ya para acá ahora mismo.

Muestran sus logros ante personas nuevas o desconocidas

- El soldado: Escuchemos si habla algo de mí (la criada de Acroteleucia)
- El soldado a Acroteleucia: Son muchas (mujeres) las que me acosan de esta manera: no puedo recordarlas.

Para destacar se rodean de mediocres

- El soldado: ¿Cuántas veces te he prohibido, bribón, prometer mis servicios así a cualquiera?
- El soldado al criado Palestrion: A ti también te di de regalo (Pues no lo quiere a su lado ya que ha demostrado ser extremadamente inteligente).
- El soldado sobre Palestrion: Antes pensé que era el peor de los esclavos y ahora descubro que me es leal.

5. CONCLUSIONES

Como hemos podido comprobar, en el texto clásico de Plauto hemos encontrado evidencias suficientes de cada uno de los rasgos del liderazgo arrogante. Cuando se trata de ilustrar comportamientos humanos, como los de un líder, podemos recurrir a obras literarias de cualquier época. También nos serviría esta metodología para formar sobre competencias comerciales, habilidades de comunicación o estrategias de negociación.

Las Humanidades, como ciencias de la acción humana, pueden servir de ciencia complementaria a otras que, como decíamos en la introducción, se consideran erróneamente como útiles y por tanto más necesarias y prácticas que las Humanidades.

Para que este diálogo entre las ciencias pueda producirse en las aulas es necesaria la cooperación confiada entre los profesores de ambas ciencias. Ambos deben fijar los objetivos que se persiguen en la sesión para cada una de sus materias de manera que los alumnos entiendan que es posible cumplirlos por separado y, adicionalmente, adquirir competencias altamente apreciadas en cualquier profesión o ciencia como el juicio crítico, la capacidad de análisis, el pensamiento relacional o la abstracción.

6. REFERENCIAS

- Blanchard, K. (1986). *Leadership and the One-Minute Manager*. Collins.
- Cotter, J. (1996). *Leading Changes*. Harvard Business School Press.
- George, C.S. (1968). *The History of Management Thought*. Prentice Hall.
- Gómez-Llera, G. y Pin, J. R. (1993). *Dirigir es educar*. Mc Graw Hill.
- Greenleaf, R. (1977). *Servant Leadership: A Journey into the Nature of Legitimate Power and Greatness*. Paulist Press International.
- Kets de Vries, M. (2009). *Reflections on Character and Leadership*. Jossey-Bass.
- Kets de Vries, M. (2009). *Leadership and Career Development*. Jossey-Bass.
- Lacalle, M. (2014). *En busca de la unidad del saber. Una propuesta para renovar las disciplinas universitarias*. Universidad Francisco de Vitoria.
- Munroe, M. (2008). *The Spirit of Leadership*. Whitaker House.
- Northhouse, P.G. (2013). *Leadership Theory and Practice*. SAGE.
- Plauto. (2016). *El soldado fanfarrón*. Alianza Editorial.
- Powell, J. (2010). *The new Machiavelli. How to wield power in the modern world*. The Bodley Head.
- Sonnenfeld, A. (2010). *Liderazgo ético*. Ediciones Encuentro.

TRADUCCIÓN (ES) Y CENSURA A TRAVÉS DE
EL PORTEADOR Y LAS TRES MUCHACHAS, UNA DE
 LAS HISTORIAS DE *LAS MIL Y UNA NOCHES*

VARDUSH HOVSEPYAN VARDANYAN
Universidad Internacional de Catalunya

Las mil y una noches, uno de los grandes clásicos de la narrativa oriental, es uno de los libros más traducidos e impresos de la historia. Dado que es una obra que –al contrario de lo que sucede en los países orientales– ha tenido mucho éxito en el mundo occidental, son innumerables las ediciones publicadas a lo largo de los siglos para un público variado. No obstante, no sólo impresiona al lector del siglo XXI la gran demanda que de la obra existe en Occidente, propiciada por sus traducciones a diversas lenguas, sino también por el hecho de disponer de más de una traducción en un mismo idioma. El castellano, por ejemplo, cuenta con un gran número y variedad de versiones. Pese a esto, el rol de la censura ha sido importante en la historia de la transmisión escrita de la obra, puesto que, en muchos episodios, temas como el del erotismo, la sexualidad, el alcohol o el uso de palabras vulgares han sido minimizados. Se trata, pues, de una obra que ha sido, y continúa siendo, controvertida. Por ese motivo, son muchas las traducciones que han sido polémicas debido a su poca fidelidad o por su distanciamiento del texto original. De este hecho, sin embargo, el lector español sólo toma consciencia a través de la traducción de *Las mil y una noches* del árabe de M. Dolors Cinca Pinós y Margarita Castells Criballés, basada en el manuscrito más antiguo conocido. Así pues, el objetivo de este trabajo es analizar varias traducciones de *El porteador y las tres muchachas*, una de las historias más eróticas, y al mismo tiempo problemáticas, de *Las mil y una noches* para ver hasta qué punto ha llegado la censura.

Para empezar, es relevante analizar las diferentes maneras de presentar la historia de *El porteador y las tres muchachas* haciendo hincapié en el vocabulario utilizado en cada una de las diferentes versiones. Un dato

curioso es el hecho de observar cómo muchas de las traducciones de una lengua a la otra –especialmente las del francés al español– no pueden escapar a la censura. René R. Khawam, uno de los arabistas más relevantes del siglo XX, en su introducción a *Les Mille et une Nuits* (1986), hace referencia a Antoine Galland (1646-1715) - primer traductor al francés de un original árabe de la obra - afirmando que «Le mérite de Galland est immense. C’est lui qui a fait découvrir les *Nuits* au vaste monde, lui qui a ouvert à l’imaginaire occidental la porte magique de l’Orient» (1986, p. 10). La traducción de Galland es, sin duda, la primera versión europea moderna de esta milenaria colección de cuentos orientales; sin embargo, a pesar de ser el introductor de los cuentos en Occidente, como Vernet bien describe en su introducción a la traducción de *Las Mil y una Noches* (2000, p. XXV), Galland “edulcoraba los textos de tono subido que hubieran excitado las iras de la sociedad francesa de la época y suprimía buena parte de los versos que pululan en las páginas de nuestro libro”. Dada la gran amplitud del tema, y teniendo en cuenta los límites del presente trabajo, me ceñiré a estudiar con más detalle algunas evidencias que, sobre la activación de la censura, ofrece la historia de *El porteador y las tres muchachas*, tanto en las diversas formas de presentarla, como con la aplicación de la técnica de la *no-traducción* y que tendremos ocasión de comprobar a lo largo de estas páginas.

En primer lugar, la historia de *El porteador y las tres muchachas* es también conocida con otros títulos y, no sólo ha sido publicada en *Las mil y una noches*, sino también como una historia separada, como es el caso de *Les Dames de Bagdad* (1991) en la traducción de André Michel. Es la historia de un faquín que, un día, se encuentra con una bella dama que le pide que tome su espuerta y la ayude con la compra. Después de la compra, el faquín acompaña a la dama hasta su casa y, al ver la mansión en la que vive, en compañía de otras dos hermosas muchachas, intenta convencerlas para que le permitan quedarse hasta que acaba lográndolo. Esa misma noche, los cuatro hacen una fiesta en la cual, después de haber comido y haber ingerido cantidades generosas de vino, terminan jugando en la piscina. Este pasaje es, por otro lado, altamente erótico y, en consecuencia, muchos traductores han tratado de silenciar o disimular su contenido al no reproducir las palabras exactas con las que, en manuscritos antiguos, y posiblemente en el original,

ha sido presentado. Así pues, comparando tres traducciones de la *Historia del faquín con las jóvenes* –dos en lengua española y una en francés– se puede observar cómo las tres lo hacen de maneras distintas.

El primer detalle a tener en cuenta es que, dependiendo de la traducción, una de las protagonistas de la historia, cuando está en la droguería, compra muchos productos y, entre ellos, vino. No obstante, es a partir del pasaje posterior cuando el lector se da cuenta de ello ya que las tres traducciones coinciden en que, a la hora de divertirse en casa de las muchachas, todo empieza una vez que los personajes han bebido vino. Según la versión de Juan Vernet, una de las traducciones fundamentales del árabe de *Las mil y una noches* en español, la muchacha “entró en una droguería, en la que compró diez clases distintas de perfume, entre ellos agua de rosas y de azahar; cierta cantidad de licores, un hisopo, agua de rosas almizclada, granos de incienso macho, áloe, ámbar, almizcle y velas de Alejandría” (2000, p. 63). En este fragmento, la muchacha compra “cierta cantidad de licores” que, en páginas posteriores, el traductor describirá con más detalles: “¡Bebe el vino! Tendrás salud, pues este licor cura todos los males” (2000, p. 66) Vernet, por lo tanto, menciona en su traducción la palabra *licores* que, más adelante, como se ha observado, volverá a aparecer bajo el concepto de *vino*.

La versión de André Miquel describe el mismo episodio de esta manera:

La femme sourit, puis s'arrête chez le parfumeur, achète dix sortes d'eaux, de rose, de fleur d'oranger, de saule et autres, ainsi que du sucre, un aspersoir d'eau de rose musquée, des grains d'encens mâle, du bois de senteur, de l'ambre, du musc et de la cire d'Alexandrie (1991, p. 20).

Esta traducción no menciona ninguna palabra relacionada con el alcohol, en especial, el vino. Sin embargo, igual que en la anterior, posteriormente comentará que “elle offre donc le vin tiré de la cruche, emplit une coup qu'elle boit, puis une seconde, une troisième, et sert ses sœurs” (1991, p. 23).

En la traducción de Dolor Cinca y Margarita Castells tampoco aparece palabra alguna con referencia al vino: “La próxima parada fue en el almacén de un perfumista, donde compró diez frascos de distintos perfumes, agua de nenúfar, agua de rosas, almizcle, áloe, ámbar y unas

velas” (2001, p. 110). No obstante, como las otras versiones, ésta también menciona la misma palabra al describir el episodio justo antes de que los jóvenes se lancen a la piscina:

Y llegó a tal punto el desenfreno que, excitados por el vino, los roces y el toqueteo, perdieron el juicio y el sentido del decoro de forma que una de las muchachas, la portera, se levantó de pronto, se quitó el vestido dejando su cuerpo al descubierto, con sus largos cabellos cómo único velo, y completamente desnuda se lanzó al estanque. (2001, p. 118)

Dado que el tema de las bebidas alcohólicas presentaría un problema para los musulmanes - problema que ya aparece en las distintas versiones del original árabe: en los diferentes manuscritos y ediciones árabes impresas de la obra - parece que, en un principio se ha intentado censurar el momento en que la muchacha compra vino. En cuanto a esto, Khawam, en su introducción, comenta:

Au débout du conte intitulé «Le portefaix et les dames», on s'étonne de voir la jeune fille qui parcourt les boutiques de Baghdad, achetant tout ce qu'il faut pour le festin du soir, oublier de se procurer la précieuse liqueur (1986, p. 17).

Aquí Khawam alude, precisamente, a la edición francesa de *Les Mille et une Nuits* de J. C. Mardrus (1889) que, según Dolores Cinca, “fue polémica desde su aparición, exaltada por los literatos, como Mallarmé y Gide, y criticada por los arabistas, como Littman, que le recriminaron justamente su *poca fidelidad* al texto” (2001, p. 2).

Khawam, insistiendo en el tema de la censura del pasaje en cuestión, más tarde escribirá: Cette dernière version, une fois de plus, est la seule conforme à la réalité non idéalisée: la jeune fille achète son vin chez un chrétien (autoricé à pratiquer ce commerce), mais elle le fait avec discrétion pour ne pas encourir, précisément, les foudres des censeurs hypocrites (le vin est dissimulé par prudence dans une jarre à olives) (1986, pp. 17-18).

Pese a esto, por mucho que se ha intentado camuflar el verdadero contenido de este episodio, los censores no han conseguido llevar a cabo su objetivo puesto que, en páginas posteriores, ninguna de las traducciones analizadas omite o intenta disimular el hecho de que los jóvenes se embriagan de vino. Y es justamente el momento en que se menciona la palabra *vino* que, tanto los lectores como los críticos, piensan que en el episodio anterior – el de la dama y el faquín en la droguería - ha sido censurado.

En segundo lugar, pasemos a analizar otro fragmento: cuando, después de hacer la compra y de acompañar a la dama a su mansión, el porteador es incitado a permanecer con las tres bellas anfitrionas. Se trata del famoso episodio en el que las tres muchachas y el faquín se divierten en la piscina. Es una de las historias más eróticas de las *Mil y una Noches* y, por ese motivo, ha sido, en muchas ocasiones y de maneras diferentes, objeto de censura. Tanto es así que en el libro de *Hazar u mi gisher* (*Mil y una noches* en armenio) ni siquiera aparece esta historia. En cuanto a esto, cabe destacar el hecho de que el libro, en armenio, cuenta con una única traducción que circula en el mercado actual: una traducción del ruso, publicada en el año 1990, y, a diferencia del español o del francés, no hay publicaciones más recientes con las que se pueda comparar. Hay que suponer que, como este tipo de historias representaban un peligro para los valores de la Unión Soviética, se procuraba mantenerlas fuera del alcance de la población. Posiblemente sea este el motivo por el cual en la introducción de la traducción al armenio los traductores Eduard Aghayan y Vazgen Talyan hagan esta aclaración:

Շահրազադէի հեքիաթներն իր հայրենիքի տարրեր սոցիալական խավերի կողմից տարրեր ընդունելություն գտան: Այն ժամանակ, երբ ժողովրդի և առաջավոր մտավորականության շրջաններում հեքիաթները մինչև օրս էլ օգտվում են մեծ սիրով, մուսուլման-գիտնական բանասերները միշտ էլ խիստ բացասական են վերաբերվել դրանց: Արդեն X դարում, վերոհիշյալ մատենագետ ան-Նադիմը արհամարանքով ասում է, թե «Հազար ու մեկ գիշեր» հեքիաթները «ջրիկ ու ձանձրանալի» են գրված, իսկ ավելի ուշ ժամանակի վատաբանողները դրանք համարում էին անբարոյական և վնասակար, և հեքիաթները կարդացողներին կամ պատմողներին ամեն տեսակ դժբախտություններ էին գուշակում: (Հազար ու մեկ գիշեր, 1990, p. 6)

Los cuentos de Shahrazad tuvieron una recepción diferente por los diversos estratos sociales de su país natal. Mientras en los círculos de la población y los intelectuales progresistas los cuentos, hasta el día de hoy, gozan de popularidad, los filólogos eruditos musulmanes jamás han dejado de mantener su actitud negativa hacia ellos. En el siglo X, el ya mencionado bibliógrafo an-Nadim afirma, con ignorancia, que los cuentos de *Las mil y una noches* están escritos de manera descuidada y aburrida. Los críticos posteriores los consideraban inmorales y perjudiciales y, tanto a los que leían los cuentos como a los que los contaban, se vaticinaban todo tipo de desgracias. (Traducción de Vardush Hovsepyan de la edición armenia de *Las mil y una noches*, 1990, p. 6)

En la introducción de Eduard Aghayan y Vazgen Talyan no aparece ninguna referencia a la censura ya que, por un lado, como ya se ha comentado, es una traducción de una versión rusa (1763) y, por el otro, se debe al hecho de que la historia no aparece en la traducción al armenio. No ofrecer al lector una de las historias más divertidas considerándola problemática para la sociedad es una manera clara de censurar la obra. Sin embargo, lo interesante de este fragmento es que los traductores comentan que los propios filólogos eruditos musulmanes, ya desde hace siglos, consideraban las historias como escritos “descuidados y aburridos”. La palabra *descuidado* es mi traducción, pero, en realidad, el término armenio tiene también un matiz de *inmoral*. Seguidamente, comentan que los críticos posteriores las etiquetaban de inmorales – esta vez sí utilizan literalmente la palabra *inmoral*- y de perjudiciales. Lo que los traductores sugieren, por lo tanto, es que las historias tendrían que tener un valor didáctico, y, evidentemente, historias como esta no se podrían incluir en *Las mil y una noches* porque, según ellos, carecen de este valor. En su introducción a la traducción de *Las mil y una noches*, Vernet coincide con lo que los traductores armenios comentan, afirmando que “la primera observación que cabe hacer es el escaso valor estético que Ibn al-Nadim concede a nuestro texto; es, nos dice, «un libro sin valor, seco»” (2000, p. XXVI).

Después de haber aludido a la primera manera de censurar la obra, a través de la técnica de la *no-traducción*, acto seguido toca comparar y contrastar las tres traducciones que he considerado relevantes para observar el papel del traductor como censor. Respecto a esto, como González Treviño argumenta, “los actos de censura en la traducción, paradójicamente, multiplican las traducciones y sólo provocan la proliferación del texto que se pretendía eliminar” (Treviño, 2009, p. 15). La primera traducción que se tendrá en consideración es la de Juan Vernet. De acuerdo con su contenido, el porteador y las tres muchachas, después de comer y beber – vino, por supuesto – se lanzan a la piscina, y el traductor describe los juegos eróticos en los que los cuatro personajes se enzarzan con estas palabras:

Después, al salir del agua, se arrojó en los brazos del mozo y le dijo: «¡Amado, mío! ¿Cómo se llama esto?», y señaló sus partes. «Tu misericordia.» «¡Uf! ¡Uf! ¿No te avergüenzas?», y, cogiéndole por el cuello, empezó a abofetearle. Exclamó el faquín: «Es tu vulva». «¡Quia! ¡Di otro nombre!» «Tu kiss.» «¡Quia! Di otro.» «Tu zumbur.» Pero ella no dejaba de golpearle y a la postre su cuello y su nuca fueron incapaces de soportar más cachetes. Le preguntó: «¿Cómo, pues, se llama?» «La albahaca de los puentes.»

De nuevo volvió a circular la tinaja y la copa. En éstas se levantó la segunda, se arrojó al estanque y obró exactamente como la primera. Al salir se arrojó en los brazos del faquín y señalando sus partes preguntó: «¡Luz de mis ojos! ¿Cómo se llama esto?» «Tu vulva.» «¿No te avergüenza decir semejantes palabrotas?», y le abofeteó de tal modo que toda la sala resonó. Añadió: «La albahaca de los puentes». «Quia!», y le dio golpes y coscorrónes. Preguntó: «¿Cómo se llama?» «El sésamo descortezado.»

Después se levantó la tercera, se quitó sus ropas, se arrojó al estanque y obró exactamente igual como las que le habían precedido. Al salir se vistió, se echó en los brazos del faquín y le preguntó también: «¿Cómo se llama esto?» Y señaló sus partes. Él empezó a decir nombre tras nombre hasta que le preguntó, harto ya de sus tortazos: «¿Cómo se llama?» «La fonda de Abu Mansur.»

Al cabo de unos momentos se incorporó el faquín, se desnudó y se metió en el estanque, en cuyas aguas sobrenadaba su miembro; se lavó de la misma manera como ellas lo habían hecho y al salir se arrojó encima de sus compañeras, colocando los brazos encima de la portera y los pies sobre la compradora. Hecho esto, señalando su falo, preguntó: «¡Dueñas mías! ¿Cómo se llama esto?» En cuanto oyeron sus palabras, las tres se echaron a reír hasta más no poder. Respondieron: «Tu zib». «¡Qué va!», y dio un mordisco a cada una. «Tu aira.» «¡No!» [...] El faquín empezó a abrazarlas y a besarlas mientras ellas se tronchaban de risa; al fin preguntaron: «¿Cómo se llama?» «El mulo de los puentes que se alimenta de la albahaca, come el sésamo descortezado y pernocta en la fonda de Abu Mansur.» Las tres se reían tan desafortadamente que se revolcaban en el suelo. (2000, pp. 67-68).

Durante el juego en la piscina, las palabras que hacen referencia al órgano sexual femenino no son en ningún momento chocantes. El vocabulario utilizado es, como se puede observar, *misericordia*, *vulva*, *kiss*, *zumbur*, *zib* y *aira*. Se trata de transcripciones de las palabras árabes, sin notas explicativas. Esta es una manera de traducir y, en principio, si el lector no tiene otras versiones con las que comparar, se conformará con esta creyendo que es una traducción, no diré fiel, pero sí al menos

literal. Convienne, sin embargo, para poder comparar y contrastar con otras traducciones para observar la importancia de los matices en la cuestión que nos ocupa. André Miquel, quien traduce la misma historia bajo el título *Les Dames de Bagdad*, describe el mismo episodio con estas palabras:

«Mon chéri, comment appelles-tu ça?» dit-elle en montrant son sexe. «Dieu te pardonne!» répond-il. Et elle: «¡Oh, oh! Quelle honte!» Elle l'attrape par la nuque, se met à le frapper. «Ta fente!» s'écrie-t-il. «Non! Autrement! – Ton con! – Autrement! – Ta guêpe!» Elle le bat si fort qu'il en a le cou et la nuque défaits. «Comment dire, alors? – C'est, répond-elle, le basilic du brave.

On fait circuler coupes et verres. La seconde jeune fille se lève, ôte ses vêtements, se jette dans le bassin où elle fait comme la précédente, remonte et se précipite sur les genoux du portefaix. «Lumière de mes yeux, dit-elle, comment appelles-tu ceci?», et de montrer son sexe. «Ta fente!» répondit-il. Mais elle: «Que c'est vilain à toi de parler ainsi!» Elle le frappe de la main, si fort que tout ce qui est dans la salle en résonne. «Le basilic du brave! crie le portefaix. «Non!» Et elle le bat, le frappe à la nuque. «Et comment dire, alors? – C'est, répondit-elle, le pur grain de sésame.»

La troisième se lève enfin, se dépouille de ses vêtements, descend dans le bassin, agit comme les autres, mais se rhabille avant de se jeter sur les genoux du portefaix. Montrant son sexe, elle en demande le nom. Il donne les réponses apprises, mais finit par se rendre, tandis qu'elle le bat. «C'est le khân d'Abû Mansûr» dit-elle, et lui: «Que Dieu soit loué et te garde, jô khân d'Abû Mansûr!».

Un moment après, le portefaix se lève, ôte ses habits, gagne le bassin, et l'on voit son sexe flotter dans l'eau. Il se lave, comme elles, remonte et se jette sur les genoux de la maîtresse du logis, ses bras autour de la taille de la portière et ses jambes sur les genoux de la troisième. «Comment appelle t-on ça, madame?» dit-il en montrant son membre. Et tous de rire, si fort qu'ils en tombent à la renverse. «Mais c'est ton zob! Disent-elles. – Que non pas!» Et il se met à les mordiller toutes trois. «Ta bite! – Non!» Et de les serrer contre lui. [...] Les trois jeunes filles répétaient «zob» et «bite», tandis que le portefaix les mordillait, embrassait, étreignait. En rien, elles dirent enfin: «Et quel est donc ce nom? – C'est, répondit-il, le mulot valeureux, qui pâit le basilic du brave, se prend au pur sésame et passe la nuit au khân d'Abû Mansûr». Elles rirent tant qu'elles en tombèrent à la renverse. Puis on se remit à faire la fête, sans trêve, jusqu'à la nuit.

En la traducción de André Miquel, a diferencia de la de Vernet, sí aparece un vocabulario preciso. Al describir tanto las partes de las

muchachas como del porteador hace uso de las palabras *fente*, *con*, *guêpe*, *zob* (éste último es también transcripción de la palabra árabe *polla*) y *bite* que en español se podrían traducir por algo así como *grieta*, *coño*, *avispa*, *zob* y *polla* respectivamente. Sin embargo, ninguno de estos dos episodios parece reproducir las palabras exactas de lo que estaría escrito en el texto original, o al menos en los manuscritos antiguos. En otras palabras, comparándolas con la versión de M. Dolors Cinca Pinós y Margarita Castells Ciballés sale a la luz el hecho de que han sido censuradas. Así, tal y como señalan las traductoras en su introducción a su traducción de *Las mil y una noches* (Barcelona, 1998): “nuestro objetivo con esta traducción directa del árabe, pues, el de dar a conocer al lector español el contenido del manuscrito más antiguo conocido hasta ahora de *Las mil y una noches*, según la edición de Mahdi, conservado en la Biblioteca Nacional de París y que perteneció en su momento a Galland, quien lo utilizó para su influyente versión francesa”. Esta versión difiere de las otras en que muestra el pasaje sin ningún tipo de tabúes o, en otras palabras, sin recurrir a la censura. Es por ese motivo que, si ya el episodio es uno de los más eróticos de contenido, en esta versión se le añade también el factor de la reproducción de las palabras exactas que aparecían en el manuscrito más antiguo conocido. Esta es, pues, la traducción de Dolors Cinca y Margarita Castells (pp. 119-122):

- A ver, querido, ¿qué es esto?
- ¡El coño! – respondió él, raudo y sin turbarse.
- ¡Oh!, ¿no te da vergüenza decir esas palabrotas? – le reprendió ella haciéndose la escandalizada.
- ¡El chocho! – corrigió inmediatamente el mozo siguiendo la broma.
- ¡Descarado! - Exclamó la compradora propinándole un buen pescozón.
- Bueno, pues... ¡el chumino!
- ¡Anda ya! - profirió la muchacha desnuda a la vez que le golpeaba en el pecho.

El porteador soltó una retahíla de sinónimos relacionados con aquella parte pudenda del sexo femenino, sin que ninguno satisficiera a la que se lo había preguntado y, tras cada palabra, saludada con risas y

exclamaciones, recibía un manotazo de una u otra de las muchachas. Finalmente, dolorido y mareado, gritó:

- Basta, por favor, ¡me rindo! ¿Cómo se llama?

- Esto, ignorante, se llama «albahaca del sendero».

- ¡Ah! ¡Albahaca del sendero! – repitió el mozo, con sorna.

Cuando la portera se hubo vestido, la compradora imitó su comportamiento, se despojó de toda su ropa y, después de bañarse y regodearse en el estanque mostrando todos sus encantos, se echó al regazo del invitado.

- Tesoro mío, ¿cómo se llama esto? – le preguntó con una sonrisa maliciosa mientras indicaba su entrepierna.

- ¿Carajo? – aventuró él, adoptando una expresión de inocencia.

- No, tonto, ¡qué mal hablado eres!

Y el pobre faquín, que con tal de complacer a sus bellas anfitrionas estaba dispuesto a lo que fuera, soportó con paciencia los tortazos que le arreaban después de cada intento fallido de dar con el nombre certero.

- ¡Albahaca de sendero! – dijo al fin con la esperanza de acabar con el suplicio. - ¡No! Mira que eres necio.

- ¿No? ¿Cómo se llama, entonces? Decídmelo, os lo suplico.

- «Grano de sésamo pelado» - dijo la muchacha que estaba en su regazo.

Las otras se revolcaron por los suelos de la risa y el porteador, frotándose la cara y el cuello lastimado por los golpes, añadió con buen humor:

- ¡Gracias a Dios! Nunca pensé que un grano de sésamo me aliviara tanto.

La compradora volvió a vestirse dando por terminada su parte del juego, pero, después de unas cuantas copas más, le llegó el turno a la señora, la más hermosa de las tres jóvenes beldades y, tal como habían hecho las otras dos, se quitó la ropa y se arrojó al estanque. [...] Con insinuantes contoneos, se acercó al porteador y se acomodó en su regazo.

- Dime, cielo, ¿ya sabes cómo se llama esto? – le preguntó apuntando con el dedo a su sexo.

- Claro, se llama albahaca del sendero.

- No, no, no...

- Pues, si no se llama así, sin duda tiene que ser el grano de sésamo. - ¡Fríó, frío, frío!

- ¡Caramba, pues el conejo!

Y ahí le cayó el bofetón. El faquín sabía cómo continuaba el juego, pero no quiso tener menos paciencia con la señora que la que había tenido con sus antecesoras y siguió diciendo nombres y más nombres y aguantando bofetadas y reveses hasta que no resistió más y gritó:

- ¡Ay, ay, no puedo más! ¡Me rindo!

- Bien, te lo diré: es «la posada de don Baldomero.»

Todos, incluso la víctima de la chanza, se desternillaron de risa ante la salida de la señora y, mientras ella se vestía, sirvieron más vino y siguieron con la juerga. Y al poco tiempo, para que no decayera la fiesta, el porteador, ni corto ni perezoso, también se desnudó y, jaleado por las muchachas, se zambulló en el estanque. [...]

- Y ahora, señoras, decidme: ¿cómo se llama esto?

- ¡La polla! – respondió con ligereza la señora, causando la hilaridad de sus compañeras.

- ¡No, por Dios! ¡Qué vulgaridad! – la reprendió él en tono guasón mientras la pellizcaba suavemente.

- ¡La picha! – saltó la portera.

- ¿No os da vergüenza decir semejante grosería?

- ¡El pajarito! – dijo la compradora.

Una tras otra, las muchachas encadenaron una sarta de palabrotas alusivas al órgano sexual masculino y el porteador, recriminándolas con pellizcos, besos y leves mordiscos, negaba que cualquiera de ellas fuera el nombre de la cosa.

- Bueno, pues ¿cómo se llama si no? – preguntó con retintín la señora después de haberse despachado a gusto.

- Pero, ¿es posible que no lo sepáis?

- ¡Suéltalo de una vez!

- Esto, queridas, se llama «el burro travieso».

Una explosión de carcajadas siguió a tal revelación.

- Y, ¿por qué se llama el burro travieso? Dijo la compradora con la voz entrecortada por la risa.

- Porque el burro travieso es el que retoza en la albahaca del sendero, se traga el grano de sésamo y busca cobijo en la posada de don Baldomero.

Esta traducción, lejos de ser censurada, es, sin lugar a dudas, una de las que mejor refleja el contenido de la historia del manuscrito original. Los términos utilizados con referencia a los órganos sexuales de los personajes son, evidentemente, mucho más directos e incluso podrían ser calificados de vulgares y malsonantes. Al comparar las palabras que aparecen en esta versión, *coño*, *chocho*, *chomino*, *carajo*, *conejo*, *polla*, *picha*, *pajarito*, etc. con las de las traducciones anteriores son bastante subidas de tono. Respeto a esto, Elena González Treviño, en la introducción de su artículo *Los velos de Scherezada: censura y seducción en las traducciones de Las mil y una noches* reflexiona:

Podrían hacerse conjeturas simples acerca de los criterios de censura: ¿qué visión de la vida se ve amenazada con las palabras tachadas; qué ansiedades culturales se ven perturbadas por ellas?), pero lo que resulta más interesante es el hecho de que el texto censurado adquiere una voz incluso más fuerte que la del texto no censurado, y habla por ausencia, por así decir. Esto se vuelve evidente cuando, de manera inevitable, cotejamos el texto completo con el texto recortado. Además, el tema que nos ocupa se inserta en una tradición muy fácilmente reconocible, evocadora de cosas innombrables que constituyen el corazón mismo de la censura y que están relacionadas con la percepción occidental del Oriente (Treviño, 2009, p. 15).

Volviendo al episodio de la dama y el faquín en la droguería y el tema del vino y, de acuerdo con lo que Treviño argumenta en esta cita, como se ha observado, la voz del texto censurado es mucho más fuerte que la del texto no censurado. El lector toma consciencia de ello por los vacíos y el descuido posterior de los censores. Sin embargo, reconsiderando la cuestión de la visión de la vida que se ve amenazada, ya sea con palabras, determinadas escenas o, como en el caso de la traducción armenia, historias enteras eliminadas, Vernet observa:

Las mil y una noches no sólo es un mosaico que contiene cuentos de los distintos pueblos que en un momento u otro de su historia las acogieron, sino que también es un mosaico de las muy diversas morales de los mismos. Y así, al lado de cuentos piadosos, de fábulas didácticas (v.g. 145-152, etc.) se encuentran otros de tono subido, historias de bestialismo y homosexualidad, etc. (v.g. 282-285, 355- 357, etcétera). Son, por tanto, un verdadero cajón de sastre, tanto en temática como en moral (2006, p. XXXV).

En conclusión, *Las mil y una noches* es una obra que, a pesar de tener éxito en el mundo occidental, ha sido problemática y objeto de censura. Algunas historias o pasajes han sido censurados por mostrar una realidad que no les convenía a los pueblos y culturas de origen. Otras, en cambio, han sido objeto de censura por ser desafiantes para la cultura a la que se traducían. A todo esto, si se le suma el factor didáctico, muchos cuentos, evidentemente, carecen de ello, motivo por el que muchas veces han sido calificados de inmorales.

Como sea, el objetivo de este trabajo ha sido, a través de diferentes traducciones de la historia de *El porteador y las tres muchachas* de *Las mil y una noches*, observar las diferentes maneras de censurar la obra. Al comparar y contrastar dichas traducciones, se puede argumentar que la de Dolores Cinca y Margarida Castells es la que mejor reproduce el contenido que en otras versiones es suavizado a tal punto que es casi invisible. La traducción de Andre Miquel se asemeja a esta última; no obstante, es una traducción francesa y contiene menos palabrotas. La de Vernet, que es la única (sin tener en cuenta la versión de Mardrus comentada anteriormente) en mencionar la palabra *licores* desde el principio, no reproduce las palabras que encontramos en las otras. En otras palabras, es un típico ejemplo de censurar el pasaje escondiendo la palabra con la transcripción y sin explicaciones, de manera que se *sugiere* al lector el objeto de que se trata sin mencionarlo directamente. Por último, es importante recordar el caso de la traducción de las Mil y una noches que no contiene esta historia en particular. Se trata, sin duda alguna, de un caso extremo de censura por omisión, ya que no ofrece a los lectores armenios lo que contienen los diversos manuscritos antiguos árabes, persas, egipcios, etc. y que seguramente contenía el núcleo original de la colección.

REFERENCIAS

- Agayan, E. y Talyan, V. (trads.) (1990), *Mil y una noches. Cuentos maravillosos*, Ereván. Editorial A. S. Sargsyan.
- André, M. (trads.) (1991), *Les Dames de Bagdad: conte des mille et une nuit*, Paris. Éditions Desjonquères.
- Cinca, D. y Castells, M. (trads.) (1999), *Las mil y una noches*, Barcelona, Destino.
- Cinca Pinós, M. (trads.) (2001), “Las versiones francesas de Las mil y una noches. ¿Clásicos franceses traducidos al español?”. *Los clásicos franceses en la España del Siglo XX: estudios de traducción y recepción*, 197-200.
- González Treviño, A. (trads.) (2007), “Los velos de Scherezada: censura y seducción en las traducciones de Las mil y una noches”. *Anuario de Letras Modernas Vol. 14*, México, 13-24
- Khawam, René R. (trads.) (1986), *Les Mille et une Nuits. Dames insignes et serviteurs gallants*, Paris. Éditions Phébus.
- Vernet, J. (trads.) (2000), *Las mil y una noches*, Barcelona, Editorial Planeta.

L'APOSTROPHE ADRESSÉE À LA JALOUSIE DANS LES SONNETS FRANÇAIS DU XVI^E SIÈCLE

EDUARDO ACEITUNO MARTÍNEZ
Universidad de Granada

Dans la poésie de la Renaissance, la jalousie est souvent décrite comme une émotion indissolublement liée à l'amour. Les sonnets légers où l'amant exprime sa jalousie à l'égard d'un objet (le papier, la chemise...) ou d'un animal (le chien, la puce...) en contact physique avec la dame deviennent aussitôt très fréquents. Mathieu-Castellani (1975, p. 142-145) estime qu'ils sont caractéristiques d'une esthétique pré-baroque. Il y a pourtant une autre variante contemporaine du sujet qui ne semble pas avoir été suffisamment étudiée. Il s'agit des sonnets où l'amant s'adresse directement à la Jalousie (sa propre émotion personnifiée) pour la houspiller, la couvrir d'injures et la prier de s'en aller et de lui rendre la paix. Nous avons repéré ce type de sonnet chez Joachim du Bellay, Jean-Antoine de Baïf, Olivier de Magny, Amadis Jamyn et Flaminio de Birague. Nous analyserons les similitudes et les différences les plus remarquables qui s'observent entre ces poèmes, afin de découvrir comment s'établit, dans chacun des cas, l'équilibre entre émulation et invention personnelle. Nous chercherons ainsi à faire ressortir les principaux mérites littéraires des différentes pièces.

Du Bellay est sans doute l'auteur du premier sonnet français qui invective la Jalousie (*L'Olive*, XCIX) :

O faulse vieille! ô fille de l'Envie
Et de l'Amour, fille qui à ton pere
As enfanté dommage et vitupere,
En corrompant le miel de nostre vie!
O gehinne! ô fleau de nostre fantasie,
Qui jusqu'en l'ame as ton cruel repere!
O le seul mal du bien que l'on espere!
Faulse aveuglée, inique Jalousie!
Vent pestilent, air infect qui apportes

La mort au cœur par plus de mille portes,
 Sale harpie, oiseau de triste augure!
 Tu es le mal, qui ne craint, ô superbe!
 Emplastre, unguent, just de racine ou d'herbe,
 Vers enchanté ou magique figure.

Caldarini (2002, p. 151-152) retient deux sources qui semblent incontestables : les quatrains et le premier tercet sont imités de Luigi Tansillo (*Rime diverse* I, p. 294), alors que le second tercet serait inspiré par l'Arioste (*Orlando furioso*, c. XXXI, 5, v. 1-3)²⁰⁹. Cette division correspond aux deux parties inégales qui composent la structure du sonnet. Les trois premières strophes s'articulent autour d'une vive accumulation d'apostrophes injurieuses, comme dans le poème de Tansillo²¹⁰ :

O d'invidia e d'Amor figlia sì ria,
 Che le gioie del padre muti in pene;
 O Argo al male, o cieca talpa al bene;
 O ministra di morte gelosia;
 Famelica, rapace, iniqua harpia,
 Che le dolcezze altrui ratto avelene;
 Austro crudel, per cui languir conviene
 Sul piu bel fior de la speranza mia.
 O sola da te sola disamata;
 Fiamma, ch'entri nel cor per mille porte;
 Augel di doglia, e non d'altro presago,
 Se si potesse a te chiuder l'entrata
 Tanto il regno d'Amor saria piu vago,
 Quanto il mondo senz'odio, e senza morte.

²⁰⁹ Cf. Cioranescu (1939, p. 256) sur les imitations de cet extrait de l'*Orlando furioso*. Un autre sonnet de Tansillo, « O di buon genitore... », présent dans les *Rime di diversi...* (1552, p. 19), constitue une sorte de suite de celui-ci, mais il ne semble pas avoir retenu l'attention des imitateurs français. Pour un commentaire détaillé de ces poèmes de Tansillo, voir Milburn (2002, pp. 583-585).

²¹⁰ Comme le signalent Rouget et Petey-Girard (2014, p. 537) dans la récente édition des *Premières Œuvres* de Philippe Desportes, un sizain du poème « De la Jalousie » (v. 115-120) s'inspire également du sonnet de Tansillo. Contrairement à Du Bellay, Desportes retient surtout le paradoxe du vers 3, en appuyant l'antithèse sur le portrait traditionnel d'Argus (sans le nommer). On pourrait ajouter que le dernier vers de la strophe, « Et remplis mon esprit de serpens et de vers », rappelle la fin du sonnet « Cura, che di timor ti nutri e cresci » de Giovanni della Casa, que nous commenterons par la suite.

Il est rare de pousser si loin l'accumulation, même dans les sonnets où le poète s'adresse à un interlocuteur imaginaire qu'il loue ou qu'il blâme. Le but est évidemment d'exprimer une rage inépuisable.

Presque la totalité des images employées par Du Bellay reformulent celles de Tansillo. Suivant de près son modèle, le poète français ne nomme pas d'emblée son interlocuteur, et consacre les premiers vers à établir une filiation très éloquente, qui permet de définir la jalousie comme un mélange d'amour (envers la dame) et d'envie (envers le rival). Les peines, alors, succèdent à la joie : cet effet banal de la jalousie est raffiné chez Tansillo grâce à la périphrase du père (v. 2), qui insuffle un nouvel élan à l'allégorie d'Amour. Celui-ci devient un père tourmenté par sa fille indocile. C'est l'une des images les plus réussies du poème ; il n'est donc pas étonnant que Du Bellay la reprenne à son tour. Il cherche pourtant à enrichir l'expression, en jouant avec le double sens d'« enfanter », pour souligner le manque paradoxal de réciprocité entre le père et sa fille. Cette dernière provoque « dommage et vitupere » : Du Bellay a ainsi le mérite d'évoquer, sans pour autant s'y arrêter, le comportement cruel de l'amant aveuglé, ce qui constitue un trait exceptionnel du sonnet, comme nous verrons par la suite. En revanche, l'image qui clôt la strophe rappelle clairement celle de « l'altrui dolce » (v. 6), d'ailleurs héritée de Sannazar. Mais on trouve dans ce vers un détail remarquable : le choix du « nostre », qui rend universel le cas particulier. Le reste du poème confirmera l'absence explicite de la première personne du singulier, ce qui confère à la réflexion une gravité qui équilibre en quelque sorte le ton emphatique de cette suite d'exclamations.

La strophe suivante est celle qui s'éloigne davantage de la source italienne. Du Bellay fait lui aussi allusion à l'espoir déchu (v. 7), mais il renonce à la métaphore de la fleur, la jugeant peut-être quelque peu mièvre. L'antithèse « mal » / « bien » qu'il lui préfère manque pourtant d'intensité. La référence à l'aveuglement dans le vers suivant, par le biais d'un simple adjectif, fait piètre figure à côté du paradoxe subtil brillamment exprimé par Tansillo (v. 3) : selon ce dernier, le jaloux retient et aiguise les moindres détails de la réalité qui lui annoncent du malheur, de la même façon qu'il refuse de considérer les indices favorables, si évidents soient-ils. Le poète italien construit son parallélisme, qui réussit à

surprendre, avec des métaphores antithétiques (Argus / taupe) appartenant à des plans très éloignés. L'adjectif « inique » et la révélation du nom de Jalousie à la fin du quatrain sont également empruntés à Tansillo. Ce dernier choix pousse Du Bellay à adopter aussi une rime A équivalente à l'originale. La simplicité des images ajoutées par le poète français (le « fleau », le « repere ») rend sa série moins exubérante.

Le premier tercet associe habilement des images qui n'étaient pas directement liées dans le modèle : le vent avec le cœur pénétré par ses milles portes ; la Harpie avec l'oiseau. La cohésion est ainsi renforcée, au prix d'une moindre force expressive. Chez Tansillo, les trois adjectifs liés à la Harpie recréent le profil du monstre mythologique dans toute son horreur, alors que le vers sur l'oiseau de mauvais augure prend ses distances avec l'expression courante. Du Bellay écarte l'idée de la Jalousie mal-aimée (v. 9), trop confuse, qui sera d'ailleurs corrigée dans les versions du poème italien qui figurent dans les anthologies postérieures²¹¹. Mais il est plus difficile d'expliquer son refus d'imiter la fin du sonnet de Tansillo. Celui-ci propose un surcroît de fantaisie, avec la formulation d'un rêve impossible, un amour idéal dépourvu de jalousie. La comparaison du « je » heureux avec un macrocosme idyllique n'est pas exempte de charme. Qui plus est, il n'y a pas de véritable progression entre les deux parties du sonnet français, car l'ensemble du poème n'est qu'une définition imagée du même sentiment. Il se peut que l'auteur ait justement voulu compléter cette définition de la Jalousie en soulignant l'impossibilité de résister à son emprise et de lutter contre elle, un aspect qui n'est pas négligeable. En tout cas, l'ouverture aux phénomènes ésotériques dans le dernier vers constitue une bonne solution pour la pointe. Si l'imitation de l'*Orlando furioso* n'est pas douteuse, on pourrait même ajouter que la référence préalable à la peste (« Vent pestilent, air infect... ») rappelle également la description que l'Arioste fait de la jalousie : « se l'infernal peste... avvien ch'infetti, ammorbi... » (*Orl. fur.*, c. XXXI, 4). Les deux tercets développent ensemble l'idée d'une maladie mortelle et incurable.

²¹¹ Voir *Rime di diversi...* (1552, p. 19) ou *I fiori delle rime...* (1558, p. 488).

En somme, il n'est pas clair que Du Bellay ait réussi à améliorer son modèle. Le faible nombre de contributions personnelles remarquables s'accompagne de petites maladresses comme les hiatus (« qui a », « qui apporte »), alors que la combinaison de pauses et d'enjambements dans les premiers vers entrecoupe déjà excessivement le rythme. Par ailleurs, la Jalousie est qualifiée à deux reprises de « faulse » (v. 1, 8) et de « mal » (v. 7, 12), dans un type de poème où la nouveauté de chaque image devrait s'imposer.

Il y a pourtant un détail saillant que le poète français n'emprunte pas à Tansillo ou à l'Arioste : l'incarnation de la Jalousie en tant que « vieille » (v. 1). Le personnage de la duègne jalouse de la jeune fille qu'elle surveille, ne pouvant plus jouir comme elle des délices de l'amour à cause de son âge, fait partie de la tradition littéraire médiévale (*Le Roman de la Rose*) et remonte à l'Antiquité²¹². Du Bellay se sert de cette figure conventionnelle, en la renouvelant par un usage métaphorique extrêmement surprenant : n'oublions pas que l'amant est en train de décrire son propre sentiment²¹³.

Conscient de la richesse d'une telle trouvaille, Du Bellay n'hésite pas à attaquer le sonnet suivant de *L'Olive* avec la même formule :

Vieille, qui prens de crainte nourriture,
De faulx rapport et de legere foy,
Pourquoy fais-tu, soudain que je te voy,
Geler mon feu d'une triste froidure?
Si tu es donq' à mes plaisirs si dure,
Pourquoy viens-tu loger avecques moy?
Va te noyer en ce fleuve d'emoy,
Fleuve infernal, où le froid tousjours dure.
Au fond d'enfer va pleurer tes ennuiz,

²¹² Un sonnet d'Amadis Jamyn s'inspire ainsi d'une épigramme de l'*Anthologie grecque* (V, 262) ; mais, dans ce cas, c'est une vieille réelle, concrète, qui est comparée à la Jalousie allégorique, et non à l'inverse : « Je voy tousjours nostre vieille ennemie / Qui suit tes pas, et ressemble à l'Envie » (*Oriane*, s. XLV, v. 6-7). L'idée de douer l'entité allégorique de traits humains, chez Du Bellay, semble pourtant plus naturelle.

²¹³ Legrand et al. (2023, p. 459) voient pourtant dans l'allégorie de Jalousie une étrange dualité : « Jalousie incarne aussi bien une disposition intérieure de l'amant que les dangers objectifs que celui-ci peut rencontrer dans sa quête de l'être aimé ». Mais la plupart des images du poème démentent cette seconde interprétation, notamment l'idée d'une guérison impossible, d'une maladie à l'épreuve de tous les remèdes et conjurations.

Parmy l'obscur des eternelles nuitz :
 Pourquoi te plaist d'Amour le beau sejour?
 Si la clerté les ombres épouante,
 Ose-tu bien, ô charongne puante!
 Empoisonner le serain de mon jour!

L'association symbolique de la vieille et la jalousie est si évidente que, cette fois, le poète se permet d'omettre la mention explicite du sentiment. En plus, la référence directe à l'amour est reportée au vers 11 ; Du Bellay compte sans doute sur le sonnet précédent du livre pour orienter le lecteur. Encore une fois, il s'agit de l'image la plus éloignée du modèle, un sonnet de Giovanni della Casa, qui figure également dans les *Rime diverse* (p. 270)²¹⁴ :

Cura, che di timor ti nutri e cresci,
 E più temendo maggior forza acquisti,
 E mentre colla fiamma il gelo mesci,
 Tutto il regno d'Amor turbi e contristi:
 Poichè 'n brev'ora entro al mio cor hai misti
 Tutti gli amari tuoi, dal mio cor esci:
 Torna a Cocito, ai lagrimosi e tristi
 Campi d'inferno; ivi a te stessa incresci.
 Ivi senza riposo i giorni mena,
 Senza sonno le notti; ivi ti duoli
 Non men di dubbia che di certa pena.
 Vattene: a che più fiera che non suoli,
 Se 'l tuo venen m'è corso in ogni vena,
 Con nove larve a me ritorni e voli?

Les deux premiers vers du sonnet italien souffrent d'un caractère redondant qui disparaît chez Du Bellay grâce au choix du vocatif et au deuxième vers inédit. Si le sonnet XCIX de *L'Olive* décrivait déjà la jalousie comme une « faulse aveuglée », l'inconsistance des craintes de l'amant est ici soulignée à travers la rencontre fatale des propos trompeurs, sans doute prononcés par un tiers malveillant, et de la prédisposition du jaloux à les croire vrais. Della Casa fait lui aussi allusion au faible fondement des suppositions propres au jaloux, mais d'une façon très différente et un peu confuse (v. 11), s'inspirant peut-être d'un autre

²¹⁴ Le sonnet « Pallida gelosia, ch'a poco a poco », de Bernardo Tasso (1555, p. 386), reprend aussi certaines images du poème de Giovanni della Casa, notamment l'antithèse feu/glace et la provenance de Cocito.

vers de l'*Orlando furioso* : « non men per falso che per ver sospetto » (c. XXXI, 6). Par ailleurs, l'assimilation de la Jalousie à une vieille a l'avantage de renforcer une série d'images basées sur la présence physique du personnage : elle est contemplée par l'amant horrifié (v. 3-4) et se loge avec lui (v. 6) dans le séjour d'Amour (v. 11), alors que ce dernier désire se défaire de sa compagnie et rêve d'une scène de noyade (v. 7). L'injure finale, « ô charogne puante » (v. 13), absente dans le modèle, renvoie clairement aussi au corps décrépît de la vieille.

Les principales images du sonnet de Giovanni della Casa sont cependant conservées : la crainte qui sert de nourriture, l'exil désiré de l'ennemie en enfer, la transposition de l'antithèse pétrarquiste de la glace mêlée au feu. Dans les trois premières strophes des deux poèmes, l'amant demande des comptes à la Jalousie pour son comportement ignominieux envers lui (avec l'anaphore « Pourquoi » rythmant chaque strophe chez Du Bellay) et l'exhorte à occuper la place qui lui correspond, le fleuve de l'enfer. Le comportement de la créature déçue devient le reflet des symptômes de l'amant lui-même : elle pleure chez Du Bellay, elle ne connaît pas de repos possible chez Giovanni della Casa.

Mais le poète français insiste curieusement sur les sensations sinistres (le froid, l'obscurité), qui permettent de recréer l'atmosphère du séjour infernal, au risque de ne pas mettre l'accent sur le portrait. Della Casa, par exemple, profite de la scène pour souligner un trait essentiel : le cercle vicieux et autodestructeur de l'obsession (« ivi a te stessa incresci »). Quoi qu'il en soit, c'est dans le second tercet que Du Bellay s'écarte à nouveau résolument de son modèle. Della Casa prête à son allégorie l'allure d'un monstre épouvantable, violent et pourvu d'ailes (ce qui le rend encore plus terrifiant), qui ne se lasse pas d'assaillir l'amant pour infiltrer dans son sang des larves venimeuses. La créature provient de l'enfer : « Torna a Cocito ». Cette note d'horreur traduit d'une façon magistrale la scission dramatique du jaloux, rempli d'effroi devant sa propre folie, qui l'asservit. On comprend cependant que Du Bellay, ayant déjà opté pour l'apparence d'une vieille, refuse ce portrait alternatif. Malgré cela, il ne parvient pas à s'éloigner assez de l'idée originale pour préserver toute à fait la cohérence : la jalousie devient une « ombre » qui « empoisonne ». Les références répétitives à l'enfer (« ce fleuve

d'emoy », « Fleuve infernal », « Au fond d'enfer ») avaient déjà manifesté un certain essoufflement, mais la plus grande faiblesse du poème est sans doute l'absence de pointe proprement dite : le paradoxe de l'ombre maléfique qui ne craint pas la lumière n'est pas assez frappant.

Olivier de Magny, ami de Joachim du Bellay et connaissant sans doute les sonnets examinés, préfère quant à lui développer le sujet à partir d'une nouvelle source italienne. Le sonnet LIII de ses *Amours* (1553) devient ainsi la première imitation française du sonnet suivant de Sannazar :

O gelosia, d'amanti orribil freno
che'n un punto mi volgi e tien sì forte!
O sorella dell'empia amara morte,
che con tua vista turbi 'l ciel sereno!
O serpente nascosto in dolce seno
di lieti fior, che mie speranze hai morte!
Tra prosperi successi avversa sorte,
tra soavi vivande aspro veleno!
Di qual valle infernal nel mondo uscisti,
o crudel mostro, o peste de' mortali,
che torni i giorni miei sì oscuri e tristi?
Tornati giù, non raddoppiar miei mali!
Infelice paura, a che venisti?
Or non bastava Amor con i suoi strali?

O Jalousie, horrible aux amoureux,

Peinée seur de la mort miserable,
Qui du cler ciel le visage admirable
Par ton regard rens trouble et douloureux,
O fier serpent, terrible et malheureux,
Caché au sein d'une fleur desirable,
Qui tout l'esprit de mon cuer deplorable
As arraché d'un soing trop rigoureux,
Par quel endroit es tu né sur la terre,
Monstre cruel, pour me faire la guerre,
Et massacrer mes esprits et mon cuer?
Retourne-t'en, ne redouble ma peine,
Assez et trop ma Maistresse inhumaine
Me fait sentir sa farouche rigueur.

L'imitation est connue de longue date (Whitney, 1970, p. 78). Torraca (1882, p. 45) remarque que les changements introduits par Magny, peu nombreux, semblent s'expliquer par le besoin où il s'est trouvé d'abrégé et de condenser. En effet, il ne serait pas exagéré de considérer son

poème comme une simple paraphrase, démarche qui exige tout de même certains ajustements, afin de respecter le mètre et la rime caractéristiques du sonnet français²¹⁵.

La structure est globalement la même, quoique Magny ne retienne pas la cadence des trois exclamations initiales, chacune occupant une paire de vers, à partir d'une interjection et d'une métaphore essentielle qui définit la jalousie (frein des amants, sœur de la mort, serpent caché). Plus important est le sacrifice de la première de ces métaphores, originale et dynamique, où la violence physique matérialise l'obsession du jaloux. Certes, Magny maintient l'adjectif « horrible », mais la platitude du premier vers est indéniable. Ensuite, le poème rend assez fidèlement la parenté allégorique de la Jalousie (v. 2), qui a ici une portée moins profonde que chez Tansillo. Magny imite de même le recours à une nature symbolique, à travers la personnification du ciel (v. 3-4), ainsi que l'antithèse personnifiée du serpent caché dans les fleurs (second quatrain). Mais il renonce à reproduire un nouveau parallélisme, celui très marqué des vers 7 et 8, en remplaçant le contenu par l'expression quelque peu contournée du symptôme personnel. Le poète écartera par la suite un autre revirement antithétique, celui du jour rendu obscur : il s'agit apparemment du procédé rhétorique qu'il prise le moins. L'image introduire à sa place, celle du massacre (v. 11), apporte du relief au lieu commun de la guerre, mais insiste fâcheusement sur les « esprits » et le « cœur », déjà mentionnés ensemble au vers 7. Il y a une raison qui contribuerait peut-être à expliquer ces suppressions. Alatorre (1988, p. 967-968) perçoit une certaine incohérence, dans le sonnet de Sannazar, entre le contenu des premières strophes et celui du second tercet. Pour atteindre un point culminant de dramatisme, la fin du sonnet rappelle que la souffrance provoquée par la crainte malade ne fait que s'ajouter à celle inhérente à l'amour. Or, les strophes précédentes évoquaient un état premier de béatitude (ciel serein, événements propices, mets exquis, jours lumineux), dévasté par l'irruption de la jalousie. En supprimant la plupart de ces antithèses, Magny évite cet écueil. En réalité, le principal reproche qu'on pourrait adresser à ses quatrains, c'est que

²¹⁵ Rouget, Ménager et Charpentier (2023, p. 405) soulignent aussi la difficulté d'une translation en décasyllabes.

toutes les rimes soient formées par des adjectifs, la plupart d'entre eux accessoires, surtout ceux associés par couples (v. 4, 5). L'impression générale est de facilité et de monotonie²¹⁶.

Malgré son souci de respecter le contenu et la disposition des idées dans les tercets, Magny est obligé d'opérer quelques coupures regrettables. Son sonnet perd notamment la note sinistre du « val infernal », l'assimilation perspicace de la jalousie à la peur, ou l'expressivité liée à l'exclamation et aux deux interrogations concentrées dans la dernière strophe. Du reste, certaines expressions sont reproduites avec exactitude (« monstre cruel », « Retourne-t'en, ne redouble ma peine »)²¹⁷. Si Magny cherche des formules plus personnelles pour exposer l'idée des deux derniers vers, son adaptation devient ici impeccable. L'expression familière « Assez et trop » imprègne ces vers d'une certaine légèreté ironique. La référence à la dame implique aussi la transition à un plan moins abstrait. La souffrance elle-même est nuancée de réalisme : ce n'est pas l'amour en soi qui blesse, mais le rejet. Voilà donc une pointe « à la française », beaucoup plus proche au fond de Ronsard que du modèle italien imité.

Lorsque Jean-Antoine de Baïf (*Amours de Francine*, s. CXIX) offre sa propre paraphrase du même sonnet de Sannazar (Vignes et al., 2010, p. 746), il le fait déjà en alexandrins, vers dont l'ampleur devrait en principe faciliter la tâche du traducteur :

Bourrelle des Amans, chagrine jalousie,
Qui, comme le serpent par les belles fleurettes,
Te tapis sous les fleurs des gayer amourettes,
Bourrelle de toy-mesme, ô sœur de l'envie :
De quel borbier d'enfer, sorciere, es-tu sortie,
A fin d'empoisonner de tes pestes infettes,
Monstre hideux infet, les amours les plus nettes,
Troublant le doux repos de nostre heureuse vie?
Hydre, sale Harpye, où tu es rencontrée,
Tu obscurcis le jour, et ta puante aleine

²¹⁶ Un autre adjectif plutôt gratuit, « Peinée » (v. 2), montre un inconvénient supplémentaire : sa terminaison en –e devant consonne, qui desservit nettement la sonorité du vers.

²¹⁷ Les images du vers 10, ainsi que celle du serpent caché, seront reprises dans le sonnet LXVIII des *Souspirs*, où Magny définit à nouveau la jalousie. Wilkin (1978, p. 77) notait déjà ce lien.

Par où tu vas passant, empeste la contrée.
Retourne t'en là-bas : jamais de moy n'approche :
Et n'est-ce pas assez, pour me tenir en péne,
D'amour, qui tous ses traits contre mon cœur décoche?

Un avantage de cette version par rapport à celle de Magny, c'est l'absence de *chevilles* fades : on perçoit l'effort du poète pour que les images frappantes se succèdent sans cesse. À cela contribue sans doute la notable fidélité au texte original, au-delà de la redistribution des diverses parties. Cette proximité atteint son plus haut degré dans le second tercet. Baïf rejoint pourtant Magny dans le sacrifice de l'image du frein et de celles qui constituent les antithèses parallèles du second quatrain (le sort prospère devenu contraire, la nourriture succulente devenue poison). Mais ces images sont remplacées par d'autres qui expriment des idées similaires. Ainsi, « Bourrelle des Amans » concrétise le sujet de la plainte dès le premier vers, alors que, dans le second quatrain, c'est la peste qui empoisonne « les amours les plus nettes »²¹⁸. Cette antithèse est plus surprenante même et moins arbitraire que celles du modèle.

Baïf met visiblement à profit l'imitation de Tansillo par Du Bellay, en reprenant la notion d'infection (v. 6) et l'apostrophe à la « sale Harpie » (v. 9). En qualifiant la Jalousie de « sœur de l'envie » (v. 4), le poète reste à mi-chemin entre Sannazar et Du Bellay, mais la synthèse opérée a l'air d'une lalalissade et reste clairement en dessous des deux modèles. Par ailleurs, Baïf excelle dans la note sensorielle percutante (« borbier d'enfer », « ta puante aleine... »). L'incohérence conceptuelle de « Bourrelle de toy-mesme » ressort davantage si on le compare au « *ivi a te stessa incresci* » de Giovanni della Casa. Plus généralement, on souhaiterait une touche de précision psychologique, comme les références à la crainte vaine et à l'espoir mort chez Sannazar. La transposition des images conçues par ce dernier n'est pas toujours entièrement satisfaisante. En transformant la métaphore du serpent en comparaison, Baïf alourdit inutilement l'expression, avec la double mention des fleurs (v. 2-3). Ensuite, dans les strophes centrales, les descriptions associées en même temps à différents vocatifs (« sorciere » / « monstre

²¹⁸ Clovis Hesteau de Nuysement se souvient sans doute de Baïf lorsqu'il appelle la jalousie « Bourrelle des humains » (« La Jalousie de Canidie », v. 13).

hideux », « Hydre » / « sale Harpie ») provoquent une impression de désordre, alors que l'étrange répétition « infettes » / « infet » a plutôt l'air d'une négligence.

Vignes et al. (2010, p. 746) notent que « Baïf distribue un peu autrement sa syntaxe en faisant passer au second quatrain la question que Sannazar n'introduit qu'au début du sizain ». La progression discursive sous-jacente à l'ensemble du sonnet italien (appel – interrogation – exhortation) disparaît ici, car le premier tercet reprend le ton du départ. Qui plus est, l'impératif (« Retourne t'en là-bas ») ne suit plus immédiatement la mention de l'enfer, déplacée au second quatrain. La disposition du contenu à l'intérieur de chaque quatrain n'atteint pas non plus l'efficacité du modèle : la première strophe s'achève sur une double apostrophe banale, tandis que la deuxième culmine avec une telle exaltation du paradis perdu (« les amours les plus nettes », « le doux repos de notre heureuse vie ») qu'elle accentue cette légère contradiction avec la plainte finale observée par Alatorre. La structure conçue par Baïf présente pourtant un mérite appréciable : l'amant ne se réfère pas explicitement à son cas personnel jusqu'au second tercet, creusant ainsi le contraste entre cette strophe, de forte intensité dramatique, et celles qui la précèdent, transformées en une sorte de grave exorde.

Le sonnet CLXVI des *Souspirs* d'Olivier de Magny constitue une bouffée d'air frais, car il renverse le *topos*²¹⁹ :

Puisque si vainement contre moy te travailles,
Et que ton rude effort te demeure inutil,
Ne seme desormais en lieu tant infertil
Le fiel et la poison de tes ordes entrailles.
Ailleurs, monstre jaloux, ailleurs fault que t'en ailles,
Mon cueur ébrechera ton venimeux oustil,
Si bien que ton pouvoir, tant aiguisé soit-il,
Sentir ne me fera tes mordantes tenailles.
Sus donc, va-t'en, cruël, pere de desespoir,
Cruël, va-t'en ailleurs exercer ton pouvoir,

²¹⁹ Rouget, Ménager et Charpentier (2023, p. 474) ne voient dans ce sonnet qu'une « variation autour du motif du médisant ». Nous ne sommes pas d'accord avec cette interprétation. À notre avis, la description du « monstre jaloux » renvoie clairement à la série de sonnets que nous sommes en train d'étudier : l'amant ne s'adresse pas à un médisant, mais à sa propre jalousie, dont le « pouvoir » redoutable menace son « cueur ».

Ou toy-mesmes en toy fais preuve de ta rage.
Car maugré tes effortz, je veulx tout oultre aymer
Tout ce que ma dame ayme, et si veulx estimer
Tout cela qu'elle estime à ton desavantage.

Au lieu de se plaindre de son impuissance, l'amant fait face à la jalousie et se vante même de l'innocuité de cette dernière, incapable de le blesser, même si elle est encore décrite comme une créature horrible. On n'a pas trouvé de sources concrètes qui développent ce sujet. Cela ne veut pas dire que Magny ait oublié son modèle précédent, le sonnet de Sannazar, qui qualifiait déjà la jalousie de « crudel mostro » et d'« aspro veleno ». Curieusement, Magny ne retenait pas la métaphore du poison dans son sonnet LIII, mais les deux images, associées, deviennent ici l'axe des quatrains. Ainsi, au lieu d'accumuler des métaphores définitives de la jalousie, indépendantes et complémentaires, le poète multiplie les détails qui illustrent l'épouvantable réalité du « monstre jaloux » (le seul vocatif des quatrains), doté d'« ordes entrailles » (v. 4), remplies de poison, et de « mordantes tenailles » (v. 8) visant à l'inoculer à ses victimes²²⁰. Une résistance épique s'annonce face à l'être maléfique, dont l'amant-héros est sûr de sortir vainqueur. « Ton pouvoir... aiguisé » est une combinaison audacieuse de l'abstrait et du concret, même si le vers précédent et le vers suivant font déjà référence à l'aiguillon. Il ne manque pas l'image traditionnelle de la parenté, mais celle-ci s'éloigne de l'imitation servile (« pere de desespoir »). La fantaisie est poussée si loin qu'on arrive à tourner le dos à toute réalité psychologique : « Ou toy-mesmes en toy fais preuve de ta rage » (v. 11).

Au-delà du contenu original du poème, sa structure inverse celle de l'imitation de Sannazar, car ce sont les trois premières strophes qui contiennent les exhortations. L'interlocuteur n'est pas nommé jusqu'au cinquième vers, une autre nouveauté qui apporte du suspense. Quant au second tercet, il expose un raisonnement susceptible de parler à notre sensibilité moderne : le respect des choix de la dame, des attentions qu'elle tient à dispenser aux autres, est d'autant plus logique que l'amant adore tout en elle. Par conséquent, si la Maîtresse apprécie un

²²⁰ L'expression « mordantes tenailles » figure aussi dans la *Cléopâtre captive* (1553, v. 88) de Jodelle, et sera reprise par de nombreux poètes dans les décennies suivantes.

rival, cela veut dire forcément qu'il est digne de la plus haute estime²²¹. Un bon amant est donc celui capable de vaincre ses pulsions insensées, qui déconsidèrent implicitement et paradoxalement l'être idolâtré. Dans une première version du sonnet, les tercets étaient moins insistants²²². C'est la correction qui introduit l'injonction réitérée aux vers 8 et 9, ou la similitude des deux désirs exprimés à la fin. Magny a vraisemblablement voulu éviter le saut trop brusque d'une scène macabre à la pointe galante et aimable.

Ni Carrington, dans son édition des *Œuvres poétiques* d'Amadis Jamyn (1978), ni Theodosia Graur (1929), dans sa complète monographie sur le disciple de Ronsard, ne signalent les sources du sonnet CLXI du livre d'*Artémis* :

Fontaine de tristesse, ô froide Jalousie,
Serpent dont le venin empoisonne un bonheur,
O peste des amours, ô sorcière d'erreur,
Qui dérobes, maudite, à mille cœurs la vie!
Fière beste sauvage, ô charbon de l'envie,
Qui nous tires du sein toute aimable douceur :
Queux où l'Amour aiguise et trempe son malheur,
Vent qui troubles le Ciel de toute fantaisie :
Flamme obscure d'Enfer qui flambes tristement,
Et qui luis d'autant moins que tu crois grandement,
Croissant par les soupirs d'amoureuse tourmente :
Si ton pere l'Amour par toy va perissant,
Te faut-il pas nommer la Vipere mechante
Qui sa mere soudain fait mourir en naissant?

La tradition italienne du sujet y est bien présente, mais il est vrai que Jamyn ne s'astreint pas à suivre de près un modèle spécifique. Aucun vers n'apparaît comme la paraphrase d'un vers italien : la démarche du poète est donc assez différente de celles que nous venons de commenter. De fait, les influences sont diverses. Outre la métaphore du venin (v. 2), omniprésente, celles du serpent (v. 2), de la peste (v. 3) et du ciel

²²¹ En revanche, d'autres poètes contemporains donnent libre cours à leur animosité vis-à-vis des rivaux : c'est le cas par exemple de Desportes (*Amours de Diane* II, s. 33) ou de Siméon-Guillaume de La Roche (*Amours de Phyllis*, s. 22).

²²² Voir les variantes dans l'édition de Rouget, Ménager et Charpentier (2023, p. 244). Dans la première version, le serpent et l'allusion aux enfers constituent une claire réminiscence de Sannazar, de sorte que la version corrigée tend à s'émanciper du modèle.

troublé (v. 8), ainsi que la provenance infernale (v. 9), font naturellement penser à Sannazar. Mais la trace de Tansillo est indéniable aussi : Jalousie devient « beste sauvage » (v. 5), « vent » (v. 8), « flamme » (v. 9), fille d'Amour (v. 12). Même les imitations françaises préalables sont mises à contribution : la Jalousie était déjà une « sorciere » pour Baïf, mais aussi pour Desportes²²³. Les quatre termes qui composent la rime A sont les mêmes que Du Bellay avait employés dans le sonnet XCIX de *L'Olive*. Il est vrai que, si l'on veut exploiter le lien sémantique évident entre « jalousie » et « envie », tout en répétant les deux consonnes d'appui pour enrichir la rime, la combinaison de ces quatre mots s'impose. Dans d'autres endroits du poème, la possibilité d'une imitation est un peu moins certaine. Par exemple, l'image du « Queux où l'Amour aiguise et trempe son malheur » (v. 7), quoique originale, exprime la même idée que la pointe du sonnet de Sannazar : la jalousie ne fait qu'exacerber le tourment amoureux²²⁴. De même, l'orage de jalousie qui agite la fantaisie pourrait être perçu comme un souvenir de Maurice Scève : « Bien que je sache amour et jalousie / [...] Me tempestantz tousjours la fantasie » (*Delie*, 425, v. 1, 3).

Quant à la structure du sonnet, elle s'inscrit dans la lignée de Tansillo, avec l'accumulation ininterrompue d'apostrophes tout au long des trois premières strophes, suivie d'une brève réflexion finale, agile et ingénieuse. À mesure que le poème avance, les images deviennent de plus en plus élaborées. Cela ne veut pas dire pourtant que les métaphores des premiers vers soient dépourvues d'intérêt. La description de l'effondrement émotionnel est remarquable dans sa gravité simple (« Fontaine de tristesse ») et dans sa précision dramatique (« Qui nous tires du sein toute aimable douceur »). L'essence psychologique de la jalousie est bien cernée grâce aux métaphores prépositionnelles récurrentes : « sorciere d'erreur », « charbon de l'envie ». Les actions violentes décrites dans les vers 7 et 8 accroissent opportunément l'intensité, en amorçant l'étalage d'images plus personnelles qui caractérise les tercets. L'oxymore de la « flamme obscure » donne lieu à une cascade

²²³ « Tuez ceste sorciere acharnée à ma perte » (*De la Jalousie*, v. 136).

²²⁴ Le *queux* est défini par Huguet (1965, p. 285), à la suite de Littré, comme une « pierre à aiguiser ».

vertigineuse de paradoxes, soulignée par le jeu de répétitions (« flamme » / « flambes », « crois » / « croissant »). Si Tansillo amplifiait déjà habilement l'image de Jalousie fille d'Amour, en rapportant les peines endurées par le père, Jamyn parvient à aller encore plus loin, en ajoutant ensuite l'analogie spirituelle et érudite de la vipère déchirée par sa propre descendance. L'observation zoologique est sans doute tirée d'une source antique²²⁵. En somme, Jamyn prend la distance nécessaire par rapport à ses modèles pour offrir un mélange réussi de tradition et nouveauté.

Au lieu d'aborder à son tour ce chemin prometteur, Flaminio de Birague (*Premières Œuvres poétiques*, XL) propose une nouvelle adaptation du sonnet de Sannazar « O gelosia, d'amanti orribil freno » :

Rude frein des amans, inique jalousie,
 Qui en un seul moment geines si fort un cueur,
 O mortelle poison, ô amere liqueur,
 Qui troubles nos esprits et nostre fantaisie!
 O fille de Pluton, et de la palle envie,
 Vraye source d'ennuy, et germe de douleur,
 Entre succez heureux miserable mal-heur,
 Et entre-mets friands Aconite oste-vie,
 Pourquoi as tu laissé le manoir Stygieux,
 Pour venir infecter mon esprit soucieux,
 Troublant de mes beaux jours la plus claire lumiere?
 Rebrosse ton chemin, dresse tes pas ailleurs,
 Fuis Harpye, fuis-t'en, ma langueur costumiere
 Me donne assez d'ennuy, de peine et de douleurs.

Pour mener à bien sa tâche et combler les inévitables lacunes de la traduction, Birague s'appuie aussi sur la tradition française du sujet. Il ne semble pas pour autant chercher son inspiration dans les traductions du même sonnet de Sannazar, fournies par Baïf et par Magny. On dirait que le poète prend surtout en compte le sonnet XCIX de *L'Olive*. Chez Du Bellay se trouvent déjà les apostrophes adressées à l'« inique jalousie » et à la Harpie, l'infection, l'Envie caractérisée en mère, la fantaisie ébranlée. Certaines de ces similitudes ont déjà été relevées par Guillot et Clément (1998, p. 114), quoiqu'ils fassent parfois référence de

²²⁵ Par exemple, Hérodote (*L'Enquête*, III, 109) ou Claude Élien (*La personnalité des animaux*, I, 24).

manière erronée au sonnet XCV de *L'Olive*. En outre, comme il arrivait déjà dans le sonnet de Jamyn, les quatre termes de la rime A coïncident avec ceux de Du Bellay. Les éditeurs de Birague ont également recensé quelques légères analogies avec le poème « De la Jalousie » de Desportes : celui-ci affirmait déjà en effet que la jalousie « trouble [l]a fantaisie » (v. 5), qu'elle est « source d'ennuy » (v. 115).

Les mérites de la traduction réalisée par Birague sont incontestables. On a l'impression qu'il tient à transposer tout particulièrement les beautés du poème italien qui ont été négligées par Baïf et par Magny, à savoir la métaphore du frein (même si le deuxième vers de Sannazar reste plus visuel) et les antithèses parallèles du second quatrain. Comme il a déjà nommé le poison (v. 3), Birague remplace « aspro veleno » par « Aconite oste-vie », probable souvenir de Du Bartas²²⁶. La prédilection pour la référence érudite ressortit aussi dans la périphrase du « manoir Stygieux », déjà employée par Ronsard (*Le Quatrième Livre de la Franciade*, v. 544) et par Du Bellay (*Hymne de Santé*, v. 252) et amplement reprise par les poètes de la fin du siècle. De même, Birague qualifie son interlocutrice de « fille de Pluton », en accentuant « l'origine infernale de la jalousie pour en faire une puissance chtonienne redoutable » (Guillot et Clément, 1998, p. 114). Il corrige ainsi la démesure de « sœur de la mort », tout en sacrifiant la cohérence de la parenté d'Amour et d'Envie, conçue par Tansillo. Le reste des conceptions personnelles introduites par Birague tendent fâcheusement à la redondance et à la banalité : on le perçoit dans les binômes des vers 3 et 6, mais surtout dans les accumulations du second tercet²²⁷. L'allusion subtile, indirecte, à l'amour (« ma langueur coustumiere ») apporte tout de même la finesse nécessaire à la fin du poème.

²²⁶ « Ne prend dans un plat d'or l'arcenic oste-vie » (*La Sepmaine*, v. 906). Guillot et Clément (1998, p. 114) rappellent que les dangers de l'aconit sont évoqués par Pline et par Ovide, ainsi que dans la poésie française contemporaine (Ronsard, Du Bartas, Nuysement).

²²⁷ Ces redites sont aussi mises en évidence par l'apparition en fin de vers de « douleurs » (v. 14) après celle de « douleur » (v. 6).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Alatorre, A. (1988). Fama española de un soneto de Sannazaro. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36 (2), 955-973. El Colegio de México
- Baïf, J.-A. de (2010). *Œuvres complètes*, II. Éd. Jean Vignes. Honoré Champion
- Birague, F. de (1998). *Les Premières Œuvres poétiques*. Éd. Roland Guillot et Michel Clément. Droz
- Cioranescu, A. (1939). *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIIIe siècle*. Les Éditions des Presses Modernes
- Desportes, Ph. (2014). *Les Premières Œuvres*. Éd. François Rouget et Bruno Petey-Girard. Classiques Garnier
- Desportes, Ph. (1959). *Les Amours de Diane, Second Livre*. Éd. Victor E. Graham. Droz
- Du Bartas, G. de S. (1994). *La Sepmaine*. Éd. Yvonne Bellenger. Société des Textes Français Modernes
- Du Bellay, J. (2023). *Œuvres complètes*, IIe volume. Éd. Marie-Dominique Legrand, Michel Magnien, Daniel Ménager et Olivier Millet. Classiques Garnier
- Du Bellay, J. (2002). *L'Olive*. Éd. Ernesta Caldarini. Droz
- Élien (2019). *La Personnalité des animaux*. Éd. Arnaud Zucker. Les Belles Lettres
- Graur, T. (1929). *Amadis Jamyn (1540?-1593) : sa vie, son œuvre, son temps*. Honoré Champion
- Hérodote (1985). *L'Enquête, livres I à IV*. Éd. Andrée Barguet. Folio classique
- Huguet, E. (1925-1967). *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*. Honoré Champion
- I fiori delle rime de' poeti illustri, nuovamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli (1558). Gio. Battista & Melchior Sessa fratelli
- Jamyn, A. (1978). *Les Œuvres poétiques, Livres II, III et IV*. Éd. Samuel M. Carrington. Droz
- Jodelle, E. (1925). *Cléopâtre captive*. Librairie Garnier Frères
- La Roque, S.-G. de (1983). *Poésies. Amours de Phyllis et Diverses Amours*. Éd. Gisèle Mathieu-Castellani. Librairie Nizet
- Magny, O. de (2023). *Œuvres poétiques*. Éd. François Rouget, Daniel Ménager et Françoise Charpentier. Classiques Garnier
- Magny, O. de (1978). *Les Sospirs*. Éd. David Wilkin. Droz

- Magny, O. de (1970). *Les Cent deux sonnets des Amours de 1553*. Éd. Mark S. Whitney. Droz
- Mathieu-Castellani, G. (1975). *Les Thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*. Klincksieck
- Milburn, E. (2002). “D’invidia e d’Amor figlia sì ria”: Jealousy and the Italian Renaissance Lyric. *The Modern Language Review*, 97 (3), 577-591. Modern Humanities Research Association
- Nuysement, C. H. de (1996). *Les Œuvres poétiques, Livre III et dernier*. Éd. Roland Guillot. Droz
- Rime di diversi illustri signori napoletani, e d’altri nobiliss. intelletti nuovamente raccolte e non piu stampate, Terzo libro (1552). Giolito de Ferrari
- Rime diverse di molti eccellentiss. auttori nuovamente raccolte, Libro primo (1545). Giolito de Ferrari
- Ronsard, P. de (1993). *Œuvres complètes*. Éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade »
- Sannazaro, G. (1549). *Sonetti et canzoni*. Giolito de Ferrari
- Scève, M. (2012). *Délie, Objet de plus haute vertu*. Éd. Françoise Joukovsky. Classiques Garnier
- Tasso, B. (1555). *I tre libri de gli amori di m. Bernardo Tasso. A i quali nuovamente dal proprio autore s’è aggiunto il quarto libro*. Giolito de Ferrari
- Torraca, F. (1882). *Gl’Imitatori di Jacopo Sannazaro*. Loescher

PRECONFIGURANDO A FAUSTO:
LAS MÁSCARAS DEL DIABLO EN LA OBRA
EL MÁGICO PRODIGIOSO DE CALDERÓN DE LA BARCA

CARLOS ROLDÁN LÓPEZ
Universidad Rey Juan Carlos

1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo abordaremos el personaje teatral del demonio en la dramaturgia española del Siglo de Oro desde la perspectiva aristotélica del drama. Si efectuamos un recorrido por las piezas de contenido teológico y las comedias, vemos que el demonio aparece caracterizado, moviendo al público a la risa o al error, con consecuencias gravosas, y por aquellas comedias en las que esta caracterización va buscando ridiculizarle. El demonio se configura en el teatro español del Siglo de Oro como un actante completo, constituido por una pluralidad de máscaras que mueven al público a la risa o al terror, y con una función dramática singularizada que puede ser trabajada desvinculada de esquemas teológicos y filosóficos previos.

Sin embargo, en piezas como *El mágico prodigioso* (1637) de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), el diablo es un personaje dinámico que oscila entre la dimensión de lo sagrado y lo profano, tanto en la escena teatral como en el alma humana. El tema del pacto, del acuerdo, de raigambre medieval y presente ya en la obra de Marlowe, anticipa la condición fáustica posterior, tal y como se manifiesta en la obra de Goethe.

2. OBJETIVOS

- Analizar la figura del diablo, desde la perspectiva aristotélica de la comedia.
- Conceptualizar lo diabólico como una máscara dramática en su sentido genuino.
- Detectar en las comedias de Calderón en las que aparece el demonio elementos que pueden remitirnos al pacto fáustico.

3. METODOLOGÍA

Ofrecemos una investigación cualitativa de carácter documentalista, donde a través de la consulta de materiales de piezas teatrales se desarrollará una investigación descriptiva de la documentación seleccionada, en la que la centralidad radica, por tanto, en la selección y argumentación aplicada a una figura concreta de las artes escénicas, y la documentación y bibliografía que nos permitan establecer el discurso en torno a la descripción de forma objetiva y sistemática de los contenidos.

4. EL DEMONIO EN LA DRAMATURGIA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO

Varios estudios han explorado la presencia del demonio en la dramaturgia española de los siglos XVI y XVII. Han investigado sus fuentes y orígenes, proporcionando múltiples ejemplos de personajes demoníacos en el teatro español anterior a Lope de Vega. Recientemente, se han examinado en detalle diferentes aspectos relacionados con la representación del demonio, tanto dentro como fuera del teatro, así como las corrientes teológicas que influyeron en la creación de personajes diabólicos y sus características cómicas. Por su parte, son escasos los estudios focalizados en su discurso y las peculiaridades de los demonios que intervienen en varias obras de la época áurea de la literatura española. De acuerdo con González Fernández (2001), el discurso diabólico expone dos vertientes de presentación sobre las tablas: por un lado, se hace alusión a su naturaleza e historia -sus orígenes angélicos y su caída

del cielo-; por otro lado, se explicita su misión –perseguir y tentar al hombre para apartarlo de la fe cristiana. Estos rasgos son compartidos por varias obras en que además se cristaliza un pacto entre el diablo y el protagonista. En suma, se trata de características básicas del demonio en las obras hagiográficas y en la comedia nueva, donde el papel del demonio suele ser importante.

Pedrosa (2004) sostiene que no se ha podido cumplimentar ningún estudio exhaustivo y global sobre la presencia del personaje del demonio en la literatura española del Siglo de Oro, explicando que el motivo principal de ello es la dificultad -la casi imposibilidad- de realizarlo, pues “es difícil que el diablo no asome, por activa o por pasiva, tras cualquiera de sus recodos” (Pedrosa, 2004, p. 68). Siguiendo a Sáez Raposo (2016), el trabajo más importante sobre la presencia del demonio como personaje en el teatro áureo español es la tesis doctoral de González Fernández, *The Physical and Rhetorical Spectacle of the Devil in the Spanish Golden Age «Comedia»* (Queen Mary and Westfield College, London, 1998), aunque abundan estudios sobre aspectos particulares, sobre todo su uso en los textos doctrinarios.

Esta omnipresencia del diablo en la cotidianeidad del siglo XVII se sustentaba en buena medida en su utilización como encarnación del Mal por parte de los más enfervorizados portavoces de la iglesia católica. En aquel contexto, la figura del diablo era algo constatado y atestiguado por toda clase de documentación jurada y pruebas irrefutables. Tal como plantean Tausiet y Amelang:

El diablo y lo demoníaco desempeñaron un papel de primer orden dentro de las religiones y las culturas del pasado. Durante la Edad Media y Moderna, en concreto, pocas figuras disfrutaron de un grado tal de reconocimiento. Desde las pinturas que cubrían los muros de las iglesias, hasta los cuentos populares o las invocaciones y blasfemias del habla cotidiana, el diablo y sus secuaces (extraídos de un amplio catálogo de duendes y otros seres demoníacos) constituían una realidad terrorífica pero sumamente familiar para nuestros antepasados. Apenas nadie cuestionó su existencia, e incluso muchos sospecharon que dada la innata maldad de los hombres y de los tiempos, su capacidad para incitar al ser humano a obrar mal era más poderosa que la atracción hacia la santidad ejercida por las fuerzas divinas (Tausiet y Amelang, 2004, pp. 15-16).

La mayoría de los investigadores y estudiosos de la figura del diablo en las obras de dramaturgos del Siglo de Oro español han coincidido en destacar que se trata de un ente polivalente, en el sentido literal del término, porque puede aparecer igualmente como símbolo o encarnación, proyectado en una idea o sueño, o en personaje. El demonio no solo generó complejos debates teológicos sobre la naturaleza humana en su dimensión cósmica y existencial, sino que también abrió posibilidades en el ámbito artístico, donde la ortodoxia dio paso a la imaginación y, especialmente, al efectismo. En la visión del mundo del siglo XVII, desde el literato hasta el campesino más sencillo, el demonio estaba presente, ya fuera para temerlo o adorarlo; para comprender la realidad o, al menos, una parte significativa de ella (Fernández Rodríguez, 2013a).

Es precisamente en la proyección a la sensibilidad del receptor que la presencia –o mera sugerencia– demoníaca adquiría sin duda las intensas virtualidades dramáticas de la figura del diablo. Ya sea como partenaire alegórico del Mundo y la Carne en los primeros dramas religiosos a un personaje auténtico, individualizado, agente de enredo en la comedia nueva. En todo caso, el demonio paseó cómodo y frecuentemente por los tablados, resaltando su vinculación sobrenatural, o bien fusionándose con el resto de los personajes en cuadros escénicos rayanos con lo costumbrista. Entre un extremo y otro se sitúan las enormes posibilidades dramatizadoras del diablo; posibilidades que permiten imbricar y complementar los extremos en el transcurso de una misma obra (Fernández Rodríguez, 2013a, p. 115).

Esta apertura en las posibilidades de presentar y representar al demonio en el arte literario ha sido considerada por algunos críticos como un síntoma de la resistencia al cambio suscitado por la secularización y la revolución científica. Mientras que en la edad media el diablo se representaba en su forma animalizada, evocando al sátiro grecorromano, en el siglo XVII se lo expone más humano y con un mayor poder para influir en la vida de los cristianos.

La simple aparición del demonio podía trastocarlo todo, por lo que siempre fue un personaje de gran fuerza escénica, de la que carecía cualquiera de las demás figuras. En ocasiones esta excepcionalidad se transmitía con alardes de tramoya u otros recursos visuales –luz,

vestuario– y auditivos –música, cantos, efectos sonoros–. Asimismo, cuando él intervenía se reconfiguraba la escena lograba mediante efectos proxémicos. Por ejemplo, la soledad del protagonista se convierte muchas veces, en sí misma, en antesala de ingreso del demonio (Fernández Rodríguez, 2007).

5. EL PACTO FÁUSTICO

La primera fuente europea del pacto con el diablo es una leyenda de Teófilo de Adana, del siglo VI (Waxman, 1916, p. 317). En España medieval Gonzalo de Berceo y Alfonso X compusieron recreaciones de esta leyenda, dando inicio al motivo del pacto con el diablo en la literatura española en el siglo XIII. Posteriormente, Sánchez Vercial en el siglo XV y, con algunos matices, don Juan Manuel y el Arcipreste de Hita en el siglo XIV. A partir de este siglo se difunde en castellano la leyenda de Cipriano de Antioquía, donde el pacto diabólico sólo se sugiere, abriendo el camino a célebres recreaciones como la de Mira de Amescua y la ya analizada de Calderón de la Barca. A fines del siglo XV en *La Celestina* se vincula el pacto demoníaco con la *philocaptio*, sentando las bases del motivo en la comedia del Siglo de Oro, donde el amor –a través del deseo erótico, en su materialización carnal- fue con frecuencia el motor de la acción (Fernández Rodríguez, 2017).

El vínculo entre el demonio y el hombre se cristaliza en varias obras dramáticas del Siglo de Oro, materializándose en el pacto fáustico, el cual se abordó en ficciones literarias que configuraron “una tradición de extraordinario vigor en la literatura occidental” (Gómez-Villegas, 2006, p. 75). Entre los escritores españoles del Siglo de Oro que lo trataron se destacan Lope de Vega, Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina, Mira de Amescua, y Calderón de la Barca, quienes le confirieron a lo fáustico nuevos matices que lo enriquecieron profundamente, condensando lo más trascendente de la aportación hispánica a un mito europeo y universal (Gómez-Villegas, 2006).

A un pacto con el diablo refiere la leyenda medieval de Cipriano, un joven pagano que, para poder poseer a la muchacha amada, Justina, vende su alma al diablo; finalmente, conmovido por la fe de la

muchacha se convierte y se encamina con ella al martirio. Esta fue la fuente principal que inspiró a Calderón de la Barca en *El mágico prodigioso* (1637), como se verá en el capítulo correspondiente al autor. En las versiones populares de esta leyenda se puede considerar que el diablo no ha sido derrotado, pues aparece de nuevo en los vicios de la sociedad de su tiempo, sobre todo en la ambición de los sacerdotes (Eco, 2007).

A diferencia de otras visiones dramáticas posteriores, se incide en la desfiguración física del personaje y en la incapacidad de conseguir sus objetivos, pero, sin embargo, sentará las bases de la demonología dramática romántica que veremos en Goethe, Byron o el propio Milton. En las obras que se han de analizar aparece el Demonio como agente que propicia el alejamiento de la iglesia católica. En este tipo de dramas sobre las vidas de santos se potenció la “omnipresencia diabólica” (Zamora Calvo, 2008, p. 415) que habita en todos lados para embestir ante la menor duda o debilidad humana. El abordaje de Calderón de la Barca sobre el pacto con el diablo influyó en la escritura del Fausto de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), quien había conocido *El mágico prodigioso* en 1794 (Strosetzki, 2008, p. 169).

Desde una perspectiva artística, el tema del pacto con el diablo siempre ha sido un motivo universal, relacionado a su vez con el amor, el conocimiento y la muerte. El anhelo de trascender los propios límites y obtener una omnipotencia sólo reservada a la divinidad —que a su vez tiene su prefiguración mítica en innumerables ejemplos de *hybris* hasta arribar al propio Lucifer— tendía a orientarse hacia lo prohibido, consumándose sólo en forma de grave transgresión a la doctrina cristiana. El pacto con el demonio es un símbolo poliédrico en el que confluyen diversas esferas culturales —entendida la cultura en su concepción más amplia—, desde la especulación teológica hasta el folklore, abarcando la legislación civil y la metafísica, la magia y la religión, y desde todo ello hacia el arte (Fernández Rodríguez, 2017).

En la Edad Media y el Siglo de Oro, la creencia efectiva en el demonio permitía la posibilidad de que el hombre se aliara con él para acceder a su ciencia angélica, lo único que no había perdido en su caída, aunque a costa de su propia alma (Fernández Rodríguez, 2017). Ciertamente,

en los autores medievales, el demonio era conocido como “príncipe de este mundo” y se asociaba con el mundo de la carne para tentar al ser humano con lo que más le atraía y, paradójicamente, lo que más lo conducía a la perdición eterna.

En la literatura española se representaron pactos diabólicos que fueron perfilando un paradigma en el que el trato entre hombres y diablos se resolvía a través de una inflexión moralizante y ejemplar que concluía con el remordimiento del transgresor y el posterior perdón divino, vinculando la mayoría de las veces los dones o conocimientos del diablo al deseo erótico o la apetencia carnal. En efecto, Celestina invocó al diablo para que le allanara el camino con Melibea, para que luego, por exigencias del guion, sean los mismos diablos quienes se convierten en celestinas (Fernández Rodríguez, 2017).

Asumiendo a la comedia de santos o dramática como un subgénero, es preciso situarse en el microcosmos dramático generado por cada una de las obras en las que se celebra un pacto entre el diablo y un hombre, por lo general santo o virtuoso. Porque dramatizar este pacto no consiste sólo en conferirle una vida escénica, sino expresar el carácter humano de los personajes. Es por ello que en este trabajo abordamos la comedia *prefáustica* de Calderón.

6. LAS MÁSCARAS DEL DEMONIO EN LAS COMEDIAS DE CALDERÓN DE LA BARCA

Bajtín (1994) propone analizar los textos desde una retórica dialógica, determinada por la posición cultural, psicológica, etc. de los actores que se comunican. Frente al carácter discursivo unidireccional, impositivo y dominador de la retórica clásica, alumbra una construcción participativa, integradora, social, en la que cabe la diversidad, la multiplicidad de voces, el escenario ‘polifónico’, en el que muchos autores ven rasgos que anticipan las futuras derivaciones de los estudios culturales. Distín-gue el alcance de un texto dramático en función de los ‘géneros’ expresivos, del ‘volumen’ semántico, de la naturaleza dialogante de los actores, de la situación en la que se produce, de sus alcances extra y metalingüísticos. Así, quienes producen un texto escrito –como es el caso

de Calderón, no lo hacen fuera del circuito lógico de la comunicación de la época, de su intención de diálogo con un público concreto, en un ambiente concreto, y esto es lo que interesa ver sobre el tratamiento del diablo en todas las obras analizadas.

Sobre la indiferenciación de los personajes relacionados con el Demonio en su materialización dramática, Arellano (2004) analizó el vestuario en los autos de Calderón -dramaturgo clásico del género, y a su vez, bastante singularizado escénicamente-, hallando que los agentes malignos que aparecen en sus autos están menos codificados que en el resto. En todo caso, Sáez Raposo (2016) postula que son varios los factores que incidieron en la humanización del Demonio en el ámbito teatral, como la mentalidad renacentista predominante, los avances científicos (que pueden parecer relativos desde la perspectiva actual pero que fueron fundamentales en su contexto, como el caso de la imprenta), y el nuevo esquema iconográfico propugnado por el Concilio de Trento con respecto a las figuras demoníacas y el diablo en particular. Todo ello contribuyó a cierta banalización que varios críticos e historiadores del arte cuestionaron en relación a los modelos anteriores.

A pesar de ello, sería injusto negar la verdadera alquimia que logra el autor en cada una de sus puestas, hilvanando imágenes de una potencia inusitada, interviniendo apasionadamente al calor de las voces que se multiplican, aunque adivinamos con cierto guiño cómplice, que se trata siempre de una misma voz –con diferentes ritmos y cadencias–, artificio propio de un orfebre del lenguaje.

7. EL MÁGICO PRODIGIOSO

Al abordar las fuentes de inspiración de *El mágico prodigioso*, primera comedia donde analizaremos las máscaras y la teatralidad del personaje del demonio en Calderón, la más inmediata es el pacto con el diablo escrito con sangre en *El esclavo del Demonio*, de Mira de Amescua. Calderón utilizó la misma estructura e incluso la misma frase para introducir al demonio “Yo la aceto”, cuando Cipriano, para gozar de Justina, le ofrece su alma. Y lo hace también desde afuera del tablado. Y es que la fórmula sirve de modo inequívoco para identificar al

interlocutor invisible. Esta fórmula la vuelve a emplear Calderón en *Las cadenas del demonio*, cuando Irene, prisionera de su padre, ofrece su alma para escapar de su prisión y el demonio la acepta, para aparecer luego como el Dios de Astarot. La fórmula aparece luego en diversas obras protagonizadas por el diablo, convirtiéndose en un modo común para introducirlo al público (González Fernández, 2001).

La versión original de *El mágico prodigioso* es de 1637, y fue escrita para la celebración del Corpus Christi en la localidad toledana de Yebes. Se desconoce por qué Calderón escribió una comedia de santos – un “drama católico”, según la clasificación de la obra de Calderón de Ruiz Ramón (1986, p. 227), o bien un “sermón poético a fuerza de su mensaje explícito”, cual es el criterio de Wardropper, en su edición de 1985 de la obra objeto de estudio-, cuando lo que se representaba tradicionalmente en aquella fiesta cristiana eran autos sacramentales (Gómez-Villegas, 2006).

Cipriano: ¿Pues qué ciencia sabéis?

Demonio: Hartas.

Cipriano: Aun estudiándose una mucho tiempo, no se alcanza; y vos (¡grande vanidad!) sin estudiar, se saben.

Demonio: Si, que de una patria soy, donde las ciencias más altas, sin estudiar se saben.

Cipriano: O quien fuera de esa patria que acá, mientras más se estudia, más se ignora (Calderón de la Barca, 2009, p. 50).

En esta narración el diablo es un ser de contrastes, ya que a la vez que habita en la oscuridad, es portador de sabiduría angelical: “Y no imagines que en lo que toca a saber me pueden a mi exceder los más altos chirubines” (Calderón de la Barca, 1985, p. 52). Lucifer posee un conocimiento de las dos dimensiones, sagrada y profana, de la existencia, lo que le permiten constituirse como un mediador entre dos mundos, el celestial y el terrenal (Vásquez Hurtado, 2017).

Cipriano: ¿Qué quieres ahora?

Demonio: Esa puerta cerrar.

Cipriano: Ya solo estamos.

Demonio: Por gozar esta mujer aquí, dijeron tus labios, que darás el alma.

Cipriano: Sí.

Demonio: Pues yo te acepto el contrato.

Cipriano: ¿Qué dices?

Demonio: Que yo lo acepto.

Cipriano: ¿Cómo?

Demonio: Como puedo tanto, que te enseñaré una ciencia, con que podrás a tu mando traer la mujer que adoras; aue yo, aunque tan docto y sabio, traerla para otro no puedo: las escrituras hagamos ante nosotros dos mismos (Calderón, de la Barca, 2009, p. 55).

Cabe advertir, además, tal como analiza González Fernández (2001), las primeras palabras del demonio en la obra, luego de la fórmula heredada de Mira de Amescua “Yo la aceto”, en respuesta a Cipriano cuando le pide que le cuente su historia. Comienza con el también clásico “Yo soy”, en unos versos en que se reconoce como el perdedor eterno que, a pesar de sus fracasos, no quiere o no puede dejar dejugar: “Yo soy, pues saberlo quieres, un epílogo, un asombro de venturas y desdichas, que unas pierdo y otras lloro” (Calderón de la Barca, 1985, p. 53).

En su prólogo de *El mágico Prodigioso*, Wardropper (1985), concluye que el Diablo distrae al hombre de la búsqueda de la verdad, tal como lo hace el Demonio que busca distraer a Cipriano y sólo al final —con su confesión— va a saber elegir. Y en la vida de Cipriano, como en la del hombre, todo son distracciones, fruto de la ignorancia, hasta que la gracia las disuelve y se asume la elección definitiva, “doblegando a la ignorancia moral y triunfando sobre sí mismo” (Gibert-Cardona, 2006, p. 968).

Tanto en *El mágico prodigioso* como en *El esclavo del demonio* se muestra la derrota del diablo, quien no puede doblegar las almas de las mujeres protagonistas, ya que la magia que les ofrece no tiene efecto en su deseo humano. De esta manera, Cipriano no consigue que Justina lo ame y don Gil no logra obtener los favores de Leonor. Además, los personajes que simbolizan la Inocencia tienen una voluntad fuerte que las hace inmunes a la tentación diabólica. La fe de estos personajes femeninos les proporciona una protección espiritual contra la profanación

de sus almas, y también logran volver a sacralizar el alma de los hombres que habían hecho un pacto con el Demonio, entregando su alma con su propia sangre en ambos casos (Vásquez Hurtado, 2017).

El uso de elementos y convenciones de diversos géneros dramáticos hace de *El mágico prodigioso* “una de las más completas -de las más complejas- comedias calderonianas desde el punto de vista estructural” (Sugranyes, 1989), confirmando su interpretación como una superposición de distintos discursos de la época (Schlünder, 1999). Si bien Calderón concebía obras dirigidas a integrarse armónicamente en las tendencias ideológicas de la Contrarreforma, de forma inequívoca, también se puede constatar, no obstante, que estas obras reflejan varios -incluso contrarios- discursos en torno al libre albedrío y la existencia del diablo.

Schlünder (1999) plantea una correlación en el modo en que Calderón expone en la obra las creencias mágicas y la fe cristiana, estableciendo a la vez un vínculo entre el discurso mágico y la imagería de la cultura popular, introducida en *El mágico prodigioso* a través de la figura del gracioso. En las primeras escenas del drama se presenta el antagonismo entre Cipriano, vestido de estudiante, que se retira de la vida urbana para dedicarse al estudio de cuestiones teológicas, y el personaje del diablo. El protagonista opta por la soledad al trájín de Antioquía para “apurar la definición de Dios” (“esta verdad escondida”), caracterizándose como un hombre en búsqueda de la suma verdad, mientras su adversario, el demonio, vestido de galán, manifiesta al público “su interés en apartar a Cipriano de su camino” (p. 1180).

Pronto se revela la intención más concreta del demonio de iniciar a Cipriano en el deseo erótico, con lo cual se abre paso al mundo de las creencias mágicas populares relacionadas con el acto sexual. Tal como plantearon Caro Baroja (1984) y Ginzburg (1989) por un lado, y la relación del auto de fe de Logroño de 1610, publicada por Fernández de Moratín (1944) a fines del siglo XVIII, las imaginaciones eróticas y sexuales se pueden considerar como un eje central de la creencia popular en fenómenos como vuelos nocturnos, metamorfosis y aquelarres. Este último término era con el que se conocían las reuniones rituales de la brujas -sectas- por lo general celebradas los sábados (Sabbat), que volaban sobre un palo o mango de escoba (enunciando esos lugares -

por lo general oscuros y en parajes alejados de las poblaciones-, como “sinagoga”) (Muchembled, 2002).

Desde esta perspectiva, Caro Baroja (1984) sostiene que “el mundo de la magia negra es el mundo del deseo carnal”, mientras que Ginzburg (1989) describe que en las reuniones imaginadas y descritas por los reos ante la Inquisición, era el diablo quien introducía a las brujas maestras a la unión sexual con él. Calderón recurre en esta comedia al inventario de la imaginación popular, planteando una oposición entre la tentación carnal del infierno y la búsqueda espiritual del protagonista que ha de resistir a las tentativas diabólicas. Es precisamente el afán intelectual lo que moviliza a Cipriano a volcarse posteriormente a la religión cristiana, asumiendo él mismo el papel de mártir. Esta oposición refleja el antagonismo entre el deseo y el intelecto, entre cuerpo y espíritu, magia y religión, marcando la estructura de la comedia (Schlünder, 1999).

Cuando Cipriano se muestra dispuesto a realizar el pacto con el demonio, habiendo quedado hechizado por la belleza de Justina proclama “ya rendido y ya sujeto, a pensar y padecer por gozar a esta mujer diera el alma” (Calderón de la Barca, 1985, p. 115). Es entonces cuando, si bien este deseo de dar el alma a cambio de la amada se expresa como metáfora, interviene el diablo con el fin de materializarla en su literalidad, escogiendo una entrada en escena típicamente teatral: en forma shakespeariana irrumpe una tempestad y toma el papel de superviviente único de un naufragio. En esta ficción se advierte la polarización ya expuesta entre creencia mágica y religión, expresada a través de la inversión de emblemas e imaginaciones cristianas, plasmada en el discurso mágico. En efecto, el cielo —símbolo de lo divino— se oscurece, el aire se llena de humo y el barco naufragado, en vez de tener velas blancas -color simbólico de la inocencia- se presenta “desde el tope a la quilla/todo negro” (Schlünder, 1999, p. 1180).

Para descubrir su existencia a Cipriano, el Demonio le responde con otra inversión. “Demonio: Yo soy, pues saberlo quieres, un epílogo, un asombro de venturas y desdichas que unas pierdo y otras logro”. Esta frase recuerda a la revelación «Soy quién soy» de Dios ante Moisés rodeado de las zarzas ardientes. No tan tautológico como la fórmula divina, el discurso mefistofélico -que resuena en el Fausto de Goethe-

le permite a Cipriano desvelar la verdadera identidad del forastero, y no logra reconocer al diablo a través de su máscara. Sin embargo, el público sí lo puede identificar como el ángel bíblico caído. De este modo, Calderón apunta a la “superioridad cognitiva del lector/espectador” (Schlünder, 1990, p. 1181) y exhibe el juego pluridiscursivo del drama.

El aspecto contractual del pacto entre Cipriano, el protagonista, y el Demonio se desarrolla en los versos 1880-1901. La cláusula acerca del libre albedrío (“que sobre el libre albedrío ni hay conjuros ni hay encantos”, vv. 1887-1888) es de suma importancia en el sustento teológico y en la propia economía dramática de la obra.

Al momento de establecerse el contrato, el parlamento discurre en las siguientes estrofas:

Demonio: Detente, que hasta que firmes la palabra que me has dado, no puedes tocarla (a Justina).

Cipriano: Ya creo tus ciencias, ya confieso que soy tu esclavo. ¿Qué quieres que haga por ti? ¿Qué me pides?

Demonio: Por resguardo una cédula firmada con tu sangre y de tu mano.

Cipriano: Pluma será este puñal, papel este lienzo blanco, y tinta para escribirlo la sangre es ya de mis brazos.

(Escribe con la daga en un lienzo, habiéndose sacado sangre de un brazo)

Cipriano: ¡Qué yelo! ¡qué horror! qué asombro! Digo yo el gran Cipriano, qué daré el alma inmortal, (¡qué frenesí! ¡qué letargo!) a quien me enseñare ciencias; (¡qué confusiones! ¡qué espantos!) con que pueda atraer a mí a Justina, duelo ingrato, y lo firmé de mi nombre.

Demonio: Ya se rindió a mis engaños el homenaje valiente, donde estaba tremolando el discurso y la razón: ¿Has escrito?

Cipriano: Sí, y firmado.

Unos versos más adelante se producen dos prodigios que han de impactar a Cipriano: el desplazamiento de sitio de un monte y, después, tras abrirse un peñasco, un simulacro de Justina –un esqueleto–artilugio al que apela el Demonio, que aún no ha podido doblegar el resistente libre albedrío de los protagonistas. Estos prodigios tenían que ser perceptibles al espectador en la puesta en escena, contemplando que la irrupción

estrepitosa del diablo era una manifestación escénica de su poder omnipresente (Vásquez Hurtado, 2017).

El martirio de Cipriano es también un pacto, pero concertado con Dios que, al igual que el estipulado con el Demonio, debe rubricarse con sangre. Wardropper (1943) planteó que “la sangre tiene una función casi sacramental en el drama de Calderón y también en la vida de la gente representada en él. Simboliza la operación continua de la misión redentora de Jesucristo” (p. 119). En la simbología doctrinaria de la época la sangre vertida por los mártires religaba a la comunidad, en términos de Tertuliano *sanguis martyrum semen christianorum*, “la sangre de los mártires es semilla de nuevos cristianos” (Gómez Villegas, 2006, p. 93). Cipriano encarna de este modo a dos ideales cristianos: el del santo y el sabio, convirtiéndose al final de su vida tras una tormentosa búsqueda en expresión de la vida pura y entregada al conocimiento de Dios (Méndez, 2000).

La prisión donde se encuentran por última vez Cipriano y Justina antes de su decapitación representa a la vez un contrapeso y contralugar a la cueva profana donde se efectuó la iniciación de Cipriano en el culto demoníaco. El hecho de que las confesiones amorosas de protagonistas desemboquen en la confesión de su fe, demuestra el valor espiritual de su amor -que cabe perfectamente en el marco ideológico del cristianismo- y culmina con la cristianización definitiva de Cipriano, testimoniada por un miembro de la comunidad de creyentes. Por ello, el calabozo se presenta como un lugar sagrado donde se puede iniciar la conversión a la fe cristiana. El deseo corporal e inmanente del protagonista se transforma en un principio trascendental y divino, evidenciando la función de lo erótico representada por el diablo. Así, el deseo corporal se presenta como medio para convertir el anhelo de conocimiento en el ardor religioso del creyente. El afán de saber en qué consiste la convicción fáustica de penetrar científicamente el misterio divino da lugar a la experiencia religiosa que permite acercarse cognoscitivamente a Dios, operando el deseo humano como fuerza liberadora e instrumento de la divina Providencia (Schlünder, 1990).

Siguiendo con el abordaje de Schlünder (1990), el mundo invertido por la magia recupera al final su valor cristiano en la medida en que la

palabra divina viene a restituir el orden sagrado. La última escena de la obra confirma la re-inversión de los símbolos y fenómenos mágicos, y el triunfo definitivo de lo divino, al concluir las trampas del Demonio que habían dominado el escenario. Tal como lo expuso Moore (1981), los juegos dentro del juego más general que monta el diablo le confieren un papel metateatral, garantizando la dimensión metadramática de la obra. Ya en su fracaso final, una tempestad divina simboliza la ira de Dios ante el martirio de Justina y Cipriano, ejecutado por el gobernador de Antioquía, sirviendo de contrapunto a la tempestad infernal de la que emergió el Demonio. Mientras el cadalso se cubre de nubes, el Demonio aparece en lo alto sobre una serpiente para restituirle explícitamente el honor a Justina y declarar públicamente la disolución del pacto con Cipriano. Provisto de la Gracia divina, el filósofo cristianizado ha ganadola salvación y la vida eterna. o del barroco español” (p. 354).

En el abordaje de Schlünder adquiere relevancia la figura del donaire, tipo convencional del teatro que es representado en El mágico prodigioso por los criados Clarín, Moscón y Livia, la amante de ambos. Ellos tienen por objetivo vital el gozar, comer y holgar (Sugranyes, 1980), pudiéndose oponer a los dos protagonistas de la obra, que acaban siendo santos. De este modo, es posible considerar a los criados como dobles carnavalescos de sus amos. Mientras que éstos rechazaron la vanidad mundana para seguir el principio espiritual de la trascendencia divina, los criados graciosos, que se introducen e instalan en la sociedad para sacarle provecho, manifiestan -de modo parecido a la figura del pícaro-, su inclinación corporal a la inmanencia de la vida (Schlünder, 1990).

Al igual que el Demonio, que encadena una serie de lances que alimentan la acción dramática, los graciosos muestran una inclinación por la metamorfosis, unida a la suspensión barroca de los límites entre engaño y desengaño. Si se detecta una interferencia estructural entre la magia diabólica y la esfera de los graciosos, no sorprende que desde la perspectiva de los criados el diablo pierda sus aspectos amenazadores y terribles dando lugar a la “diablura alegre”, relacionada a su vez con las alegres visiones carnavalescas del infierno. En efecto, los criados aluden implícitamente al infierno con juegos de palabras, percibiendo el olor a azufre producido por el naufragio diabólico -un olor que, más

tarde, rodeará la sombra irreal de Justina- para llegar a la conclusión: «El tal huésped es el diablo» (Schündler, 1990, p. 1187).

Es la “atmósfera festiva de libertad” producida por la superposición del discurso mágico y el discurso del gracioso la que proporciona el placer teatral del público, garantizando la conciliación entre la doctrina teológica y la cotidianeidad de la vida, la realidad mundana. *El Mágico prodigioso* refleja no sólo el modelo estético por excelencia del barroco, que se condensa en el estilo contrapuntístico, sino la concepción del mundo como *coincidentia oppositorum*. Un mundo signado por fenómenos ambiguos y discursos contradictorios, tal como lo presenta la comedia con su estructura dicotómica, dando testimonio de la concepción abierta de la obra (Aubrun, 1973). Es desde esta perspectiva que el final anticlimático de la obra se refleja en el último discurso de Moscón al público: “Pues dejando en pie la duda del bien partido amor nuestro, al Mágico prodigioso pedid perdón de los yerros”.

La originalidad del tratamiento de Calderón radica en que, a diferencia de los antecedentes de Cipriano en la larga tradición del pacto fáustico, Cipriano no sabe quién es su interlocutor y cree que es un mago. Según Parker (1965), esto es otro ejemplo de la fidelidad de Calderón a la filosofía con la que se formó, ya que Santo Tomás de Aquino y los teólogos morales católicos consideraban que los pecados de la carne eran menos graves que los del pensamiento. Si el Demonio hubiera tenido conocimiento de la doctrina católica, debería haber sabido que le resultaría imposible influir en el libre albedrío humano; lo único que puede hacer es producir fantasías en la imaginación sin dismantelar el libre albedrío que siempre está operando.

Gómez-Villegas (2006) observa que la mujer es la meta, o el desvío en los “Faustos” españoles. Según El Saffar (1974), en los tiempos anteriores al Siglo de Oro, el poder relacionado con mujeres solteras y viudas era calificado como demoníaco, y sobre la figura de la mujer recaían “debilidades que daban lugar a la actividad del diablo en el mundo” (p. 23).

En *El mágico prodigioso* surge a partir del contacto diabólico y la aparición de la mujer en la vida del estudioso y reconcentrado Cipriano, un ansia de vida y de acción que corre paralela, y a la vez en contraste, con la búsqueda de la verdad en los libros. Su Mefistófeles abstracto le

quiere tentar por los dos caminos: “el de la sabiduría y el del amor”, ha postulado Valbuena Prat (1956: 218). En el caso de Cipriano, aunque se sabe esclavo del demonio, la gracia ha de operar y acudirá desnudo al palacio del gobernador de Antioquia proclamando su fe, quedando en evidencia que El mágico prodigioso del título es Dios. El Demonio tendrá que confesar su impotencia ante el libre albedrío bien ejercido; pero puede «inclinarse» un albedrío al pecado mediante la tentación o seducción (Wardropper, 1996, p. 135).

Más allá de las lamentaciones, los demonios están siempre dispuestos a seducir o tentar a los santos a través del pecado de índole sexual, por lo que Giordano (1995) advierte: “Erotismo y magia, por su natural atmósfera psicológica están en estrecha relación” (p. 147). En una adaptación de El mágico prodigioso realizada en México en 1960, el adaptador condensa las intenciones del demonio con versos endecasílabos y heptasílabos, a través de una estancia: “Infernales dragones que deste plaustro mío sois tritones, y sin paz ni sosiego en el viento surcáis ondas de fuego: parad en ese monte que última línea es deste horizonte, pues es adonde vengo de la licencia a usar que de Dios tengo; que, aunque no tengo yo ley ni obediencia, nada puedo intentar sin su licencia. Una mujer y un hombre son los que quieren que al infierno asombre su vida, y dé cuidado a todo aquel ejército obstinado, corte de la soberbia y la impaciencia, ella por su virtud y él por su ciencia. (Vase)” (Gibert-Cardona, 2006, p. 959).

8. CONCLUSIONES

El vínculo entre el demonio y el hombre cristaliza en varias obras dramáticas del Siglo de Oro, materializándose en el pacto fáustico posterior de Goethe. Calderón de la Barca confirió a lo fáustico nuevos matices que lo enriquecieron profundamente, condensando lo más trascendente de la aportación hispánica a un mito europeo y universal.

La figura del diablo que maneja Calderón en sus obras se asienta en las Sagradas Escrituras y en la Teología católica tradicional. Siempre es un ser condenado por el mal uso de su libertad, por soberbia, y enemistado con Dios, que tienta al hombre y busca que los fieles del credo cristiano

incurran en horriblos pecados mortales. Para acceder al Cielo, el hombre –los protagonistas de los autos- deberán vencer estas tentaciones del enemigo y así poder gozar de Dios en plenitud.

El demonio “carece de aliento trágico” en esta obra de Calderón, tal como se vio ocurre en las comedias. Su papel queda establecido desde el comienzo de la acción y no se ve alterado por ninguna circunstancia. Él ha de “tentar” a los personajes, sean alegóricos o no, procurando envolverlos en trampas y engaños.

Al comienzo la ejecución de su plan suele ser favorable para él. Escondido de alguna manera, observa cómo los protagonistas que representan al Hombre actúan de acuerdo con sus designios alejándose de Dios. Sin embargo, aun cuando utilice los más astutos ardides, su fracaso se precipitará y acabará vencido por su eventual víctima. Así, desde que se rebeló contra el Dios cristiano, el diablo se ve sometido a la humillación de la derrota ante sus intentos de imponer el mal y corromper el alma humana. Con este planteamiento, cabe indagar cómo Calderón recurre una y otra vez a convocarlo a escena, con el riesgo de incurrir en repeticiones o de generar hastío en el auditorio.

En el mito fáustico es al contrario, si bien se mantiene el esquema del pacto y las motivaciones, parece Mefistófeles estar ganando el alma de Fausto, siendo necesario un salto en la trama para evitarlo.

El demonio es siempre representado como el adversario del hombre en el cumplimiento de su fin sobrenatural. Siendo el teatro un género que es por definición un drama, un conflicto –ya sea entre personajes o situaciones-, la figura del demonio suele contraponerse a la propia misión y fin del hombre. A lo largo de los autos de Calderón es posible observar cómo suele plantear la acción del demonio como tentador de los protagonistas.

Por un lado, advierte que todo hombre sufre la tentación –a no ser que goce de una protección especial de Dios– pero a la vez recuerda que no todas las tentaciones son pergeñadas por el demonio, sino también se hallan en la naturaleza y emanan del propio hombre. Por eso no se han de hallar exageraciones en los autos de Calderón, ni posesiones diabólicas o sucesos extraordinarios. Empleando un lenguaje sencillo,

Calderón logra plasmar el espíritu de la época en relación con la figura del demonio, introduciéndolo como una presencia real, en su entidad y su obrar, permitido por Dios. Y esta es la gran similitud con el pacto fáustico posterior de Goethe.

9. REFERENCIAS

- Calderón de la Barca, P. (2009). *El mágico prodigioso*, ed. Natalia Fernández Rodríguez, Barcelona, Crítica.
- Calderón de la Barca, P. (2004). *El día mayor de los días*. Pamplona, Universidad de Navarra.
- Calderón de la Barca, P. (1985). *El mágico prodigioso*, ed. Wardropper, B.W., Madrid, Cátedra.
- Calderón de la Barca, P. (2006). *Obras completas*. Tomo I a IV. Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Calderón de la Barca, P. (2000). *El veneno y la triaca*, ed. Juan Manuel Escudero. Pamplona, Universidad de Navarra.
- Calderón de la Barca, P. (1995). *No hay instante sin milagro*, ed. Ignacio Arellano, Ildefonso Adeva y Rafael Zafra, Pamplona, Universidad de Navarra/Kassel, Reichenberger.
- Calderón de la Barca, P. (s/f). *No hay cosa como callar*.
https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/no-hay-cosa-como-callar—2/html/fef8b2c2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html.
- Cilveti, Á.L. (1977). *El demonio en el teatro de Calderón*. Valencia, Albatros.
- Chevalier, M. (1999). *¿Diablo o pobre diablo? Sobre una representación tradicional del demonio en el Siglo de Oro*. En *Cuento tradicional, cultura, literatura, siglos XVI-XIX*, Salamanca, 81-88.
- Eliade, M. (1962). *Mefistófeles*. París, Gallimard.
- Fernández Rodríguez, N. (2017). *Pactar con el diablo en la escena europea: Christopher Marlowe y Lope de Vega*. *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, cultura*, XXIII, 253-269.
- Fernández Rodríguez, N. (2013a). *Presencia y latencia del diablo en tres comedias de Agustín Moreto*. *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, Vol. 23, 115-142. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5643542>.
- Fernández Rodríguez, N. (2007). *El pacto con el diablo en la comedia barroca*. Oviedo, Universidad de Oviedo.

- Ferrer, T. (1989). Las dos caras del diablo en el teatro antiguo español. En *Actas del Congreso Diavoli e mostri in Scenadal Medio Evo al Rinascimento*, ed. MariaChiabó y Federico Doglio, Roma, Centro di Studisul teatro Medioevale e Rinascimentale, pp. 303-324.
- Gibert-Cardona, M. (2006). El Mágico Prodigioso. Adaptación en dos actos de la obra del mismo nombre de D. Pedro Calderón de la Barca. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_006.pdf.
- Iglesias Feijoo, L. y Hernando Morata, I. (2014). La figura del demonio y su función dramática en los autos sacramentales de Calderón. DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2014.02.01.02>.
- Lasagabáster, J.M. (1988). La recepción del mito: ¿desmitificación o transmitificación?, en *El mito en el teatro clásico español*, ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Taurus, 223-234.
- Méndez, S. (2000). El mito fáustico en la obra de Calderón, Reichenberg, Kassel.
- Moore, R. (1981). Metatheater and Magic in *El mágico prodigioso*, *Bulletin of the Comediantes*, 33/2, 129-37.
- Parker, A.A. (1965). The Devil in the Drama of Calderon. En B.W. Wardropper (ed.), *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, New York, New York University, 3-23.
- Pedrosa, J.M. (2004). El diablo en la literatura de los Siglos de Oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica. Tausiet, M. y Amelang, J.S. (Eds.) (2004). *El Diablo en la Edad Moderna*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- Schlünder, S. (1999). Funciones del discurso mágico en *El mágico prodigioso de Calderón de la Barca*. https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso_5_116.pdf.
- Socha, D.E. (1992). El mágico prodigioso: Cipriano's génesis in desire, *Romances Languages Annual*, 4, 584-88.
- Wardropper, B.W. (1996). El pacto diabólico callado en *No hay cosa como callar*, de Calderón, en A. David Kossof et al. (Eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, vol. 2, 697-706.

EL ENSAYO DE CONTENIDO POLÍTICO ENTRE LA INTERDISCIPLINARIEDAD Y LA LITERARIEDAD

EDUARDO FERNÁNDEZ GARCÍA
Universidad de Valladolid

1. INTRODUCCIÓN: PROSA NO FICCIONAL DE CONTENIDO POLÍTICO

La interdisciplinariedad amparada en este volumen permite acoger un capítulo como este, centrado en el cruce entre literatura ensayística y pensamiento político, siempre más inaprensible que la crítica de la literatura de ficción o el estudio literario de los acontecimientos políticos. A veces el análisis de las ideas políticas provoca un salto excesivamente artificioso entre el pensamiento y la práctica política, como si todo fuese o bien idea o bien acción, sin la intermediación de una enunciación de creencias y proyectos en forma de textos cuya literariedad se pone frecuentemente en entredicho. Tal sesgo demanda reflexionar sobre la particularidad que suponen los textos prosísticos no ficcionales de carácter ensayístico y contenido político, tantas veces preconstruidos a través de modelos literarios.

Ciertamente modelo y género no son equivalentes en relación con el ensayo político, por más que desde hace décadas la crítica venga preguntándose por la actualidad o necesidad de una teoría de los géneros al uso (Torres 1993, p. 66). A pesar de la insatisfactoria aplicación de esta teoría al ensayo político presenta, con todo, algunas ventajas suficientes atinentes a su valor didáctico para comprender este tipo de textos y también relativas a su radical historicidad (Garrido 1988, p. 9). Lo cierto es que siguen publicándose libros de contenido político y se reseñan bajo muy diferentes denominaciones, reservándose de facto la calificación de ensayo únicamente para los de teoría política, cualquiera que sea la disciplina académica de la que emanan, frente a los de mera

actualidad política, en cuanto que los primeros persiguen una mínima explicación del comportamiento político o una propuesta para su variación y los segundos únicamente una descripción.

Frecuentemente la literatura de contenido teórico encuentra complejo acomodo, más allá de su adscripción a ese género a veces difuso del ensayo. La que tiene fondo político plantea aún más difíciles vínculos, y mayores resistencias para su identificación como género literario, si es que a estas alturas sigue siendo necesaria tal diferenciación en la teoría de los géneros, unas veces de forma idealizada (Aullón 2009, p. 50).

El riesgo cierto de perderse en la generalización de textos tan diferentes (Rampérez 2006, p. 16) en el tiempo, la orientación filosófica de fondo, el contexto cultural y sus ropajes literarios, aconseja someter a una disciplina crítica las referencias inmediatas para este análisis. El campo de las posibilidades sería inabarcable, por lo que resulta preferible al menos una acotación geográfica al espacio hispánico. No a España, en cuanto que el ensayo político comienza en estas latitudes mucho antes de la confirmación política de la nación española, e incluso de la constatación historiográfica de la existencia de una España como referencia cultural -así ya en el siglo XV basta recordar el poema político-historiográfico de 1518 de Francisco de Castilla *Práctica de las virtudes de los buenos Reyes de España* o la *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V de Prudencia de Sandoval* en la que le califica de “máximo, fortísimo, Rey Católico de España y de la Indias”- previa a su unidad política e institucional tras los Decretos de Nueva Planta con Felipe V y una orientación centralista borbónica que arrumbara definitivamente los matices del sistema polisindial, que dieron tanto juego a los prosistas políticos del XVII.

En consecuencia, se proponen algunos textos que pueden actuar a modo de marcadores de literariedad con los que confrontar otros ensayos a fin de indagar en la existencia compartida de rasgos genéricos consistentes. Estos libros estudiados de forma más pormenorizada constituyen no sólo testigos fructíferos de una tradición ensayística secular, sino también evidencias de una cierta uniformización creciente ontológica y epistémica sobre el contenido del ensayo político, a falta de mayores coincidencias morfológicas y estilísticas.

No hay espacio para dejar constancia de los relevantes matices entre unos autores y otros, pero se insiste en evitar la sensación de que quienes se ocupan de la política se despreocupan de la literatura. Desde el clasicismo latino hasta hoy. Y ello porque ha existido una conformista tendencia a confundir, o al menos a no matizar los intereses políticos y las ocupaciones literarias de los mismos autores. Sin tener que recurrir a ejemplos extranjeros como los de Goethe, André Malraux, Churchill, en su pintoresca condición de Nobel de Literatura, Václav Havel o más cercanamente, Mario Vargas Llosa, vemos que preocupaciones políticas y dedicación literaria no son inmiscibles, pero tampoco equivalentes. Y no hablamos de la mayor o menor ideologización de los escritos de Blasco Ibáñez, Lorca, Alberti, Pemán, Buero Vallejo, sino de recordar que solo excepcionalmente han sido ensayistas quienes han ejercido cargos políticos mientras ejercitaban su pluma, como Quevedo, Campomanes, Jovellanos, Francisco Martínez de la Rosa, el duque de Rivas, Miguel de Unamuno, Manuel Azaña, César Antonio Molina o Luis Alberto de Cuenca, por poner ejemplos diametralmente opuestos entre sí. Probablemente habría que dedicar, además, una monografía a Galdós como escritor político con más crónica que ensayo. Y que cuando han optado por textos ensayísticos no se les ha inquirido sobre su literariedad, sino que ésta venía presupuesta a partir de la fama literaria de sus escritos principales.

Se propone que las investigaciones se centren en aquellos que pueden considerarse indicadores de evoluciones sustantivas y no estilísticas, sin descuidar a la vez las formas, al menos léxicas. Para huir del presentismo y su asimétrica correlación entre valores literarios y comunicación política -con un comprobado desequilibrio en favor de la segunda- se busca verificar recurrencias verificables en los textos ensayísticos mediante una comparación a través de ejemplos concretos, así unos entre muchos posibles como el *Tratado de república* de Alonso de Castrillo del siglo XVI (1521), la *Política de Dios, gobierno de Cristo* de Quevedo en el XVII (1626), las *Observaciones sobre el sistema general de Europa* de Campomanes a fines del período ilustrado del siglo XVIII (1792), los *Problemas contemporáneos* de Cánovas a

finis del XIX y *Una política* (1930-1932) de Azaña durante el período republicano. Y a través del análisis de sus temas preferentes, sus tópicos enunciativos y sus recursos estilísticos se constatan algunas señas de identidad literaria aplicables al ensayo político que le confieren unidad suficiente para su consideración como objeto de estudio.

Entre ellas cabe destacar el soporte de una sostenida trazabilidad histórica como género que puede remontarse más allá de sus orígenes modernos hasta sus antecedentes clásicos, para terminar en una floreciente eclosión en la contemporaneidad. A ella se unirían otras características homogeneizadoras. Desde el punto de vista material o sustantivo de su contenido, una cierta perduración temática, ya que no identidad, en torno al buen gobierno, el interés general y la legitimidad del mando sobre la comunidad cívica para la fijación doctrinaria del pensamiento en cada etapa histórica. A lo que se une una continuidad en el tiempo y los contenidos que denotan escasas transformaciones estructurales y formales debidas a los autores que ha mantenido vivo el género. Desde el punto de vista formal se verifica también una parcial pero suficiente persistencia estilística que se relaciona con la repetición muy estereotipada hasta mediados del siglo XX de los modelos retóricos, que incluso durante el primer tercio de la centuria sufrían una perenne contaminación oratoria que daba lugar a un canon literario estatuido y prototípico a la vez.

El resultado global es una afinidad de género que, no constituyendo un corpus homogéneo, se sustenta básicamente en la similitud de funciones sociales y enunciaciones literarias para la formación de creencias generalizadas, lo que confiere a estos textos una firmeza estructural y funcional muy diferente a los restantes géneros prosísticos no ficcionales, incluidos aquellos que en etapas históricas precedentes habían compartido algunos enfoques sistemáticos como el didactismo, la preceptiva o el género parenético.

Estas notas han quedado fijadas como requerimientos canónicos de la noción de género literario (Lázaro 1966, pp. 1-10) y ayudan a enfocar este análisis más allá del debate en torno al artificio del lenguaje literario cuando se tiene que aplicar a prosa no ficcional.

2. OBJETIVOS: SUPERAR LA TAXONOMÍA DEL ENSAYO POLÍTICO

Si desde el punto de vista de la historia cultural y de la politología la cuestión se ha refugiado acomodaticamente en una distinción subjetiva en la que son ensayos los resultados textuales de los considerados intelectuales, ya para el siglo XVIII y especialmente durante los inicios del XX (Fernández Sebastián 2004, p. 13; Menéndez Alzamora 2014; Aubert 2029, p. 84; Juliá 1998, p. 108), el carácter académico de la historia de la literatura se ha forjado en ocasiones recurriendo a complejas clasificaciones textuales, la mayoría de las veces con criterios formales estilísticos, y en otras por etapas cronológico-culturales. No extrañan, pues, los problemáticos inconvenientes que ha suscitado la laxitud formal del ensayo dentro del conjunto de los géneros y las soluciones pragmáticas buscadas para su acomodo (Aullón 2019, pp. 125-132).

Afrontar esta cuestión de la taxonomía de los textos prosísticos no ficcionales de contenido político, sin embargo, se centra más en un debate de borrosos límites. Se trata de la confrontación entre la disección del discurso, con toda la carga de análisis crítico que requiere el discurso en que se encarnan los ensayos políticos, y el análisis de los valores literarios de textos tan condicionados por su contexto referencial-cultural y el enfoque previo sobre las funciones y efectos de la literatura.

Así pues, son dos los ejes de este capítulo. De un lado, analizar las dificultades que el ensayo de contenido político plantea no tanto para su inclusión en un género, como para la aceptación de sus pretendidamente necesarios valores literarios, en tanto que generalmente persigue primariamente trasladar convicciones ideológicas sustantivas, y sólo de manera muy adjetiva o secundaria busca hacerlo con valores formales que puedan identificarse con la literariedad, partiendo siempre de las persistentes controversias en torno a ésta, su sustantividad y su subjetividad.

Desentrañar esta cuestión no deja de situarse en el cruce entre dos artificiosidades que van desde la de la política a la de la literatura, planteando cuál es el lugar del pensamiento y cuál el de la persuasión para considerar si esta necesita un tránsito entre discurso político y literariedad.

De otro lado, hay que considerar los modelos textuales de transmisión del pensamiento político, modelización que se inscribe necesariamente en coordenadas coyunturales diferentes para cada tiempo, cronológico e ideológico. En cada momento histórico persiguen una misma finalidad que toda la comunicación política, cualquiera que sea el soporte en el que se engarce, y utilizan las mismas claves interpretativas que la literatura ficcional y las artes figurativas para expandir las claves comprensivas de lo que acontece en el gobierno o en oposición a él.

Reflexionar sobre estos modelos textuales requiere considera primariamente cuánto tiene de literario el ensayo como género, lo que termina por reconducirse a la pregunta de si puede ser literario el lenguaje de la política. Naturalmente esta controversia tiene mucho más recorrido en períodos de desarrollo de las ideas que en épocas de profunda innovación conceptual y terminológica. Resulta más fácil aceptar las implicaciones literarias de la generación de un nuevo vocabulario de la política, que frecuentemente crea impactos duraderos en la renovación semio-pragmática y provoca una asimilación en la cultura general de lo que empezó siendo una novedad en la cultura política.

Innumerables ejemplos a la vez facilitan y dificultan la reconducción de los textos prosísticos no ficcionales de contenido político hacia el concepto de ensayo y posibilitan un análisis como este, centrado en las exigencias de una supuesta literariedad habitualmente basada en el recurso a figuras formales. Tomemos casos paradigmáticos cuyo impacto cuesta ahora considerar debido a ese trasvase de sentido especializado hacia el léxico común. Basta el uso de los vocablos *régimen* para aludir a cada uno de los modelos de gobierno desde las clasificaciones platónica de la *República* y aristotélica de la *Política*; *imperio* para denominar no ya a la potestad militar del gobierno del príncipe sino el territorio sobre el que se ejerce y la misma forma de gobierno; *soberanía* a partir de *Los seis libros de la República* de Jean Bodin; *Estado* tras su aplicación a la realidad institucional de la conjunción entre territorio, población y gobierno con *El príncipe* de Maquiavelo o *revolución* en su connotación política tras adaptar al giro repentino de los gobiernos el concepto copernicano de *De revolutionibus orbium coelestium*.

Es verdad que en algunas ocasiones otros géneros han venido a reforzar y ampliar el espectro de significados, acogiendo las nociones políticas, haciéndolas suyas y multiplicando su difusión, como demuestra la legitimación augústea en el imperio de Virgilio a través de la composición poética de la *Eneida* o la recurrencia en la comedia dramática aurisecular a imputar al rey la soberanía, tomemos por todos la llana identificación del “gran poder que tienen los reyes” con la soberanía en (Bances respectivamente 1714, 20b y 1688, v. 2147)

Mediante la repetición en textos no ensayísticos se crearon modelos reconocibles que singularizaban unas etapas culturales frente a otras. ¿Cuál es el rendimiento que proporciona recurrir a los modelos abstractos? Probablemente esta sea una de las cuestiones que más diferencian la historia del pensamiento de la historia de la literatura, idea abstracta y corporeidad textual, no en balde la historia del pensamiento se inserta académicamente entre las Ciencias Sociales y no entre las Humanidades, y de estas Ciencias Sociales toma la utilidad de la comparación entre modelos teóricos de elevada abstracción. Ahora bien, los historiadores de las ideas que batallan con ensayos o los de la literatura que trabajan atentos a las implicaciones ideológicas son plenamente conscientes de que ese rendimiento choca pronto con los límites de esos modelos teorizadores para la exégesis textual, salvo en los tópicos renacentistas y barrocos (Rodríguez Pequeño 2005, p. 412; Ramajo 2003, p. 382).

Resulta palmaria la evidencia de que desde Ortega se considera el ensayo al estilo de Montaigne como género de libertad, aferrado a la actual inexistencia de modelos literarios más que a su ineficacia en todo tiempo. Es hora de rehuir la confrontación a que conduce la oposición de teorías esencialistas y objetivistas de la literariedad buscando una cualidad supra histórica de los textos que comunican ideas políticas, así como también de las teorías relativistas de la literariedad excesivamente basadas en un condicionamiento histórico-cultural.

No se busca en el ensayo político un lenguaje críptico, aunque el vocabulario de la política también constituya un lenguaje desviado o desautomatizado, como se ha señalado en relación con las innovaciones léxicas, si bien en sentido diferente al lenguaje literario, dado que no pretende la ficcionalidad del mundo representado. En todo caso es un

lenguaje pleno de connotaciones (Espino 1984, p. 121) y aún de pluri-significación, aunque busque la utilidad enunciativa más que la formalización de la función conativa que persigue, lo que hace muy difícil conciliar practicidad y contemplación estética.

En este itinerario creativo el ensayo político ha transitado desde las invenciones de la oratoria a la acomodación de los modelos retóricos, pero a lo largo del último siglo podría calificarse como un género de la *inventio* sin *dispositio*.

Se asiste, por tanto, a un choque de modelos contra un no-modelo desde el enfoque literario: modelos en contraste -para el enfoque politológico- con operacionalización de esos modelos -para el enfoque historiográfico- atento a un triple condicionante: el clima político de cada etapa histórica, el contexto cultural y el momento literario.

En consecuencia, en buena medida los modelos teóricos que la Ciencia Política provee son inservibles para la literatura, con un indisimulable encononazo entre ciencia (política) y arte (literario).

3. METODOLOGÍA INTERDISCIPLINAR Y CRÍTICA LITERARIA

Si en general en relación con la inclusión de textos concretos en géneros entraña una labor clasificatoria siempre al borde del sesgo de selección, la amenaza se multiplica en el caso del ensayo de contenido político, por lo que la metodología aplicable está frecuentemente asida a paradigmas de todas las tipologías textuales no siempre convenientes para el ensayo político.

En el origen de tales dificultades, se sitúa inexorablemente un problema de definición de aquello en lo que consiste el ensayo político. En el caso español este es un empeño conceptual transido por la distinción orteguiana entre disertaciones académicas sin prueba y disertaciones científicas con pruebas explícitas, de tal manera que el ensayo se inscribiría en las primeras.

Tampoco la celebrada definición de Adorno del ensayo como protesta contra las reglas cartesianas resuelve esta cuestión satisfactoriamente

para abrir la realidad gnoseológica de la política a la literariedad, que demanda un añadido impreciso de naturaleza artística. Así pues, ontología y estética de la idea política siguen siendo hoy exigencias en una dupla de compleja conciliación, a pesar de revisiones culturales enormemente flexibles. A desentrañar sus relaciones íntimas en el ensayo debe encaminarse una metodología más comprensiva que la utilizada habitualmente en el análisis politológico o en el literario por separado.

En consecuencia, permítanse unas acotaciones preliminares brevísimas, de carácter epistémico y metodológico. Con carácter previo, es siempre preciso dejar hablar a los textos para evitar prejuicios, ateniéndose a la literalidad de lo que se dice en obras tan distintas en su orientación práctica, en sus formas literarias, en su fundamentación filosófica última según las adscripciones de cada autor y en sus contenidos materiales concretos.

La mayoría de los de tratados de asunto político españoles se movieron siempre a través de una cierta metaideología entre la Modernidad, con su idealismo especular de los regimientos de príncipes, y la Contemporaneidad, con un tibio empirismo para diferenciar los modelos de gobernantes y propuestas programáticas.

En primer lugar, en el pensamiento político español se aprecia una progresiva construcción en conjunto. En consecuencia, este capítulo se refiere a dificultades atemporales. Resulta, por tanto, el protagonismo muy coral. Tanto que llevaría gran parte de espacio la simple cita de los modelos posibles para unos cuatro centenares de textos de pensamiento político que son propiamente ensayísticos y no historiográficos.

Para profundizar en tan resbaladiza cuestión se propone, con fundamento epistémico interdisciplinar, una metodología cualitativa mixta. A pesar de las contradictorias propuestas de la teoría literaria, tantas veces tributarias de tautologías y prejuicios (Compagnon 2015, pp. 45-49), tal metodología aúna una primera exigencia metodológica, la identificación de contenidos políticos propios del ensayo, siendo en este aspecto tributaria, por tanto, de métodos politológicos de diferenciación entre textos atinentes a la ideología o textos relacionados con la cultura política, con una segunda exigencia metodológica derivada de la Teoría y Crítica Literarias para el análisis de la utilidad

intermediadora de la literatura ensayística entre ideología de emisión y cultura política de recepción de los textos/mensajes políticos. Subsidiariamente el método contrastivo sirve para la comparación del fenómeno a lo largo de distintas épocas históricas, distintas propuestas ideológicas y distintas latitudes.

Así pues, estas páginas necesariamente han de insertarse en una perspectiva de interdisciplinariedad. Aunque se demandan estudios multidisciplinarios tan frecuentemente como se dificultan luego los puentes entre distintas disciplinas.

En tercer lugar, simultáneamente en la Historia de la Literatura y en la Historia de las Ideas Políticas la medida del tiempo resulta necesariamente el largo plazo. No es diferente al analizar los procesos de construcción del canon ensayístico de la cultura política que proveen el arsenal doctrinal español. Los acontecimientos impactan en el corto plazo, las creencias se modifican en el medio plazo y las ideas se proyectan literariamente hacia el largo plazo.

4. RESULTADOS: CULTURA POLÍTICA Y LITERARIEDAD

La cultura política no deja de ser cultura aplicada a una faceta concreta del obrar humano. En el caso de los textos españoles y desde el influjo humanista de la primera Modernidad hasta bien entrado el siglo XX, el ensayo político, desde la tratadística especular de los regimientos de príncipes y los arbitrios hasta los escritos de corte autobiográfico de los políticos literatos, ha servido mucho más para construir la cultura política que para transmitir directa y estructuradamente ideologías políticas.

A los efectos de este capítulo ha de entenderse por ideología, dada la constante confrontación contra el concepto y el término, la suma de dos componentes: un sistema de representaciones mentales de la comunidad, que bien puede simplificarse en la detección de cuáles son los problemas principales de la sociedad en la que se vive, y un programa de acción política, esto es, qué puede hacerse desde la política para solventar esos problemas y responder a las expectativas de la ciudadanía.

La ideología está construida, por tanto, con dos elementos diferenciados, pero íntimamente relacionados: las ideas, por definición más elaboradas y contrastadas entre sí, y las creencias, más asumidas y ambientales que reflexivas y personales. Pero inmediatamente se constata que no todos los ensayos políticos se centran en esta correlación, ni se forjan con representaciones mentales intelectualmente trabajadas. Por tanto, es necesario abrirse a un concepto diferente para incluir todos los contenidos de los ensayos políticos que se refieran a un sinfín de cuestiones concomitantes, pero diferenciadas de las meramente ideológicas.

Y es un concepto tan adaptativo como el de cultura política el que viene a resolver tan nebulosa cuestión. A pesar de ser muchas las definiciones dadas de cultura política, existe un consenso básico para destacar en ella la predisposición psicológica de los actores políticos hacia objetos políticos. En este caso la mayoría de los ensayos políticos giran en torno a unos temas muy estandarizados como objetos de interés político: legitimación, participación, democracia, representación, desafección, polarización, eficacia, inclusividad. Consecuentemente, la cultura política no rechaza las ideas y los bagajes teóricos y doctrinales previos, pero los relativiza, uniendo a los elementos intelectivos de la política otros que son plenamente sensibles, emocionales, e incluso si se quiere viscerales, y de esta forma todo contenido político en un escrito ensayístico queda amparado por la protección, homogeneización y reconocimiento que confiere el género literario.

Ahora bien, esta acomodaticia escapada obliga a preguntarse si la cultura política alcanza también la forma literaria con la que se transmiten las ideas e incluso a replantear por qué es necesario teorizar una relación entre ideas políticas sobre el poder y textos literarios. Más allá de que las ideas tengan que atarse a enunciados lingüísticos, y se debe reseñar también que a un idioma concreto, lo que no es neutro, estos textos constituyen la encarnación del discurso abstracto sobre el poder, su obtención o su derribo. Y esto es necesario porque en la medida en que se acepte para los actores políticos la acepción lacaniana de que somos seres narrativos, el relato del poder se debe encarnar o personificar, pero no en menor medida objetivar cuando se habla de teoría política. De lo primero se ocupan otros géneros y de lo segundo el ensayo. Por

subrayar el paralelismo, lo primero está en *Los siete contra Tebas* de Esquilo, en *Edipo rey* de Sófocles, en *Anfitrión* de Plauto, en *El cantar de Mio Cid*, en *Carlos V en Francia* de Lope, *El alcalde de Zalamea* de Calderón, en las *Cartas marruecas* de Cadalso, en *Don Gonzalo González de la Gonzalera* de Pereda, en *Electra* de Galdós, en *Poeta en Nueva York* de Lorca o en *Los santos inocentes* de Delibes que enuncian el poder sobre las personas de formas muy diversas. Lo segundo en la *Politeia* de Aristóteles, *De officiis* de Cicerón, el *Apparatus al Decreto* de Lorenzo Hispano, en *De rege et regis institutione* de Juan de Mariana, en el *Tratado de la regalía* de Campomanes, en la *España invertebrada* de Ortega o en *Por qué fracasó la democracia en España. La Transición y el régimen del '78* de Emmanuel Rodríguez López que consideran la misma abstracción del poder político.

Lo que se infiere buscando los mínimos comunes denominadores de textos incluso contradictorios es que el ensayo político español como género literario sirve eficazmente para dos fines: el principal es formar políticamente -no sólo políticamente, pero sí de un modo imprescindible- a los gobernantes mediante una ortodoxa pedagogía del poder; el adyacente es socializar y aculturar a los gobernados en las mismas coordenadas mentales para compartir un ideario o un sistema; en el caso español por el elevado grado de inconcreción casi siempre lo segundo.

Habida cuenta de la problemática constatación de lo que ha venido a considerarse inespecificidad de la literatura, si la literariedad del ensayo político no debe predicarse necesariamente de un conjunto de exigencias estilísticas, ¿qué queda para expresarla? ¿La belleza íntima de los razonamientos o al menos una selección léxica muy precisa? Frecuentemente se recurre a las interconexiones entre estructura y significado para destacar en qué parámetros puede descansar la singularidad literaria en general y ensayística en particular (Attridge 2004, p. 59) para no incurrir exclusivamente en la que podríamos denominar como diferencia lexical entre el lenguaje político y el lenguaje ordinario -si es que el lenguaje común es ordinario (Fish 1980, p. 108)- a fin de poder considerar el primero como un lenguaje literario y no solamente como un lenguaje técnico especializado, a fin de evitar una mera guerra de lenguajes para desentrañar la literariedad (Barthes 2009, p. 159). Todo ello

por no recordar el engorroso añadido de los gustos literarios en relación con la noción que se tenga de la literatura y sus exigencias externas (Rico 2003, 46).

5. DISCUSIÓN: TEMAS, TOPOI Y DISPOSITIVO EN EL ENSAYO POLÍTICO

En el caso del ensayo de contenido político, mucho más que en otros textos ensayísticos, resulta imprescindible desentrañar las relaciones estructurales entre cinco dimensiones diferentes, no obstante conectadas, de la construcción de estos textos, especialmente cuando tratan de enunciar, construir o propagar una ideología nueva. En cada una de estas dimensiones se engarza un elemento discursivo diferente que sirve complementariamente a construir la literalidad del ensayo.

Así pues, si tomamos como medio la necesidad de describir el contexto para comprender la inserción de las ideas de nuevo cuño resultan particularmente útiles los paradigmas, mientras que para rodearse de un cierto halo de literalidad se toman otros elementos de la retórica pasados por el tamiz de la dialéctica, que son los topoi. Los tópicos ayudan a simplificar la enunciación, a expandir la comprensión de un público menos avezado en los rudimentos de la filosofía política y a enlazar con otros géneros literarios coetáneos. Los tópicos, por añadidura, constituyen un elemento distintivo de las épocas culturales y se erigen en indicadores fácilmente perceptibles de la evolución cultural de la política. Pensemos en la variación secuencial de los tópicos a lo largo de distintas épocas, siendo preponderantes los tópicos *rex est imperator, rex universalis* o por mi reinan los poderosos en época medieval; los tópicos humanistas *aurea mediocritas*, desprecio de Corte o *regnum locus amoenus* en el Renacimiento; *fortuna mutabile, homo homini lupus, o tempus politicus fugit* en el Barroco; la historia política como progreso lineal como principal tópico ilustrado; los decimonónicos relativos a la representación y el sufragio universal, la norma fundamental constitucional o la nación como sujeto político colectivo; los del siglo XX sobre las transiciones democráticas, el igualitarismo la participación; y en este siglo

los tópicos sobre desafección, polarización, deliberación y fatiga democrática, para terminar desembocando en la digitalización política.

Adicionalmente, mucho más potentes en los ensayos políticos resultan ser todos los subterfugios y herramientas encaminados a proponer una nueva semántica de la política, que para no pasar efímeramente requieren anudarse a estereotipos muy recurrentes, semejantes, por lo demás, a otros identificables en otras facetas culturales. El pueblo como actor político prevalente, trastocado recientemente en ciudadanía activa dotada de inerrancia, y la equivalencia ciberdeliberación como participación son los dos estereotipos más repetidos en los ensayos del último lustro y parecen proyectarse sobre el inmediato corto plazo.

Pero no podríamos hablar verdaderamente de transmisión de pensamiento sin que cada texto logre desentrañar o al menos facilitar unas reglas de inferencia relativamente fáciles de comprender. En el caso del ensayo destinado al pensamiento de masas, incluso debe permitir vislumbrar pragmáticamente los mensajes comunicativos de forma intuitiva mediante unos códigos interpretativos compartidos con unos profanos en las ideas políticas para llegar a públicos amplios en una opinión cada vez más dispersa que asigna utilidades similares a ensayo reflexivo e información a través de los médicos, en todo caso crecientemente arrinconados ambos por la circularidad acrítica de las redes sociales en lo que se ha venido a denominar turbopolítica.

Finalmente, en el paso de la sustancia a la forma la literariedad se redondea con una enunciación comunicativa frecuentemente henchida de convenciones. A este respecto las convenciones de lo políticamente correcto de otros canales comunicativos resultan altamente perjudiciales en el ensayo político como consecuencia de la homogeneización inquisitorial ejercida desde el anonimato de las redes y prácticas tan contrarias a la generación de reflexión contrastada o de debate informado como es la política de la cancelación (que proyectada hacia atrás hubiera supuesto la anulación de buena parte de las propuestas ideológicas desfasadas desde atrás o disruptivas hacia adelante). El tránsito hacia la omnicensura desde el relativismo amparado en las sociedades líquidas por la postmodernidad en el cambio de siglos se da la mano con un

presentismo expansivo para impedir modular las circunstancias propias del momento y el escenario en que se escribieron los textos ensayísticos impidiendo el despliegue clarificador de la relación entre texto y contexto (Van Dijk 1977, p. 192).

Esta parece ser la última frontera a considerar, pues la literariedad del ensayo político se había apoyado más frecuentemente que en consideraciones estilísticas en el sobreentendido del intercambio de discrepancias. No tanto de pareceres, porque el pensamiento político ha avanzado más intensamente mediante la crítica y la censura de las ideologías precedentes o imperantes que por la imposición acrítica de un solo punto de vista doctrinario.

Si desaparecen la belleza y la sutileza de los razonamientos contrarios el único refugio literario del ensayo sería el lenguaje, lo que representaría una vuelta atrás de más de un siglo para escudarse una vez más en los matices del vocabulario. Es lo que se ha hecho en épocas anteriores como signo distintivo de cualidades literarias para posibilitar tonalidades vaporosas en el debate, como acreditan los más de cincuenta textos que entre finales del siglo XVI y mediados del XVII acogieron la controversia de la licitud de las argucias de la política y las prerrogativas exorbitantes de los gobernantes identificadas con la razón de Estado para entretenerse con debates de laboratorio entre la simulación y la disimulación, con coloridos ejemplos narrativos para abordar oblicuamente el límite del engaño en la política.

Analizados los textos propuestos para este estudio, si el lenguaje se considera esa última *ratio decidendi* de la literariedad del ensayo político los autores españoles fueron precursores indiscutidos mediante dos técnicas claramente artísticas extraídas de la retórica elocutiva y trasplantadas a la reflexión política para subrayar que una vez fijado lo importante, la *inventio*, se podía prescindir el papel intermediador de la *dispositio* para pasar directamente a la *elocutio*. La apoyatura principal se confió a las figuras del plano semántico obviamente, y dentro de esos tropos el papel protagonista de la metáfora sostuvo casi en solitario el aditamento artístico de la literariedad del ensayo, casi siempre con metáforas múltiples *in absentia* de carácter acumulativo en las que los términos metaforizados de la política real se sustituyeron por términos metafóricos. También

se recurrió con igual finalidad a la metonimia simbólica más que a la sinécdoque para expresar las potestades regias de los soberanos, casi siempre a partir de la conjunción de *cetro* y *corona*.

Se transitó así desde los tópicos sustantivos al insustituible poder de la metáfora organicista en las formas (Davis 1992, 32) y su propio juego metacomunicativo como metáfora del poder (González García 1998, cap. 2): el Estado es un cuerpo humano con el gobernante como cabeza, sus asistentes en el corazón, los guerreros son los brazos y los súbditos las piernas; el rey como pastor de su rebaño cívico; o la política es un teatro y los gobernantes los actores con los súbditos como espectadores; o los consejeros son un despertador y el rey un reloj que marca las horas del pueblo y otras similares, particularmente las animalísticas (Derrida, 2008). Tres ejemplos bastan: “es tan peligrosa esta navegación, acertar en el gobierno, son tan alterados estos mares, tan varios y contrarios los vientos, tan altas las rocas, y los bajíos tan ciegos y tan mudables y tantos y tan crueles los corsarios que la infestan, que para que la nave llegue al deseado puerto, es necesario que el mismo Dios lleve el gobernalle, y sea luz, guía y amparo de los Príncipes” (Ribadeneyra 1595, dedic.). El segundo se adelantó a la célebre comparación de Maquiavelo: “conviene saber por engaño o por fuerza; el engaño conviene a la raposa y la fuerza al león; lo uno y lo otro más que ajeno debe ser al hombre, mas el engaño es más digno de ser aborrecido” (Castrillo 1521, s.p.) o “los Principes prudentes usen de las costumbres del león y raposa, acabando por industria lo que no le está bien intentar ni hacer por fuerza” (Arias Montano 1614, p. 19r).

No menos importante resulta posteriormente el poder de la adjetivación y del lenguaje culto, que traslada un afán pragmático directamente encaminado a la valoración y no a la descripción o a la explicación: “sin esperar más será: abolir la agonía con el futuro, que tiene en sus fauces al presente y lo devora; supresión del será, no como experiencia posible, sino radicalmente, en el interior del ánimo, suprimiendo la esperanza, que, contra la creencia vulgar, lejos de sostener la vida, la destruye. En el orden moral de la conducta el ápice de la sabiduría ha consistido siempre en no esperar nada” (Azaña 1934, p. 11).

6. CONCLUSIONES: PREVALENCIA DEL FONDO POLÍTICO SOBRE LA FORMA LITERARIA

Hasta la contemporaneidad los textos prosísiticos no ficcionales de contenido político requerían un criterio de adecuación literaria solapado con el valor comunicativo ideológico.

La presión de los acontecimientos políticos y una mayor subordinación de esos aspectos comunicativos a las dinámicas de la lucha por el poder fueron progresivamente arrumbando desde comienzos del siglo XX los constituyentes literarios de estas obras, de modo que emergió la mimesis explicativa de la realidad como elemento distintivo del ensayo político frente a meros textos cuasicronísticos, si bien la mimesis ha servido tanto para la descripción del ser como para el desiderátum sobre el deber ser en la vida política y el gobierno de la sociedad.

En la actualidad se aprecia, en medio de una hiperinflación de títulos, la necesidad de aplicar restricciones considerables para distinguir las obras que tienen verdadero carácter ensayístico.

Las cuestiones estilísticas y formales -selección léxica y tropos de sentido sobre todo- siguen siendo criterio imprescindible para definir el género ensayístico distinguiéndolo de la mera opinión o divulgación sin contenido de pensamiento.

7. REFERENCIAS

- Arias Montano, B. (1614). Aphorismos sacados de la Historia de Publio Cornelio Tácito para conservación y aumento de las monarquías. Sebastián Matevat.
- Attridge, D. (2004). La singularidad de la literatura. Abada.
- Aubert, P. (2019). La historia de los intelectuales en España. *Cercles: revista d'història cultural*, 22, 81-109.
- Aullón de Haro, P. (2009). La teoría idealista de los géneros literarios. En S. Crespo Matellán et al. (coord.) *Teoría y análisis de los discursos literarios: estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere* (pp. 49-58). Universidad de Salamanca.
- Aullón de Haro, P. (2019). *Teoría de los géneros ensayísticos*. Ediciones Complutense.

- Azaña, M. (1934). *Cervantes y la invención del Quijote y otros ensayos*. Espasa-Calpe.
- Bances Candamo, F. (1714). *La inclinación española*. Diego López de Haro.
- Bances Candamo, F. (1688). *La piedra filosofal*. Gabriel de León.
- Barthes, R (2009). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós.
- Castrillo, A. (1521). *Tractado de república con otras antigüedades*. Alonso de Melgar.
- Compagnon, A. (2015). *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*. Acantilado.
- Davis, C. (1992). *El tacitismo político español y la metáfora del cuerpo*. En A. Redondo (coord.) *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles*. Presses de la Sorbonne Nouvelle
- Derrida, J. (2008). *La bête et le souverain*. Galilée.
- Espiño Collazo, J. (1984). *Bases para una teoría de la connotación*. En M.A. Garrido Gallardo *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos (121-132)*. CSIC.
- Fisch, S. (1980). *Is there a text in this class? The authority of interpretative communities*. Harvard University Press.
- Garrido Gallardo, M.A. (1988). *Teoría de los géneros literarios. Estudio Preliminar, compilación de textos y bibliografía*. Arco.
- González García, J.M. (1998). *Metáforas del poder*. Alianza.
- Javier Fernández Sebastián, J (2004). *De la "República de las letras" a la "opinión pública": intelectuales y política en España (1700-1814) (pp. 13-40)*. En S. Rus Rufino *Historia, filosofía y política en la Europa moderna y contemporánea*. Universidad de León.
- Juliá Díaz, S. (1998). *Literatos sin pueblo: la aparición de los 'intelectuales' en España*. *Studia historica. Historia contemporánea*, 16, 107-121.
- Lázaro Carreter, F. (1966). *Estilo barroco y personalidad creadora*. Anaya.
- Menéndez Alzamora, M. (2014). *La Generación del 14: Intelectuales y acción política*. Los Libros de la Catarata.
- Ramajo Caño, A. (2003). *Modelos literarios y autoridades lingüísticas en los siglos de oro. Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 28, 381-414.
- Rampérez Alcolea, F. (2006). *Katabasis. Ensayo sobre pensamiento político contemporáneo*. Fundación SEK.
- Ribadeneyra, P. (1595). *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano*. Pedro Madrigal.
- Rico, F. (2003). *Los discursos del gusto (notas sobre clásicos y contemporáneos)*. Destino.

- Rodríguez Pequeño, M. (2005). Retórica y Poética: teoría y modelos literarios. En J. Signes Codoner et al. (coord.) *Antiquae lectiones: el legado clásico desde la antigüedad hasta la Revolución Francesa* (pp. 412-418). Cátedra.
- Torres Nebreira, G. (1993). Vigencia de los géneros literarios, hoy. *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 37, 65-79.
- Van Dijk, T. (1977). *Text and Context: Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*. Longman.

REFLEXIONES
 EN TORNO A LA ESCRITURA EN COMÚN:
 EL CASO DE LOS HERMANOS MARGUERITTE²²⁸

CARME FIGUEROLA CABROL
Universitat de Lleida

1. EL CONCEPTO DE *ESCRITURA EN COMÚN*

Entendemos como escritura en común²²⁹ un tipo de creación, a menudo literaria, en la que diversos individuos unen sus esfuerzos en el proceso creativo, sin que necesariamente la contribución de cada uno se encuentre reflejada en la autoría de las obras.

A partir de esa mínima definición resultaría fácil imaginar que se trata de un fenómeno actual, propio de una sociedad digital. Las combinaciones multimodales e hipertextuales que los medios tecnológicos permiten han modificado un carácter hasta hace poco fundamental de la escritura: su linealidad. Con ello se ha propiciado la emergencia de una comunidad de escritura participativa, donde varios autores generan un discurso, de manera que las fronteras entre autor y lector se desdibujan, tal y como intuyó Pierre Lévy en su momento, cuando se producía la eclosión de lo numérico:

..., la tendencia contemporánea a la hipertextualización de los documentos puede definirse como una tendencia a la indistinción, a la mezcla de las funciones de lectura y de escritura. Consideremos primero el asunto del lado del lector. Si se define un hipertexto como un espacio de recorridos de lectura posibles, un texto aparece como una lectura particular de un hipertexto. El navegador participa, pues, en la

²²⁸ El presente estudio se enmarca en el proyecto de investigación Escritura colaborativa de-cimonónica: estudio de una nueva perspectiva narrativa en la literatura popular francesa (PID2021-123009NB-I00/MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ FEDER, UE)

²²⁹ También denominada escritura colaborativa o escritura colectiva.

redacción del texto que lee. Todo ocurre como si el autor de un hipertexto constituyese una matriz de textos potenciales, siendo el papel de los navegantes el realizar algunos de estos textos haciendo jugar, cada uno a su manera, la combinatoria entre los nudos (Lévy, 2007, p. 43).

Indiscutiblemente dicho proceso ha provocado un cambio epistemológico en torno al concepto de autoría, presentando lo colaborativo como una innovación original. Se olvida así que, entre los siglos XIX y XX, la escritura en común constituyó un procedimiento usual de los escritores. El presente análisis pretende reflexionar sobre los motivos que llevaron a considerar dicha práctica con cierta aprehensión por parte de la historia literaria, relegándola incluso a una posición marginal.

2. INDIVIDUALIDAD Y PLURALIDAD, UN CONTROVERTIDO BINOMIO

La institucionalización del individuo en las sociedades occidentales y la envergadura creativa de algunos artistas del siglo XIX eclipsaron las prácticas de escritura colectiva de sus contemporáneos. Además, fue tal la impronta marcada por el romanticismo, que sigue determinando múltiples perspectivas de nuestra mirada actual. El concepto de autoría se ha asociado al talento individual y único puesto que, como señala Thomas Paris: “L’auteur romantique est un modèle d’organisation de la création: un auteur conçoit une œuvre seul, la fait éditer par un éditeur qui la délivre au marché” (Paris, 2002, p. 122). Dicho modelo cobra tal magnitud que el rasgo individual se asocia a la escritura como una característica inherente.

Por otra parte, las transformaciones que dicho siglo revolucionario observó a nivel político y social repercutieron en la trayectoria profesional del escritor. Mientras que los autores ilustrados habían actuado de forma más afín al comportamiento aristocrático, sus sucesores rechazaron numerosas prácticas de sus antepasados (basta con recordar la virulencia con la que Stendhal, Barbey d’Aureville o Sainte-Beuve estigmatizaron la *Académie française* al considerarla una institución propia de tiempos caducos). Fruto de tales planteamientos, se instauró una práctica literaria mucho más conforme a los principios burgueses: no solo se perseguía la mera reacción a una época considerada pretérita,

sino que se ambicionaba una democratización de la lectura que los nuevos medios técnicos permitían alcanzar. Conforme a la mentalidad decimonónica, el autor, en busca de la Verdad y la Belleza, escribía lo que veía o lo que imaginaba. Si sus obras eran publicadas, recibía una contrapartida económica por sus esfuerzos intelectuales. Ante tales cambios, a menudo los autores se sintieron escindidos entre una voluntad de dotarse de estatus propio y una necesidad de distanciarse de las leyes del mercado. A la par que decaía el impulso proporcionado por el mecenazgo, disminuía el apoyo a cargo de las instituciones encargadas de velar por aspectos materiales de la vida diaria del autor. El ingreso a un escenario comercial imponía sus leyes: el público pasaba a convertirse en la principal fuente de ingresos, a no ser que el escritor dispusiera de medios propios como en el caso de Proust. El intercambio económico convertía pues, al escritor en una pieza más del sistema económico: se trataba de un proveedor de bienes²³⁰. Dicha concepción constituía una perversión de la propia naturaleza literaria: el genio creador era indefinido e indefinible, mientras que integrarse al sistema comercial suponía asignar un valor a la creación, destinándola al consumo:

Oui, la littérature a sur la société droit de commandement. Or, que devient ce droit de commandement si l'homme de lettres descend à l'exercice d'un métier, s'il ne fait plus de livres que pour amasser des capitaux? S'asservir au goût du public, flatter ses préjugés, alimenter son ignorance, transiger avec ses erreurs, entretenir ses mauvaises passions, écrire enfin tout ce qui lui est funeste, mais agréable... telle est la condition nécessaire de quiconque a du génie pour de l'argent... (Blanc, 1839, p. 222).

Cobró entonces especial relieve la figura del editor: alabado o denostado, con frecuencia entablaba una relación sostenida en el tiempo que, con sus más y sus menos, era susceptible de determinar la forma final de las producciones literarias: bien conocido es el caso de Hetzel cuya influencia determinó en gran medida la suerte de Jules Verne (Compère, 2023) y, aunque menos sabido, la imagen de esa George Sand tildada de “bonne dame de Nohant” contrasta con las arduas

²³⁰ No en vano Baudelaire acusaba a sus coetáneos artistas de “burgueses” destinados a distraer a un público lector que solo persigue en la lectura una distracción a su trabajo (Baudelaire, 1976, p. 417).

negociaciones que la escritora mantuvo con diversos editores (Bonnaire, Lecou, Levy, Hetzel, Buloz) o con varios directores de prensa periódica (Houssaye, Girardin, Thoré, Véron, Charles-Edmond) con tal de obtener mejores rendimientos de sus obras, mostrando así plena conciencia de su valor económico, más allá de lo cultural (Thérenty, 2006).

En cambio, la crítica literaria ha sido más benevolente con el aspecto colectivo y la influencia que este ejerce cuando se aplica a una generación. En ella se admite la convergencia de perspectivas individuales que comparten un factor común. Este concepto, aunque antiguo, tuvo una particular recurrencia a principios del siglo XX cuando los jóvenes jugaron un papel especialmente destacable en el devenir social. Dicha circunstancia se debe, en gran parte, a que la idea de generación se aplica a la etapa juvenil, cuando se produce la formación del espíritu crítico del individuo (Caballero, 2013).

Asimismo, han merecido consideración positiva los cenáculos literarios, aunque paradójicamente su funcionamiento como estructura -que no los estudios en torno a un cenáculo en particular- ha recibido una atención limitada de la crítica especializada (Laisney, 2004, p. 171-186). Balzac dedicó una atenta mirada a esta forma de agrupamiento en su novela *Illusions perdues*: al llegar a París, su protagonista descubre un grupo de nueve jóvenes que se reúnen todos los días y que se oponen a quienes frecuentan los salones. Constituyen la élite intelectual del momento y construyen, de manera solidaria, su obra artística, cada uno en el marco del género que practica. Surge así una institución literaria alternativa, que voluntariamente se aleja de las esferas oficiales y de los círculos mundanos.

El ejemplo citado permite intuir hasta qué punto los cenáculos actuaban como espacio relacional de los escritores en aras a un intercambio intelectual y estético. Tanto en el primer sentido como en el segundo, tales grupos permiten desarrollar la diferencia y la alteridad porque se las considera a ambas, partes de un marco común (Giaudrone, 2010, párrafos 4-17). El cenáculo se caracteriza por una cierta homogeneidad de sus miembros: comparten gustos y aficiones, pertenecen a un segmento social parecido y están cohesionados por un fuerte vínculo de amistad. Esa tipología de agrupaciones predominó a lo largo del siglo XIX como

si fueran asociaciones inherentes al espíritu de la época, “Car le cénacle n’est pas seulement une structure sociale, c’est une configuration mentale, quelque chose qui, à défaut d’occuper tous les écrivains, les préoccupe, travaille leur imaginaire » (Glinoyer & Laisney, 2006, p. 19-40). El cenáculo contribuye a consolidar una identidad auctorial puesto que los escritores allí son también lectores y solo conversan sobre las obras de unos y otros. Sustituyen así, como sugería Jules Renard (1925, p. 377), sus familias naturales por una familia literaria escogida.

En ocasiones los cenáculos colmaron un vacío considerado imprescindible: fue el caso de los hermanos Goncourt. Desde 1885 a 1896 instituyeron su grupo “le Grenier”. Habían tomado el relevo de los domingos parisinos de Flaubert tras la muerte del admirado maestro:

MM. E. Zola et A. Daudet eurent l’idée de renouer cette tradition et pressèrent M. Edmond de Goncourt d’offrir à ses amis, le dimanche, l’occasion de se rencontrer et de recommencer les discussions littéraires dans lesquelles la grosse voix de Flaubert, apportait, jadis, des arguments beaucoup plus terribles que concluants (Delzant, 1888, p. 277).

Cuando Edmond de Goncourt se propuso dar un paso más y fundar la Académie Goncourt, emprendió una iniciativa particular no exenta de obstáculos: por una parte, se trataba del empeño personal por vencer el olvido que temía tras su muerte (Nourissier, 2005); por otra, se ponía en entredicho la *Académie française* que había sido restaurada con la llegada del Imperio. Pese a recibir duros ataques desde las filas románticas, dicho organismo seguía disfrutando de cierto prestigio entre los más conservadores. Su respetabilidad se fue minando progresivamente: como otros, los Goncourt figuraban entre los reacios a aceptar la injerencia de políticos en materia artística. Tachaban ese poder de un producto de la mediocridad. Por ello, cuando tras el fallecimiento de Edmond se instituyó la nueva Académie Goncourt, se alzaba ésta como contrapoder (Dufief, 2005). Se presentaba como terreno virgen en tanto que alternativa impoluta: en su marco se abolía cualquier etiqueta transmitida por la vía escolar. Emergía un nuevo foro de libertad para el artista puesto que la agrupación no nacía de manos del Estado. Convertido en actor cultural, el escritor solo aceptaba ser juzgado y valorado por sus pares: «Pour avoir l’honneur de faire partie de la Société, il sera

nécessaire d'être homme de lettres, rien qu'homme de lettres, on n'y recevra ni grands seigneurs, ni hommes politiques», había establecido Edmond de Goncourt en su testamento (Académie Goncourt, 2022). Se desterraba de su seno a abogados y prelados.

Empresa polémica²³¹, algunos la atribuían a la megalomanía de sus impulsores (Meyer, 1896). Por ello, desde sus inicios dicha alternativa suscitó algunas reacciones irónicas, como la de Victorien Sardou que la calificaba de empresa descabellada. El autor establecía un claro paralelismo entre la voluntad de los Goncourt y las veleidades de Antoine de Tounens, el aventurero que quiso convertirse en rey de la Patagonia y la Araucanía: «L'Institut de M. de Goncourt est à l'Académie française ce que la décoration de l'ordre du roi d'Araucanie est à la légion d'honneur» (Sardou, 1888). Predecía así el fracaso de la Académie Goncourt, aunque la realidad negó sus presagios. La Académie Goncourt logró convertirse en una institución social: su cometido, más allá de estrechar lazos entre homólogos, contribuyó a legitimar las opiniones de quienes la integraban para liberarlos de este modo, de las presiones del entorno, especialmente del mediático cuya influencia no paraba de acrecentarse. Entre sus múltiples objetivos se preveían, además, seis cenas anuales y un premio literario con el fin de lograr un respaldo económico para sus miembros. Se confirmaba pues, en tanto que espacio de sociabilidad literaria, cuya solvencia ha perdurado hasta nuestros días articulando, entre otros, uno de los premios literarios más prestigiosos del panorama literario francés.

Sin duda, las condiciones sociológicas expuestas aquí de forma sucinta influyeron en el desarrollo de una moda que estimulaba la formación de grupos literarios. A menudo el creador disponía de colaboradores con quienes elaboraba su obra: escribían, publicaban y difundían juntos una creación, aunque dicha pluralidad no siempre saliera a la luz. Un ejemplo ilustrativo lo constituye el propio naturalismo: los discípulos

²³¹ Jules Vallès, que se había pronunciado de forma muy crítica con la Académie française, hizo de nuevo un llamamiento a que no se presentaran candidatos para constituer la nueva institución (Vallès, 1975, p. 828; Disegni, 2003). Maxime Du Camp expresó también su rechazo. Asimismo, voces autorizadas como las de Sainte-Beuve o Renan fueron críticas con esta nueva estructura.

de Zola contribuyeron a labores de documentación necesarias para la obra del maestro, cual si de un laboratorio se tratara. Con la publicación de *Soirées de Médan* se afirmaba no solo una estética, sino también un modelo de escritura donde el Maestro ocupaba una posición central desde la cual irradiaba su influencia a través de los asistentes a las reuniones en su propio domicilio. El grupo de Médan respondía, en verdad, a gustos y aficiones comunes entre sus miembros, pero era fruto a la vez, de una estrategia de Zola para ganar una batalla en el mundo de las letras: “Pour Zola, il s’agit d’ enrôler des soldats dans son combat pour imposer le naturalisme comme la littérature du temps” (Beillacou, 2018, p. 100) Se trataba de una forma de atacar al romanticismo ofreciendo un contra modelo que combatía contra los que habían marcado el inicio de siglo.

Por otra parte, el propio Zola no dudó en colaborar con el músico Alfred Bruneau durante quince años. El compositor se inspiró de la novela *Le Rêve* para su ópera homónima. Lo mismo sucedió con *L’Attaque du Moulin*. Luego el escritor mismo se encargó del libreto de *Messidor*. Era una novedad que Bruneau musicara un libreto en prosa de Zola y la iniciativa causó sensación: “Coup de tonnerre dans le landernau parisien: pour la première fois, le texte d’une œuvre lyrique où des chanteurs en veste et en chapeau campagnard modernes se promènent sur la scène de l’opéra Garnier en chantant de la prose” (Kriff, 2007, párrafo 14). Con todo, dicho binomio sufrió el embate de importantes detractores: por su contenido, Willy la consideraba un peligro nacional (Kriff, 2007, párrafo 19). Asimismo, la caricatura de Albert Guillaume publicada en *La Chronique fantaisiste* el 13 de marzo de 1897 se centraba en el aspecto grupal de la creación: unidos en un mismo cuerpo bicéfalo, Emile Zola y Alfred Bruneau adormecían al público, negando así su beneplácito a ambos.

Aunque fuesen contadas las ocasiones en las que el imaginario asociara la autoría a la pluralidad, en la Francia finisecular la presencia de “equipos” se acentuó. Varios “dúos” de escritores que practicaban la creación en común alcanzaron cierto renombre: se ha citado ya a los hermanos Goncourt. A su imagen surgen los hermanos Rosny, los Margueritte, los Tharaud, los d’Ulmès, los Delly...por citar una muestra de lo que

constituía una nueva perspectiva de creación literaria. La escritura a cuatro manos generó expectativas reales, de modo que algunos no dudaron en imitarla: fue el caso de los Leblond. Marius y Ary Leblond se presentaban como hermanos. El pseudónimo encubría a los reunionenses Georges Athénas y Aimé Merlo, dos primos lejanos que ambicionaban triunfar en el escenario de las letras y que, para forjarse una imagen como autores, se inspiraron de los Goncourt o de los Rosny, a quienes admiraban:

Parce qu'ils ne voulaient pas causer à leurs parents, des ennuis provoqués par des écrits signés de leur noms véritables. Et puis, il fallait fondre Athénas et Merlo en un seul auteur; le pseudonyme revêtait un caractère pratique pour des auteurs souhaitant écrire à quatre mains... Ils avaient choisi " Leblond " parce que Georges aimait une blonde, " Marius et Ary " parce que Marie et Henriette étaient respectivement les prénoms de leurs amoureuses (Vauthier, 2013).

No es de extrañar dicha elección si se atiende al hecho de que, como han probado Lafon y Peeters, «Les histoires de collaboration sont souvent des histoires de familles » (2006, p. 7).

Con todo, en literatura, existe una notable resistencia a admitir un proceso creativo fruto de la intervención de varios individuos: incluso entre sus contemporáneos la pluralidad era menospreciada. En esa Francia decimonónica, que veía cómo los tentáculos del capitalismo alcanzaban el espacio editorial, se tachó la escritura colaborativa de fórmula mercantilista, muy a menudo fruto del ansia desmedida de enriquecimiento. Así lo indicaba, por ejemplo, en 1866, el artículo de F. de Lagenevais (1866, p. 789.) quien manifestaba su perplejidad ante lo que consideraba una imposible fusión de dos personalidades. A su juicio, tal forma de escritura merecía escaso crédito porque, para lograr cierta unidad estética, implicaba una dolorosa renuncia por parte de cada firmante. Al escepticismo se añadía la fatalidad puesto que el crítico situaba dicha práctica bajo el signo del infortunio al emplear el término *ananké* para designar la necesaria renuncia de uno mismo en dicha comunidad creativa. Pocos años después, Émile Faguet, miembro de la Academia Francesa, se refería a los dúos con una ironía manifiesta, a tenor de afirmaciones como:

... la collaboration fraternelle est en pleine vogue. Bientôt on n'admettra guère qu'un auteur écrive tout seul et n'ait pas un frère, petit ou grand, aîné ou cadet, pour collaborateur assidu, et l'on se croira presque obligé, quand on parlera à un homme de lettres, de lui dire : «Est-ce à vous ou à monsieur votre frère que j'ai l'honneur de parler?» (Faguet, 1904).

La perspectiva de Faguet caricaturizaba de forma simplista el *modus operandi* de los dúos entre hermanos: a su juicio, cuando el mayor había alcanzado un cierto prestigio, este constituía un aliciente para el pequeño que aceptaba asociarse con el mayor para beneficiarse de los éxitos cosechados:

Viens donc m'aider. Nous travaillerons ensemble et nous partagerons fraternellement les bénéfices. On n'est pas trop de deux maintenant que le public, quand un auteur ne produit pas son volume par an, le croit vidé au bout de dix-huit mois (Faguet, 1904).

3. EL CASO DE LOS HERMANOS MARGUERITTE

Parcialmente cierta sería la acusación de Faguet en el caso de los Margueritte. En 1896, cuando Paul pidió a Victor, su hermano menor, que le ayudara a cumplir con sus compromisos contractuales, era un autor conocido y famoso. Había publicado ya una docena de volúmenes y gozaba de la aclamación del público sobre todo a raíz de sus producciones en el espectáculo de las pantomimas. Por su parte, Victor era una joven promesa que traía consigo una doble reputación: como joven poeta, había recibido comentarios elogiosos a sus primeras antologías. Henry d'Almérás lo situaba entre Baudelaire y Leconte de Lisle (Almérás, 1903, p. 234). Por su sutileza y delicadeza, René-Marc Ferry lo había comparado con Boileau (24-06-1898). Este cronista utilizó los versos de Victor que loaban el esplendor de Versalles como motivo de una campaña publicitaria. Traslucía además un discurso nacionalista sobre la Exposición Universal, acontecimiento cuyo esplendor figuraba entre los objetivos del gobierno de Félix Faure. La contribución al teatro por parte del joven escritor también había sido motivo de elogio en la prensa del momento.

La segunda baza de Victor residía en su condición como militar. La prensa había recogido paso a paso su carrera en el seno del ejército: desde su aceptación en la escuela de caballería hasta su ascenso a teniente, se

habían presentado al público las sucesivas etapas como ejemplo de una carrera prometedora. Por ende, en una época de "herencias", el cadete proseguía con el legado de un padre glorioso y patriota que se había sacrificado por su país... Parecía predestinado a un sugerente destino, ¿qué le impulsaba pues, a abandonar dicha senda? Patrick de Villepin, su biógrafo, considera que fue una decisión tanto sentimental como económica. Victor se enamoró de Jeanne Roux, su prima, y decidió casarse con ella. Sin embargo, el sistema militar exigía que la candidata aportara al matrimonio una dote considerable, que ella no estaba en condiciones de disponer. El prometido cambió la espada por la pluma: se alió con su hermano que, aquejado de recurrentes episodios de trastornos nerviosos, no podía cumplir con los contratos firmados con la prensa periódica. Ambos parecían resolver así sus respectivos problemas.

Los biógrafos ofrecen versiones divergentes de esta unión: Edmond Pilon (1905, p. 30), admirador incondicional de los Margueritte, sostiene una perfecta coherencia entre la escritura de ambos, hasta el punto de advertir en su estilo una fusión total. En cambio, Patrick de Villepin atribuye la asociación al carácter pragmático de Victor. Desde una lúcida perspectiva, el pequeño consideró ventajoso unirse a su hermano: « La collaboration littéraire, fréquente à l'époque, ne serait-ce qu'à travers les Goncourt ou les Rosny, apparaît comme le moyen le plus sûr d'atteindre la célébrité et le plus rapide de parvenir à ses fins » (Villepin, 1991, p. 59). Una circunstancia exterior se añadía, favoreciendo tal empresa: sus "padrinos" literarios, los Goncourt, habían dejado de existir: un amplio panorama se abría ante los noveles.

Entre 1896 y 1907, su producción conjunta dio notables frutos: 12 novelas, 5 volúmenes de relatos cortos, 2 ensayos y tres obras de teatro, sin olvidar las numerosas colaboraciones en la prensa. La escritura en común se inició con motivo de un libro-homenaje a su padre: en 1896 ambos firmaban el prólogo de *Mon père*. La recepción del volumen entre el público especializado gozó de buena acogida puesto que a menudo, en la mente del público su iniciativa evocaba los ejemplos exitosos de los Goncourt o de los Rosny (Duvernois, 1897). En la época su prestigio se atribuyó tanto a los lazos de sangre entre hermanos como a su sensibilidad artística compartida, que no a su afinidad de carácter. Para salvar

este escollo, los Margueritte amparaban en su complementariedad: como en los falansterios a la moda, cada uno contribuía a la creación literaria con sus destrezas. Paul se distinguía por ser discreto y con tendencia a la introspección, a juzgar por el retrato que de él proporcionó Rosny (1927, p. 158). En ese desafío constituido por la repartición de tareas, a él se le atribuyen las descripciones y el ahondamiento en la psicología de los personajes. Con todo, Henry d'Alméras consideraba su comportamiento solitario como un lastre para su carrera literaria. Victor, en cambio, era más sociable y prefería la escritura de la acción.

Dirimir las aportaciones de cada uno a su obra en común debió constituir un acicate para sus contemporáneos, a juzgar por comentarios como el que publicaron los redactores de *L'Art et les Sports*: “Qui dira la part de l'un et de l'autre, Margueritte poète et Margueritte prosateur et historien, dans cette œuvre déjà considérable et si magnifique dont les deux piédestaux sont le *Désastre* et la *Commune* » (C.M. & A. J., 1906). Se respondía así a los argumentos que algunos protagonistas de esta modalidad de escritura plural esgrimían en defensa de su cohesión. Los hermanos Tharaud se habían mostrado rotundos en *La double confidence*, obra autobiográfica donde los autores justificaron su perfecta complementariedad a lo largo del proceso creativo:

Notre travail, c'est un bavardage, une conversation continue. Il est absolument impossible de dire que, dans toute notre œuvre, une seule phrase, un seul point, une seule virgule appartient à Jean ou à Jérôme. Tout y est le résultat de cet échange de propos, de ce dialogue où chacun de nous jette au hasard ce qui lui passe par l'esprit, et dont nous retenons ce qui nous semble intéressant. Peu importe qui tient la plume. Nos livres ont été écrits, si l'on peut dire, à haute voix (Tharaud, 1951, p. 19).

Volviendo a los hermanos Margueritte, su comunidad escritural se veía favorecida por una vida en común. Compartían espacios físicos tanto ellos como sus respectivas familias: ya de jóvenes habían creado el teatro de Valvins alquilando el taller de un pintor e instalando allí un improvisado escenario (Paul Margueritte, 1951, p.10). En su edad adulta vivían juntos en el mismo apartamento, luego compartieron el mismo edificio, así como en los distintos destinos vacacionales a los que se retiraban en verano para descansar y concentrarse en su obra. Contrarrestaban así el temor inicial a verse demasiado atrapados en la

trepidante vida de la sociedad parisina puesto que también en su casa recibían numerosas visitas de un amplio círculo cultural: los Daudet, los Bourges, los Berthelot o la condesa de Noailles, entre otros. (Paul Margueritte 1951, p. 56).

Con todo, escribir una obra no basta para acceder al mundo literario, que implica, asimismo, construirse una imagen. Dominique Maingueneau, en sus aportaciones sobre análisis del discurso, ha acuñado el concepto de “paratopie” (2016, p. 5), para indicar la búsqueda consciente de un espacio social asociado a la autoría. A su entender, el simple apellido no proporciona la solvencia de un escritor. Es necesario un discurso de naturaleza múltiple (religiosa, estética, filosófica...) para constituirse una identidad como escritor. En ese sentido, las imágenes proporcionadas a los medios que ilustraban el sello « Margueritte » promovían la idea de comunidad y de consenso que aparentemente acompañó a los hermanos, al menos en su debut. El testimonio de las hijas-sobrinas de los Margueritte confirma que, en efecto, la colaboración para los tres volúmenes que componen el ciclo de novela histórica en torno a la Comuna fue la más estrecha de cuantas publicaron bajo sus dos nombres. Así describían esa etapa:

« Heures de mutuel appui, écrit Paul, où chacun avait la sensation vivifiante de recevoir autant qu’il donnait. »

Heures fécondes dans le cabinet de travail de l’avenue Bosquet aux tentures de Maple vert d’eau, tapis d’Orient et meubles anciens dénichés par Victor qui eut toujours la passion de la brocante. [...] Vie de travail et vie mondaine. Théâtres, dîners en ville (Paul Margueritte, 1951, p. 65).

Con el paso del tiempo, las disidencias entre ambos hermanos fueron creciendo: sus opciones ideológicas los situaban en campos opuestos. Mientras que Paul tendía a un nacionalismo de derechas que clamaba la revancha contra el “enemigo extranjero”, Victor apostaba por el partido radical-socialista. Ambicionaba este último una carrera política y no dudó en movilizar a todas sus amistades para labrarse un camino. A partir de 1907, ambos decidieron proseguir sus respectivas carreras literarias por separado. Al igual que su presentación en común, una simple nota publicada el 8 de marzo en *Le Journal* anunciaba su separación. Ambos prosiguieron su senda en solitario con una suerte desigual: la posteridad se ha mostrado indulgente con Victor, sobre todo por *La Garçonne*, a

menudo presentada como emblema del autor. En contrapartida, el estilo psicológico del hermano mayor ha sido relegado al olvido.

En definitiva, el ejemplo de los Margueritte pone de relieve la paradoja de una historia literaria que exige coherencia en el seno de los grupos, cenáculos o movimientos, pero que, contradictoriamente, se esfuerza por disgregar a los miembros de los dúos. Reacia a disminuir el peso específico de cada individuo, sigue exigiendo de la función auctorial que la figura del autor corra paralela a la excepcionalidad.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Académie Goncourt (s.f.) 2022, bicentenaire de la naissance d'Edmond de Goncourt. <https://bit.ly/428pCPN>
- Baudelaire, Ch. (1976) Salon de 1846. En Œuvres complètes. Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade, t. 2
- Beillacou, F. (2018). Tuer l'idéal. L'anti-romantisme de Zola et des naturalistes. Tesis doctoral Université Paris Cité. Université Sorbonne Nouvelle] Repositorio HAL thèses. Thèses en ligne. <https://theses.hal.science/tel-02528817>
- Blanc, L. (1839). Organisation du travail. Au Bureau de la Société de l'Industrie fraternelle
- Caballero, M. & Baigorri, A. (2013, enero-marzo) ¿Es operativo el concepto de generación? Aposta. Revista de Ciencias Sociales, núm. 56, 1-45
- Compère, D. (2023). Jules Verne et son éditeur Hetzel : une véritable collaboration. L'Ull crític. Segona etapa, 25-26, 157-173
- Henry D'Alméras, H. (1903). Avant la gloire. Société Française d'Imprimerie et de Librairie
- De Lagenevais, M. F. (1866, mai). De la curiosité en littérature. Revue des deux mondes, 63, 786-797
- Delzant, A. (1889). Les Goncourt. Charpentier
- Disegni, S. (2003). Vallès et la naissance de l'Académie Goncourt. Cahiers Edmond et Jules de Goncourt, 10, 149-166. doi :<https://doi.org/10.3406/cejdg.2003.916>
- Dufief, P. 2005. La critique des institutions académiques à la fin du XIXe siècle. En Cabanès, J., Dufief, P., Kopp, R., & Mollier, J. (Eds.), Les Goncourt dans leur siècle: Un siècle de « Goncourt ». Presses universitaires du Septentrion. doi:10.4000/books.septentrion.54438
- Duvernois, H. (1897, 27-05). Critique littéraire. La Presse

- Faguet, É. (1904,30-03). Les frères amis. Le Gaulois: littéraire et politique
- Ferry, R.-M. (1898, 24-06) Chronique. La Liberté
- Giaudrone, C. (2010). “La esbeltez de los barcos que están casi en el aire”. El cenáculo y el barco como heterotopías en el 900. Cahiers de LIRICO 5. <https://doi.org/10.4000/lirico.411>
- Glinoyer, A. & Laisney, V. (2006). Le cénacle à l'épreuve du roman. Tangence, 80, 19–40. <https://doi.org/10.7202/013544ar>
- Kriff, J. (2007/4). Alfred Bruneau. Grand Zolien. Humanisme 279, 107-113
- Lafon, M.& Peeters, B. (2006) Nous est un autre. Flammarion
- Laisney, V. (2004). L'âge des cénacles (I). Littératures, 51, 171-186
- Lévy, P. (2007). Cibercultura. Informe al Consejo de Europa. Anthropos Editorial
- M., C. & J. A. (1906, 15-04). Paul et Victor Margueritte. L'Art et les Sports : revue illustrée
- Maingueneau, D. (2016). Trouver sa place dans le champ littéraire : paratopie et création. L'Harmattan
- Meyer, A. (1896, 24-07). L'Académie des Goncourt. Le Gaulois
- Paris, Th. (2002). Le droit d'auteur : l'idéologie et le système. Presses Universitaires de France
- Pilon, E. (1905). Paul et Victor Margueritte. Sansot.
- Paul Margueritte, L. & E. (1951). Deux frères, deux sœurs, deux époques littéraires. J. Peyronnet
- Rosny, J.-H. (1927). Mémoires de la vie littéraire. G. Crès et Cie <https://bit.ly/3HrQ0L2>
- Sardou, V., (1888, 2 août). s.t. Le Gaulois : littéraire et politique
- Tharaud, J. & J. (1951). La Double Confidence. Plon.
- Thérenty, M.-E. (2006). L'édition complète des œuvres de George Sand « chaos pour le lecteur » ou essai de poétique éditoriale. En Díaz, B & Hoog-Naginski, I., (Eds.) George Sand : Pratiques et imaginaires de l'écriture. Presses universitaires de Caen. <https://doi:10.4000/books.puc.9852>
- Vallès, J. (1975). Œuvres. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade
- Vauthier, A.-M., (2013). Des vrais cousins Georges Athénas et Aimé Merlo, aux faux frères Marius-Ary Leblond, l'œuvre de deux grands écrivains de La Réunion. <https://bit.ly/48YBtCr>
- Villepin, P. (1991). Victor Margueritte. La vie scandaleuse de l'auteur de La Garçonne. Éditions François Bourin

METODOLOGÍAS DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA. TEOLOGÍA POÉTICA Y LA LITERATURA DE WILLIAM BURROUGHS

CARLOS CAÑADAS ORTEGA
Universidad de Granada

1. INTRODUCCIÓN

En este artículo reflexionamos sobre la relación entre la práctica artística y el lenguaje. Todo lo que aquí se expone debe entenderse como el resultado de esta dicotomía, de manera que la redacción y estructura del texto responden a una investigación en la que «sólo hay ideas conectadas por procesos analógicos, metafóricos, que creo que son los pertinentes si de poesía estamos hablando (...) Una investigación por inducción analógica» (Fernández Mallo, 2009, p. 14). Analizaremos hasta qué punto el hacer y el pensar en el arte —concebidos como dinámicas precognitivas— se alían o se oponen al lenguaje, revisando diversas corrientes de pensamiento o disciplinas que han problematizado este tema, desde la postpoesía de Agustín Fernández Mallo, pasando por el pensamiento de William Burroughs y su revolución electrónica, hasta la Magia Natural del Renacimiento italiano, con Giovanni Pico della Mirandola, entre otros.

Recurrir al pensamiento de Fernández Mallo y su definición de postpoesía responde a la necesidad de contextualizar nuestra práctica en un hacer y sentir que no sigue necesariamente la totalidad de los razonamientos y enfoques herméticos ligados a la tradición hasta ahora expuesta. Si bien bebemos de estas fuentes, nuestra aproximación refleja una actitud cercana a la postpoética de Mallo, en la que, frente al compromiso y la fe que los autores referenciados sostienen, aparece en nuestro hacer un carácter lúdico, un nihilismo contemporáneo que extrae «lo que en cada caso convenga (...), sin cuestionarnos ninguna

pregunta ulterior o metafísica acerca de la naturaleza o filiación de esas herramientas, y no porque seamos perezosos o inconscientes, sino porque carecen de sentido esas preguntas que buscan inexistentes «verdades últimas» en el lenguaje» (Fernández Mallo, 2009, p. 39).

Esta afirmación de Mallo, característica de la postmodernidad tardía, nos resulta familiar, la percibimos también como superada. Aunque nos hemos formado en este contexto, en 2023 nos situamos entre un nihilismo postmoderno heredado y la intuición de que todavía hay algo que puede decirse al respecto. Este pensamiento dicotómico, que describimos y tratamos de superar a lo largo del texto, se refleja en el contraste entre la comprensión de la labor artística como búsqueda y su aparente opuesto, como encuentro. Mallo, en su ensayo, describe cómo la poesía ortodoxa considera el poema como inspiración, mientras que la postpoética lo entiende como proceso (Fernández Mallo, 2009, p. 74). Al desligarse de las formas tradicionales, estáticas y caducas de la poesía, Mallo aboga por el juego, la supresión de categorías y jerarquías. Con esta perspectiva escribe: «La poesía siempre es experimento. El experimento por antonomasia» (Fernández Mallo, 2009, p. 123). En contraste con esta idea, encontramos un enfoque más vinculado a la pureza, presente en Louis Cattiaux, quien sostiene: «la originalidad a ultranza siempre es resultado de una falta de oficio» (Cattiaux, 1998, p. 38).

Siguiendo la metáfora de Picasso: ¿son los artistas hoy personas que buscan o que encuentran? En este texto conciliamos ambas perspectivas. Contrario a lo que se establece en el ensayo citado: «la postpoética se desprende de ese carácter chamánico e ilustrado (...) el poeta solo es un laboratorio más» (Fernández Mallo, 2009, p. 38), proponemos que es posible establecer una relación entre el artista y el modelo del artista-visionario. ¿Qué tipo de texto produce una persona con esta visión? El visionario, al escribir, intenta expresar lo inexpresable. Al transcribir sus ideas al lenguaje, lo que hace es un ensayo imposible, en el que expone su visión sobre un tema, generalmente Dios, desarrolla una serie de opiniones, expone hechos y trata de justificar, hasta cierto punto, sus argumentos. Lo característico de estos textos es que el tema tratado excede las capacidades del lenguaje, por lo que, eventualmente, el autor recurre a la poesía y al silencio, vía apofática. Aunque Mallo critica esta

perspectiva, creemos que, en cierta medida, la promueve: «Introducir contenidos poéticos en estas estructuras científicas, en estos recipientes dotados de mecanismos lógicos propios, obliga a una colisión de lo ambiguo-poético en lo presuntamente rígido-científico extremadamente rica» (Fernández Mallo, 2009, p. 130). Este es, en nuestra opinión, el enfoque del visionario al escribir. Sin ser necesariamente visionario, pero siguiendo este mismo esquema, el artista que investiga académicamente se encuentra en una posición similar. Creemos que este escrito refleja ese esquema: el lenguaje es la estructura «rígido-científica», y cuando este no alcanza, recurrimos a la poesía, liberando así al lenguaje —o, más apropiadamente, nos liberamos de él, o lo resignificamos y reapropiamos—. En este sentido, el artista está perdido, y la obra es un encuentro. La búsqueda surge al intentar justificar su hacer o resultados.

La ciencia posmoderna entiende ya que los procesos físicos no son lineales, es decir, que si junto A y B, no obtengo el sistema A+B, sino A+B+?... Hay un excedente cualitativo, un término de interacción entre a y B que se nos escapa (...) de tal manera que, como si de un sujeto autónomo se tratara, el sistema difiere de sí mismo. Y esto es, por decirlo aún más claramente, lo que entendemos por metáfora: la parte de la obra de arte que alude a algo que nunca termina de definirse; por eso la poesía carece de finalidad y fin (Fernández Mallo, 2009, p. 22).

Las maneras de entender la naturaleza y problemática del lenguaje, a las que dedicamos este artículo, son clave para determinar el lugar que ocupa el arte en esta búsqueda o encuentro. Para Mallo, el arte tiende hacia ese excedente cualitativo, pero sigue siendo un artificio, un producto del lenguaje. Esta misma contraposición se encuentra entre William Burroughs y Jack Kerouac. El primero lucha con la escritura; el segundo la deja fluir en comunión total con el mundo y consigo mismo. En una carta a Allen Ginsberg, Kerouac escribe:

Al esbozar, todo se activa delante de ti en profusión sinnúmero, sólo tienes que purificar la mente y dejar que derrame las palabras (que traen los ángeles naturales de la visión cuando estás delante de la realidad) y escribir con un cien por cien de honradez personal tanto psíquica como todo lo demás, etc. (...) La escritura en trance de Yeats (...). Es la única manera de escribir. (Kerouac, 2008, p. 12).

Por otro lado, Burroughs le escribe a Ginsberg diciendo lo contrario:

La escritura siempre debe ser un intento. La Cosa misma, el proceso en el nivel subverbal, siempre elude al escritor. Todavía no existe un medio adecuado para mí, a menos que lo invente. (Burroughs, 1985, p. 19).

Muchos artistas no pueden articular lo que han creado, pero comprenden su obra en sus propios términos: «El arte es la objetivación de la voluntad en una cosa (...) Desde el punto de vista del artista, es la objetivación de una volición» (Sontag, 2022, p. 50). Esta investigación trata de ese «algo»; no para acotarlo, sino para presentar las condiciones necesarias para su manifestación.

2. OBJETIVOS

- Analizar la convergencia entre la teoría del lenguaje como virus, propuesta por William Burroughs, y las tradiciones espirituales vinculadas al lenguaje poético, como la Cábala Cristiana, la Teología Poética y la Magia Renacentista.
- Determinar el rol del poeta como canal de revelación de verdades divinas ocultas, explorando las concepciones de artistas y filósofos como Agustín Fernández Mallo, Jacques Derrida, Giovanni Pico della Mirandola y Marsilio Ficino. Se hará especial énfasis en la visión burroughsiana del lenguaje como una fuerza capaz de moldear la percepción y la realidad.
- Extraer una síntesis entre el pensamiento poético y el racional, destacando la posibilidad de trascender la dicotomía entre ambos mediante un estado de conciencia unificada, en el cual se integren en una realidad más amplia y fluida.

3. METODOLOGÍA. EL LENGUAJE COMO VIRUS

Se procede a la lectura simultánea de Derrida y Burroughs, observando que tal actividad presenta notables dificultades. La complejidad inherente a sus escritos plantea interrogantes sobre su relación con el lenguaje. La problemática del lenguaje, tal como se aborda en este trabajo, se erige como una cuestión fundamentalmente derridiana. En la siguiente cita, se expresa con claridad el enfoque adoptado —a pesar de la inclusión de un elemento artístico que se introduce, el cual es característico de Burroughs—:

Lo que llamamos teología negativa en un vocabulario de filiación grecolatina es un lenguaje. ¿Solo un lenguaje? ¿Más o menos que un lenguaje? ¿No es también lo que interroga a la esencia o la posibilidad misma del lenguaje, y sospecha de ellas? ¿No es lo que, por esencia, excede al lenguaje, de manera que la «esencia» de la teología negativa se trasladaría fuera del lenguaje, más allá de él? (Derrida, 2011, p. 34).

Tanto Burroughs como Derrida complican la lectura y enriquecen el texto, desafiando al lector a trascender lo evidente. Sin embargo, se sostiene que el estilo de Derrida, en comparación con el de Burroughs, podría interpretarse como una impostura. La escritura de Derrida parece ser una elección deliberada, diseñada para mantener al lector en un estado de aporía, similar a un kōan hipertrófico que vacía el pensamiento no por escasez, sino por un exceso de estímulos, aceleración y verborrea.

Una escritura cercana a Lo Real sería aquella para Derrida que se mantenga fértil. Si primero vino el texto, y luego el pensamiento²³², la falta de tacto hacia el receptor de su escritura es en realidad cortesía. Derrida parece haber comprendido la cualidad creadora del lenguaje, que podría interpretarse como su faceta mágica, la capacidad de manipular a otros, de generar realidades y construir verdades a través de él. En este sentido, su escritura podría compararse a la labor del poeta, aunque mediante métodos diferentes, evocando la imagen de un faquir que atraviesa un camino de ascuas o de un ladrón que escapa de un museo a través de un elaborado sistema de seguridad.

El análisis superficial puede llevar a la conclusión de que Burroughs escribía de esta manera debido a su consumo de drogas. No obstante, esta interpretación resulta reduccionista. Una lectura más matizada podría sugerir que, aunque pudo haber experimentado estados alterados de conciencia, su escritura trasciende dicha mera manifestación. Al

²³² Esto lo defienden tanto Burroughs, a partir de más licencias poéticas, como Derrida, quien lo estudia más pormenorizadamente, y cuyo pensamiento resume en el aforismo «no hay nada fuera del texto» (Derrida, 2019); para él la vida no es sino la constante muerte a través de la escritura, pues el lenguaje antes que describir una realidad, la crea. El modo en que nos relacionamos con el mundo es a partir de una serie de esquemas conceptuales expresados textualmente. El intento de fijación oral de un concepto es lo que nos vuelve completamente ajenos al mismo, como la frase de San Agustín cuando dice «¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé» (Agustín, 2021, p. 560).

final de una página de *Almuerzo Desnudo*, a veces se experimenta la incapacidad de recordar lo leído al principio. En ocasiones, la lectura de Burroughs se asemeja a un acto de rezo, donde el texto se presenta en un continuo presente, y el libro solo existe en un espacio inmediato, tres palabras antes y tres palabras después de las que se perciben en ese momento. Las imágenes mentales y las ideas fluyen y se transforman sin una narrativa clara. Sin embargo, esto no constituye una mezcla indistinta de conceptos; son ideas precisas, aunque acusadas, y el pensamiento tiene dificultades para distinguir unas de otras.

La lectura de Burroughs en 2023 se presenta sorprendentemente contemporánea. Paul B. Preciado, en *Dysphoria Mundi* (2022), aborda precisamente las mismas ideas que se desarrollan aquí, aunque desde un ángulo distinto. Preciado indaga sobre los nuevos modos —que él denomina tecnologías— de opresión y control que afectan a la población en la actualidad. Para ello, recurre a Burroughs y propone el concepto de "heroína electrónica", que, en contraposición a la heroína clásica, no induce adicciones químicas, sino electrónicas. Desde una perspectiva biológica, el ser humano sigue siendo un adicto químico, dado el papel de la dopamina y la serotonina. Preciado se apropia de la noción burroughsiana de la comunicación como contagio, y aboga por «recuperar la potencia política de pensar el lenguaje como un parásito» (Preciado, 2022, p. 71). Siguiendo a Burroughs, quien ya en los años 50 planteó esta idea, sostiene que «la adicción es el modelo orgánico (...) para pensar la relación del cuerpo contemporáneo con el poder. No entramos en una relación de sumisión o de obediencia con el poder, sino en una adicción» (Preciado, 2022, p. 72). Este modelo, que Burroughs desarrolla en varios de sus escritos, se traduce más adelante en *La revolución electrónica* y su concepción del lenguaje como virus alienígena.

Burroughs sostiene que los virus del lenguaje son unidades diminutas de «palabra e imagen», y afirma que «cualquier país pequeño puede ahora hacer un virus para el que no haya cura. Solo se necesita un pequeño laboratorio. Cualquier país pequeño con buenos bioquímicos puede hacerlo» (Burroughs, 2009, p. 18). Esta lógica se mantiene vigente. Desde esta perspectiva, se podría argumentar que lo que

realmente propagó la COVID-19 fue, de hecho, nuestro consumo de imágenes. Se permite referirse a ellas como imágenes, aunque en realidad se alude a un material audiovisual heterogéneo distribuido a través de plataformas que funcionan como cámaras de eco pseudo-democráticas. Cuando Burroughs escribe *La Revolución Electrónica* en 1970, Estados Unidos estaba convulso debido al escándalo de Watergate, que llevó a Nixon a renunciar en 1974 y reveló, entre otras cosas, el sistema de escuchas y grabaciones ilegales implementado por el gobierno.

Burroughs comienza a cuestionar qué significa, en un contexto donde el lenguaje es un virus, lo que se había recogido en esas grabaciones ilegales. ¿Qué implicaba que, en la actualidad —es decir, en los años setenta—, fuera posible realizar grabaciones de manera casera? «Es posible que, al ver y escuchar esta cinta con imagen y sonido, codificada en unidades muy pequeñas, uno pueda sufrir un ataque del virus del resfriado» (Burroughs, 2009, p. 33). Podría matizarse las teorías conspiraicas recientes añadiendo el medio de transmisión. No solo se habría creado el virus en un laboratorio, como sugieren algunos, sino que, a través de plataformas como TikTok, se habrían inoculado los mensajes necesarios en la población occidental para activar un virus ya latente, una mutación del resfriado. Por lo tanto, resulta plausible que nadie, aislado mediáticamente, haya contraído la enfermedad. Esta hipótesis sugiere que el COVID-19 podría considerarse un egregor, una entidad autónoma creada por la confluencia de pensamientos individuales.

La preocupación por la naturaleza vírica del lenguaje también influye en el interés de Burroughs por los cut-ups. Este método de escritura, basado en el azar, consiste en cortar y reorganizar partes de un texto previo de manera aleatoria, afirmando: «sé justo, y si no puedes ser justo, sé arbitrario» (Burroughs, 1981, p. 89). Este enfoque se asemeja a las estrategias situacionistas de *détournement*, que buscan distorsionar y modificar el contenido, como un corredor que zigzaguea para esquivar las balas, provocando un cortocircuito en el sistema, sea este social, económico o en nuestros propios patrones de pensamiento.

A través de estas grabaciones y la reinterpretación del lenguaje, Burroughs propone una comprensión del lenguaje como un ente biológico,

además de altamente maleable. Esto permite desarrollar una actitud postpoética, tal como la define Fernández Mallo, quien sostiene que el lenguaje es una «caja de herramientas, de la cual voy extrayendo la que en cada caso convenga a mis propósitos» (Fernández Mallo, 2009, p. 39). Esta perspectiva sitúa a los creadores en la posición de sanitarios del lenguaje.

La tarea del escritor y del activista para Burroughs es tratar el lenguaje como inoculación, como vacuna. Derrida lo habría llamado *pharmakon*. Estamos enfermos de lenguaje (...) no puede haber diferencia entre el poeta y el filósofo, entre el revolucionario y el experimentador conceptual, todos son, o somos, contaminadores o artistas frente al lenguaje. La propuesta de Burroughs es vacunarnos, inyectándonos fragmentos de lenguaje: se trata de fortificar la subjetividad contra las formas más nocivas del lenguaje. (Preciado, 2022, p. 74)

Lo que Burroughs logra con los cut-ups y la escritura automática —que Kerouac denominaba el flujo de conciencia: «Composing wild, undisciplined, pure, coming in from under, crazier the better» (Kerouac, 2007)— Derrida lo alcanza mediante una falta intencionada de claridad. La escritura burroughsiana implica un pensamiento simultáneo que evita la racionalización y el análisis cognitivo al no distinguir entre el exterior y el interior, entre lo mental y lo corporal. Esto permite que la espontaneidad y frescura permanezcan intactas, y se accede a esas interzonas donde el lenguaje se manifiesta sin filtro, en estado salvaje.

Los autores modernos pueden reconocerse por su deseo de no ser moralmente útiles a la comunidad, por su inclinación a presentarse no como críticos sociales sino como videntes, aventureros espirituales y parias sociales (Sontag, 2023, p. 23).

Los autores modernos tienden a distanciarse de la utilidad moral hacia la comunidad, inclinándose a presentarse no como críticos sociales, sino como videntes, aventureros espirituales y parias sociales (Berardi, 2015). Burroughs enfatiza que, en este contexto, la función de la literatura no es necesariamente la de construir un sentido unívoco, sino la de abrir caminos hacia lo inexplorado. De este modo, la metodología propuesta no se limita a una mera interpretación, sino que también busca el diálogo con las múltiples interpretaciones que surgen a partir de la complejidad del lenguaje en sí mismo.

5. DISCUSIÓN. TEOLOGÍA POÉTICA

No hablamos de ella en el vacío, venimos después de ese saber, por mínimo y precario que sea. La pre-comprendemos. Esa pre-comprensión sería, pues, el hecho del cual deberíamos en verdad partir (Derrida, 2011, p. 35).

Hasta este momento, hemos expuesto principalmente la problemática del lenguaje en términos burroughsianos; sin embargo, en esta sección nos proponemos explorar cómo ciertas doctrinas espirituales, a menudo compartiendo razonamientos, han ofrecido formas de operar bajo este lenguaje, buscando trascenderlo o purificarlo. En este sentido, centraremos nuestra atención en la Cábala Cristiana y en la Magia Natural del Renacimiento.

Iniciemos clarificando el concepto de Teología Poética. Mientras hemos examinado las implicaciones de la Teología Negativa —y, por oposición, otras como la simbólica y la positiva—, que constituyen la base de esta investigación y se reiteran a lo largo de sus diversas partes, en este caso nos enfocaremos en la Poética. De ella se deduce la capacidad del artista —del poeta— para generar obras imbuidas de divinidad. La Teología Poética implica la existencia de verdades divinas que se hallan ocultas tras el velo del símbolo. El poeta, por ende, se convierte en un instrumento a través del cual la divinidad descripta el mensaje verdadero, tal como lo expresa Pico della Mirándola (humanista y filósofo renacentista, mago y cabalista) en el siguiente fragmento:

El completo conocimiento de todas las artes, de toda la sabiduría divina y humana está incluida en los cinco libros de la Ley de Moisés, aunque disimulada y oculta en las letras (...) Un día demostraremos en nuestra “Teología poética” que Homero ha disimulado, bajo las errancias de Ulises, esta ciencia y todas las otras (De Laveleye, 2017 p. 57).

Frente a esta concepción, es pertinente identificar la presencia de dos figuras arquetípicas y antagónicas del artista: aquel que oculta y aquel que desvela —el que busca y el que encuentra, según la interpretación de Picasso—. ¿Qué ocultan aquellos que optan por el encubrimiento? Quizás la fragmentación del pensamiento. No obstante, es en ciertos momentos cuando el que oculta se convierte en el que revela; como en un proceso alquímico, el ocultador acumula y encapsula significados en metáforas y

juegos simbólicos, asemejándose a un agujero negro. En algún momento, este vacío se llena, lo que se conoce como el Nigredo, y lo que pudiera parecer una combustión espontánea revela una incandescencia que, inicialmente, podría no ser advertida, especialmente por el propio poeta. Por lo tanto, no resulta tan espontánea. No es necesario que exista una oposición real entre el que revela y el que oculta; son dos extremos de una misma realidad. Esta incandescencia se vislumbra como un mar de *nun* personal, una realidad desverbalizada de absoluta potencialidad.

La consideración del poeta como portador de verdades, en paralelo a filósofos y sacerdotes, se mantiene vigente hasta la Edad Media, momento en el cual se comienza a considerar la alegoría como una forma primitiva de conocimiento, en gran parte debido a la introducción de la ciencia árabe y la lógica aristotélica (Paul, 2018). Entre los siglos XIV y XV, gracias al poeta renacentista Francesco Petrarca, se revaloriza la poesía, reconociéndola nuevamente como un saber. Para el humanismo renacentista, el poeta ofrece verdades, aunque estas se encuentran ocultas en ficciones y artificios. Esta idea clásica del artista como falseador se remonta a Platón (Platón, 2016) y atraviesa la historia del arte y el pensamiento occidental. «Era un gran artista, y, como todo artista, propenso a la charlatanería, cuando no al engaño descarado» (Burroughs, 1985, p. 105). En esta línea de pensamiento, Marsilio Ficino, sacerdote renacentista —y, por ende, mucho más que sacerdote—, afirma: «Platón estaba en lo cierto en cuanto a su visión de que la poesía nace, no de la técnica, sino de un cierto frenesí (...) porque la divina providencia desea mostrar a la humanidad que los grandes poemas no son invención de los hombres, sino del cielo» (Ficino, 2009, p. 111). Se evidencia, así, que en esta concepción del arte, la poesía se entiende como el lenguaje de los dioses, una idea que resuena en muchas de las doctrinas que hemos revisado hasta el momento. Por un lado, en la noción alquímica de *Anima Mundi*, según la cual cada uno de los elementos de la existencia —incluyendo al poeta— narra una única historia. Cada individualidad no es más que la expresión del todo desde un punto de vista determinado. Así, el poeta, consciente de esta dinámica cósmica, transmite su mensaje con cuidado, buscando armonizar los esfuerzos, el aliento y el tacto a través de los cuales se relata la historia del Mundo, intentando no restarle potencialidad en su intento de comunicarla.

Esta concepción también encuentra paralelismos en el pensamiento taoísta, que sostiene que todo es expresión del Tao, donde cada individualidad no es más que una construcción basada en una incapacidad heredada para percibir una visión de conjunto (Watts, 2010). Desde esta perspectiva, entendemos que la labor del poeta se asemeja a la descrita en el pensamiento alquímico. Asimismo, atendiendo a la lógica de la Teología Negativa, se puede apreciar una relación con esta idea. Si partimos de la premisa de que el mensaje no es verbalizable, sino supradiscursivo, la única vía de aproximación al mismo es, por tanto, apofática. Sin embargo, nos encontramos inmersos en el lenguaje. En tales circunstancias, no hay mayor apofatismo que el de la poesía, pues utiliza la no-acción —el *wu-wei*, que como ya hemos mencionado, sería más interesante entender como no-forzar—, traducéndose en la práctica como un manejo abierto del significado. No-acción: la inversión en lo que sugiere, en lugar de lo que determina, permitiendo que el pensamiento y el entendimiento sigan su propio cauce, arremolinándose a partir de un esquema general, donde cada individuo puede decidir el impulso que mejor le convenga.

La figura del poeta como desvelador puede dividirse en dos actitudes: la consciente y la inconsciente; el que desvela por voluntad propia y el que lo hace por implosión, tal como hemos descrito anteriormente. El artista con voluntad consciente es aquel que, conocedor de su situación y habilidades, se entiende a sí mismo como capaz de realizar, literalmente, actos de magia —cabe cuestionar si el pensamiento postmoderno ha dejado vivo a alguno de estos—. Lo que nos interesa en este caso es la concepción romántica del poeta como instrumento de lo divino. Más precisamente, como instrumento mediúmico, no necesariamente de Dios, sino de aquello que se encuentra más allá de su comprensión racional. Esta concepción, por ende, reduce la voluntad del poeta. Su labor queda supeditada a un arrebató, o desde otras lecturas, a una compulsión, obsesión o adicción. Esta lógica, que otorga un carácter trascendente y elevado a la labor artística, se mantiene vigente en la actualidad, aunque desacralizada, manifestándose en términos cercanos al humor, el absurdo o como un remedio frente al nihilismo contemporáneo. Así, se hacen habituales, expresándolo de manera llana, los momentos en los que el artista, partiendo de una intuición inicial —los «visionary tics

shivering in the chest» que aludía Kerouac (2007)—, desarrolla una práctica en la que dichos tics visionarios se convierten en combustible, en impulso creativo, transportándolo a un espacio en el que ciertas decisiones parecen gratuitas o desvinculadas del impulso inicial, que no es original. Quizás sea más original la materialización posterior e imprevista que nace, como hemos mencionado, de ese más allá de sí mismo, que el impulso inicial. Aun cuando este último pudiera provenir, de igual manera, de la misma intangibilidad, a menudo surge, en cambio, de un conglomerado de consideraciones racionales mínimas, pero elaboradas previamente. Así, el acto de creación se revela más original, en tanto que propio del origen, no elaborado cognitivamente.

La «intuición» de la que hablan los místicos es un término usado apenas para indicar un proceso de comprensión que no es la inteligencia. Pero no tenemos ninguna cualidad llamada intuición. La palabra es negativa, aunque parezca positiva. Así como venir de intus, “dentro”, y significa “comprensión venida de dentro”, puede ser in-tuitio, o no ver, o no proteger. ¡Tan sutil sentido, doble, tienen a veces las palabras! (Pessoa, 2021, p. 59).

El pensamiento renacentista de Ficino, por lo tanto, refuerza la comprensión de lo poético como un saber esotérico. Un conocimiento oculto, a veces incluso para el propio individuo, en el que se pre-comprende. En el *Ion* de Platón se plantea la cuestión de si el conocimiento (*episteme*, ἐπιστήμη) y el acto artístico (*tecné*, τέχνη) deben necesariamente ir de la mano. Esta concepción platónica de conocimiento implica, en términos sencillos, una conexión directa con la fuente, la forma más pura y verdadera de conocimiento; bajo otras denominaciones: conocer la palabra de Dios, estar iluminado, etc. Según la perspectiva de Ficino, la *episteme* no resulta necesaria para la creación artística. Es más, siguiendo las consideraciones anteriormente expuestas en relación con el *duende* de Lorca, se deduce que es preferible una creación que prescindiera de un saber hacer. Se infiere que, ante la imposibilidad de acceder a esta *episteme* eterna, es mejor no caer en la *Diánoia* (διάνοια) platónica, el razonamiento discursivo, que sería el método inicialmente utilizado por la cantaora. «El conocimiento puede ser obtenido de dos maneras: a través de la διάνοια –del razonamiento– o a través de la νόησις –una especie de comprensión intuitiva– y es pertinente ratificar que esta última es superior a la primera» (Platón, 2016, p. 76).

6. CONCLUSIONES

Como hemos podido constatar, el lenguaje, al estar polarizado, imprime en nuestra comprensión del mundo una concepción maniquea de la existencia, según la cual coexisten luz y oscuridad, mal y bien, arriba y abajo, así como hombre y mujer. La concepción hermética que aspira a trascender este binarismo implica, en sí misma, un modelo ontológico, denominado Magia Natural²³³ (Arola, 2020; Cattiaux, 1998), el cual, como hemos argumentado, se fundamenta en el pensamiento poético.

Conforme a la tesis desarrollada en este trabajo, tampoco resulta pertinente adherirse a un sistema binario. Siguiendo el pensamiento de Burroughs, el ser humano parte, en esencia, de un malentendido: opera a partir del lenguaje, el cual actúa como un velo ante el ojo, constituyendo una simulación. Todo lenguaje se origina en metáforas, metonimias y otros recursos, de manera que nunca expresamos con exactitud lo que deseamos comunicar. Por consiguiente, la oposición entre pensamiento poético y pensamiento racional es también una ficción. En consecuencia, el pensamiento racional se revela igualmente poético; no podemos escapar de la metáfora. La experiencia mística, por su parte, es aquella en la que no existe metáfora, y representa también el objetivo que algunos artistas han perseguido:

After a while I began to realize that I was working all over the world building things (...). All the work that I do has to do with materials that are available to anybody, the trouble is that in Denmark they make wood look one way, in Japan another [etc.] (...) but wood in the end is wood, and I began to realize that if I could determine sculpture by the use of language, it would allow itself to move from culture to culture; and the work has no metaphor, and in having no metaphor, it leaves it open for people to use the work to make a metaphor to suit their needs and their desires (Louisiana Channel, 2014, 2m22s).

Una primera idea que podemos considerar es que únicamente no existe metáfora fuera del texto. Sin embargo, Weiner trabaja precisamente a partir del texto, siendo él quien cuestiona la categoría de metáfora. Tal

²³³ Recientemente la artista Leonor Serrano Rivas ha presentado en el Museo Reina Sofía (09.2022-02.2023) una individual titulada Magia Natural, que repiensa los métodos de investigación renacentista en los que el método científico, la magia y la filosofía quedaban entremezclados. (<http://www.leonorserranorivas.com>).

vez, entre los artistas plásticos, sea precisamente él, por su capacidad para modelar el texto, quien ha encontrado la necesidad de problematizar aquello que queda al margen de la metáfora. Paradójicamente, lo que se busca en esta investigación es tal vez alcanzar un estado en el que ya no exista poesía, o, más adecuadamente, un espacio y tiempo en el que las categorías de lo poético y lo racional se hayan trascendido, permitiendo una existencia en la que ambos polos sean vividos como una unidad.

7. REFERENCIAS

- Agustín, San. (2021). Las confesiones de San Agustín. Editorial Paulinas.
- Arola, R. (1993). Las conclusiones mágicas de Pico de la Mirándola, en *Magia. La puerta*. Obelisco
- Arola, R. y Vert, L. (2020). La actualidad del hermetismo. *El Mensaje de Louis Cattiaux*. Herder.
- Burroughs, W. (1981). *El Almuerzo Desnudo*. Bruguera
- Burroughs, W. (1985). *Queer*. Anagrama.
- Burroughs, W. (2009). *La revolución electrónica*. Caja Negra
- Cattiaux, L. (1998). *Física y metafísica de la pintura*. Arola Editores.
- Derrida, J. (2011). *Salvo el Nombre*. Amorrortu.
- De Laveye, C. (2017). Pico de la Mirandola, en *La Cábala Cristiana*. Arola Editores.
- Fernández Mallo, A. (2009). *Postpoesía: hacia un nuevo paradigma*. Anagrama.
- Ficino, M. (2009). *Las cartas de Marsilio Ficino, volumen I*, traducción de los miembros de la Escuela de Filosofía Práctica de Madrid. Mandala.
- Kerouac, J. (8 de julio de 2007). Kerouac on technique. The center for programs in contemporary writing:
<https://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88/kerouac-technique.html>
- Kerouac, J. (2008). *Libro de esbozos*. Bruguera
- Kerouac, J y Prieto, J. M. (2011). *El Sutra de la Eternidad Dorada*. Budismo y catolicismo en Jack Kerouac. Miraguano Ediciones
- Louisiana Channel, (17 de marzo de 2014). Entrevista a Lawrence Weiner: los medios para responder preguntas. [Archivo de Vídeo]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=AscU8wKzbbE&ab_channel=LouisianaChannel

- Paul, A. (2018). De divino furore: el arrebató divino y la mística neoplatónica. El poeta como priscus theologus en el pensamiento de Marsilio Ficino. *Ingenium. Revista Electrónica de Pensamiento Moderno y Metodología en Historia de la Ideas*
- Pessoa, F. (2021). El camino de la serpiente. Escritos ocultistas. Pregunta ediciones.
- Platón. (2016). *Íón. Timeo. Critias*. Alianza Editorial.
- Preciado, P. B. (2022). *Dysphoria mundi*. Anagrama.
- Sontag, S. (2022). *Contra la interpretación*. Debolsillo.
- Sontag, S. (2023). *Bajo el signo de Saturno*. Debolsillo.
- Watts, A. (2010). *Qué es el Tao*. Kairós.

ANTÉCHRISTA D'AMÉLIE NOTHOMB,
OU COMMENT RÉSISTER À LA MÉDIOCRITÉ
INSIDIEUSE AU XXI^E SIÈCLE

EDUARDO ACEITUNO MARTÍNEZ
Universidad de Granada

Antéchrista est sans doute l'un des meilleurs romans d'Amélie Nothomb. Le réalisme des situations et des personnages ne présente ici aucune stridence ; au contraire, la finesse de l'analyse psychologique surprend à chaque page. L'humour occupe dans ce roman une place d'honneur, mais il ne s'agit pas de l'ironie récurrente à laquelle Nothomb nous avait habitués : celle-ci pointe avec délicatesse le ridicule de ses personnages. Toute la trame consiste en un duel psychologique de titans entre les deux protagonistes, deux adolescentes précoces, Blanche et Christa, que tout oppose. La construction du récit révèle une virtuosité des plus subtiles, non seulement grâce à la concision et au rythme habituels, mais aussi par le choix de scènes quotidiennes, familiales, qui passent souvent inaperçues et que la romancière réussit pourtant à dépeindre, les chargeant de sens et d'intérêt pour le lecteur. Mais celui-ci ne doit pas se laisser tromper par l'apparente banalité des anecdotes : la rivalité entre deux jeunes filles cache une lutte féroce et presque allégorique entre le bien et le mal. Peu d'auteurs ont réussi à disséquer avec une telle perspicacité les Tartuffes de notre époque.

Certains des procédés narratifs que la romancière met en place pour faire le portrait de l'hypocrisie triomphante semblent empruntés d'ailleurs à la célèbre comédie de Molière: l'événement déclencheur du drame est l'intrusion du faussaire dans une maison où régnait jusqu'alors un bonheur complet. De même, le conflit oppose à nouveau trois types de personnages : l'imposteur qui réussit à cacher son égoïsme effréné ; les victimes naïves, pleines d'admiration, qui se laissent exploiter tout en éprouvant de la reconnaissance ; et ces autres

victimes assez lucides pour repérer les tares occultes du modèle de vertu, qu'elles chercheront à démasquer complètement. Nothomb y introduit pourtant un élément absent chez Molière : le contraste éloquent entre le caractère des deux ennemies. Le schématisme de la situation dramatique est également surmonté, dans le roman, grâce à la révélation progressive de la face cachée du personnage central, par ailleurs assez complexe et faisant l'objet d'une réflexion approfondie.

Dans notre analyse, nous essayerons de montrer la subtilité de cette satire des rapports sociaux contemporains, qui s'éloigne aussi bien des clichés plats dans l'air du temps que de la chasse au politiquement correct menée par des auteurs comme Patrice Jean ou Michel Houellebecq.

Il est impossible de ne pas adhérer dès le début de l'histoire au point de vue de Blanche, narratrice qui raconte, d'une manière intelligente et sans se laisser entraîner par le pathétique, les pénalités auxquelles elle doit faire face. Ces pénalités sont motivées par la présence troublante de Christa, qui s'est introduite chez elle et qui, dès lors, ne perd aucune occasion d'humilier sa prétendue amie²³⁴. Paradoxalement, même si c'est Christa qui incarne la séduction dans cette histoire, la romancière s'arrange pour que le lecteur soit séduit par ce vilain petit canard qu'est Blanche.

Ce n'est pas simplement que les problèmes de Blanche inspirent de la compassion chez le lecteur. Blanche fait désormais partie de la galerie d'héroïnes originales que les romans d'Amélie Nothomb nous dévoilent progressivement, et dont les traits communs de caractère forment déjà un type. Elle n'est pas loin d'incarner un idéal de noblesse, se montrant étrangère à la haine, à la jalousie, à l'hypocrisie et à tout autre type de mesquinerie. L'affection qu'elle témoigne à ses parents, rudement mise à l'épreuve, s'avère indéfectible. Le début de ses rapports avec Christa montre à quel point elle est naturellement disposée à se montrer indulgente vis-à-vis de sa nouvelle amie²³⁵. Elle raisonne avec curiosité sur

²³⁴ Voir Amanieux (2005a, p. 229) au sujet de l'inspiration autobiographique de certaines scènes d'humiliation dans le roman.

²³⁵ Ceci fait penser à l'attitude fondamentale d'ouverture à l'amour qu'Amanieux (2005b, p. 79) décèle dans les personnages d'Amélie Nothomb : « C'est une aspiration à la totalité qui transparait, et à la fusion ».

le comportement d'autrui, mais ne moralise jamais. On admire chez elle l'absence de victimisation, la présence d'esprit pour affronter un entourage hostile, l'indépendance résolue, les bonnes doses de patience et d'indulgence vis-à-vis des autres. Il faut souligner aussi ce mélange, propre à la jeunesse du personnage, de perspicacité et d'une certaine naïveté, perceptible dans l'ahurissement et l'indignation de Blanche chaque fois qu'elle se sent trahie. Nouvelle réminiscence moliéresque : on est face à la réincarnation d'Alceste, dépouillée, il est vrai, du ridicule de la colère démesurée et de l'angoisse intempestive. Mais tout ce qui précède ne suffirait pas à éveiller la complicité du lecteur si Blanche n'était pas une femme d'action, avec juste assez d'idéalisme pour ne pas se résigner devant l'erreur et l'injustice²³⁶. Cela suffit pour que le roman d'Amélie Nothomb soit à l'abri de la sensation de frivolité et d'égotisme que laisse une bonne partie de la production littéraire contemporaine.

En réalité, le premier écueil que Blanche doit surmonter, avant même l'apparition de son antagoniste, c'est la solitude. Cette solitude est en grande partie la conséquence d'une fatalité, puisqu'elle a pour origine la propre personnalité de l'héroïne, telle que nous l'avons décrite. Mais elle finira par être également, dans une certaine mesure, le fruit d'un choix personnel, et cette ambiguïté, avec l'incertitude qu'elle provoque chez Blanche, est très bien étudiée. On apprécie l'effort de la romancière pour éviter de tomber dans le piège des lieux communs, pour esquiver une sensiblerie trop facile et trop évidente. Nous sommes déjà habitués à entendre parler de la solitude en tant que maladie du XXI^e siècle. Ce n'est peut-être pas exagéré d'affirmer qu'aucun malheur ne nous épouvante davantage ; on pourrait probablement soutenir qu'aucune peur ne détermine notre conduite en société autant que la terreur de l'exclusion. Il est toujours tentant pour un écrivain de faire le portrait d'un personnage solitaire qui se complaît dans son isolement, mais Amélie Nothomb n'a pas recours à cette option qui, en effet, serait excessivement simple. Dans son roman, la solitude n'est aucunement idéalisée : pour Blanche,

²³⁶ Nagacevski Josan et Cortés Zaborras font un constat similaire : « Blanche, toda ella candor, se hace cercana al convertirse en una persona de carne y hueso, capaz de luchar por su integridad física y psíquica, de tener sentimientos negativos, celos, desprecio y deseo de venganza » (2022, p. 14).

la solitude qui l'a toujours poursuivie n'est pas le simple produit d'une misanthropie ou d'une phobie insurmontable. C'est une situation contraire à sa volonté et une source intarissable de souffrance pour elle. D'ailleurs, le désespoir provoqué par la solitude est le moteur de l'action du roman. Il constitue la motivation principale qui fait agir le personnage de Blanche, l'explication implicite de sa conduite tout au long du récit.

Amélie Nothomb a cependant le talent de faire que le lecteur comprenne la portée du drame sans pour autant trop insister là-dessus. Elle se sert plutôt de formules ponctuelles, mais assez percutantes et expressives. La meilleure preuve de cette subtilité, c'est que l'angoisse du personnage atteint son point culminant, non pas à la fin de l'histoire ou dans un point culminant dramatique, mais juste au début du roman, dans les premières lignes, qui racontent les premiers pas de Blanche à l'université et l'immense déception qui succède à un immense espoir : « C'était ça, l'université : croire que l'on allait s'ouvrir sur l'univers et ne rencontrer personne » (p. 7)²³⁷. Une simple phrase déstabilise cette idée dont nous avons tous hérité, faisant partie de l'imaginaire collectif : les années universitaires sont les meilleures de notre vie, les relations nouées pendant cette période de la vie sont les plus gratifiantes. Et pourtant, il y aura sans doute peu de lecteurs qui, en réfléchissant à cette ligne, ne reconnaissent pas dans leur propre expérience le même arrière-goût amer, au sortir de l'enfance, le jour où ils ont découvert le décalage existant entre une réalité insatisfaisante et leurs attentes démesurées²³⁸.

²³⁷ À propos de ce type de sentences, caractéristiques du style de la romancière, voir par exemple Crespi (2023).

²³⁸ Cette déception est évoquée de manière plus ou moins explicite dans la quasi-totalité des romans d'Amélie Nothomb ; on peut se servir de ce passage de *Journal d'Hirondelle* à titre d'exemple : « Qu'est-ce qu'un rapport humain, aujourd'hui ? Il afflige par sa pauvreté. Quand on voit ce qu'on appelle à présent du beau nom de "rencontre", on se désole. Rencontrer quelqu'un devrait constituer un événement. [...] La vulgarité du nombre a accompli son œuvre : une rencontre, ce n'est plus rien » (2008, p. 43). Un autre thème très lié à cette insatisfaction et très présent aussi dans l'œuvre de la romancière belge est celui de la marginalisation de l'individu hors norme : la trame du roman le plus célèbre d'Amélie Nothomb, *Stupeur et tremblements*, se base en effet sur la progressive marginalisation de l'héroïne au sein d'une entreprise japonaise. On retrouve un exemple plus proche de l'histoire d'*Antéchrista* dans le roman *Riquet à la houppie*, dans lequel l'exclusion et la solitude marquent aussi l'enfance et la jeunesse des personnages principaux.

Mais la solitude absolue du personnage n'est qu'une phase provisoire ; tout compte fait, il ne saurait en être autrement. Et, malgré les apparences, les problèmes n'ont fait que commencer pour Blanche. C'est que la compagnie des autres représente une consolation tellement urgente, dès que la solitude devient insupportable, que toutes les exigences disparaissent, et qu'on s'ouvre momentanément à tous les renoncements nécessaires lorsqu'il s'agit d'effectuer l'opération épineuse de la première approche : « Je rêvais d'être intégrée, ne fût-ce que pour m'offrir le luxe de me désintéresser ensuite » (p. 9). En partant de ce constat, on devine déjà que les conséquences de ce désir impérieux peuvent être catastrophiques. Cette espèce d'affaiblissement du caractère, cet abandon de soi-même qui guette ici le personnage n'est que trop vrai, ainsi que les conséquences : on tombe souvent dans le piège des compagnies indésirables, et c'est justement ce qui arrive à Blanche lorsqu'elle rencontre la perfide Christa.

Qui sait si l'un des mérites majeurs de ce roman n'est pas de paraître précisément à une époque où l'intelligence émotionnelle et l'encouragement constant à l'estime de soi chez les adolescents sont en train de se vendre comme la panacée capable de résoudre tous leurs problèmes. En effet, la première difficulté à laquelle Blanche est confrontée est un dilemme beaucoup plus fréquent qu'on ne le pense : comment trouver la force nécessaire pour tenir la personne toxique à distance lorsque la seule alternative consiste à affronter de nouveau une solitude affreuse ? « N'étais-je mieux sans elle qu'avec elle ? Hélas, ce n'était pas sûr. Être sans elle signifiait être seule comme personne » (p. 34).

Amélie Nothomb a su identifier dans notre société un véritable dilemme tragique. Faudrait-il aller désespérément à la recherche des autres ? Cela entraînerait Blanche à se trahir et à s'exposer encore une fois, et elle constate déjà que les résultats de la première expérience ont été néfastes. Faudrait-il s'accrocher à l'estime de soi ? Cette option n'est faisable et opportune que dans la théorie, mais, dans une société où tout le monde loue les Christa et méprise les Blanche, il ne semble pas à la portée de tout un chacun d'aller à contre-courant sans se remettre en question, sans finir par se détester soi-même. Un trait essentiel de son caractère suffit pourtant à expliquer sa difficile situation, et ce trait n'a,

en principe, rien d'un défaut : toutes ses réflexions sont soumises à une logique rigoureuse. Il faut admettre que les doutes qui envahissent l'esprit de Blanche sont logiques, que sa désillusion devant le monde et les reproches qu'elle s'adresse à elle-même sont également logiques.

À l'âge de seize ans, si on a le courage suprême de regarder la réalité en face, on va souffrir, ne serait-ce que par manque d'habitude. Blanche est particulièrement touchante parce qu'elle ne passe pas son temps à se plaindre, à jouer le rôle de victime, et parce que ce qui la fait souffrir par-dessus tout est une réalité incontestable : son incapacité à inspirer de l'amour. D'où la conclusion terrible que, dans un monde qui la rejette et où elle ne pourra jamais s'intégrer telle qu'elle est, il ne lui sera pas possible de conférer un sens à sa vie. Elle vient de découvrir que son destin a l'air plus indésirable que celui des autres : « bénis soient-ils, car quand bien même ils avaient tous les défauts, ils n'en étaient pas moins le sel de la terre, de cette terre où je ne servais à rien, moi que nul n'avait remarquée » (p. 43).

Les dernières lignes du roman réservent une dernière surprise : lorsque Christa a enfin quitté la scène et que tous les problèmes semblent désormais résolus, Blanche finit par succomber au regard des autres. C'est une défaite inattendue et inexplicée, mais on comprend que c'est la solitude qui a entraîné le personnage à prendre une nouvelle résolution désespérée. Le cycle tragique est ainsi complété et on atterrit de nouveau au point de départ du roman. Il n'y a pas de véritable morale, il ne s'agit pas d'apprendre des erreurs ou de contrôler les émotions, comme dans un « roman jeunesse ».

Malgré tous les obstacles qui se dressent devant Blanche, Amélie Nothomb se sert du portrait des deux protagonistes de l'histoire afin de secouer une idée fort enracinée de nos jours : notre conception de l'adolescent comme un être démuné, écervelé, victime de son propre manque de maîtrise de soi et d'expérience. La description que nous avons faite du personnage de Blanche est assez éloquente à cet égard ; Christa, de son côté, manifeste une sagacité qui n'a rien à lui envier. Évidemment, dans l'œuvre de la romancière belge, les adolescents sont remplis de doutes et ne cessent de commettre des erreurs... mais pas plus que les adultes. D'ailleurs, ces derniers sont très souvent atteints de défauts

beaucoup plus sérieux, comme la suffisance, le conformisme, l'intolérance, les préjugés de toute sorte. Ils pourraient difficilement guider une jeune femme intelligente et sensible telle que Blanche.

D'où l'incompréhension presque comique manifestée par les parents de l'héroïne, un sujet récurrent par ailleurs dans l'œuvre d'Amélie Nothomb²³⁹. Ces deux personnages pourraient sembler à première vue assez caricaturaux, enfermés dans leur incurable manie d'encenser Christa (une intruse, presque une inconnue) et de blâmer sans cesse leur propre fille. Pourtant, la peinture de cette conduite ne semble pas du tout une exagération : c'est le reflet précis et perspicace d'une monomanie que nous avons tous remarquée autour de nous, même si elle tend à passer inaperçue.

Il existe probablement deux types de parents qui fourniraient une bonne matière au roman contemporain : d'un côté, nous trouvons les parents qui se désintéressent de l'éducation de leurs enfants, en s'abritant derrière mille excuses et mille théories afin de justifier leur propre faiblesse de caractère. Amélie Nothomb préfère pourtant évoquer le cas inverse, cet autre type de parents dont les erreurs sont moins perceptibles dès l'extérieur : d'où l'intérêt pour l'écrivain. Par ailleurs, ce choix n'est pas étonnant, étant donné que les personnages principaux de la romancière belge représentent rarement des êtres tout à fait ordinaires ; on peut deviner que l'atmosphère pittoresque populaire ne captive pas Amélie Nothomb. Sa prédilection pour des personnages plus raffinés situe cette romancière dans la lignée d'un Stendhal, plutôt que d'un Balzac.

Nous avons déjà signalé que, comme il sied à une héroïne d'Amélie Nothomb, Blanche est un parangon de vertu et d'intelligence : quels

²³⁹ Un passage du roman *Journal d'Hirondelle* symbolise assez bien cette incompréhension familiale : une adolescente incapable de supporter la perversité et la mauvaise foi de son père, qui vient par ailleurs de voler son journal intime, finit tout simplement par le tuer. Avec beaucoup plus de réalisme, la romancière raconte dans sa *Biographie de la faim* comment elle s'est sentie elle-même victime d'une certaine incompréhension lors de son enfance, en s'apercevant que l'affection de sa mère dépendait trop de tout ce qui est susceptible d'être mis en valeur en société. Évidemment, les enfants n'ont pas l'exclusivité de la souffrance, et Amélie Nothomb consacre aussi un roman très beau et très émouvant, *Tuer le père*, aux peines et à la stupeur insurmontable d'un père devant l'indifférence absolue que lui témoigne son fils adoptif.

parents ne s'en estimeraient pas heureux? Cependant, toutes les qualités des parents de Blanche ne les empêchent pas de montrer une évidente dureté vis-à-vis de leur fille. Ils s'acharnent sur ses prétendus défauts. Quels sont les reproches adressés à Blanche? Son caractère solitaire, introverti, dépourvu de grâce. La fille, comme toutes les filles de son âge, intériorise ces critiques, sans que cela donne de résultats susceptibles de combler le désir des parents.

Voilà donc un nouveau fait de société assez finement observé par Amélie Nothomb. Si, de nos jours, la plupart des parents ont décidé d'excuser les fautes les plus intolérables de leurs rejetons, avec le louable dessein de leur éviter un traumatisme psychique, ce groupe de parents coexiste, par une ironie du sort, avec d'autres spécimens qui tombent dans l'excès inverse : ils sont incapables d'accepter la personnalité de leurs enfants, n'étant pas celle dont ils ont rêvé. D'ailleurs, on pourrait l'expliquer autrement en disant que l'erreur de ces parents insatisfaits consiste à ignorer le concept même de personnalité : ils font semblant de croire que tous les humains sont confectionnés et devraient tous se conduire de la même façon. Les parents de Blanche ne s'efforcent même pas de dissimuler la déception que représente pour eux le fait que leur fille ne soit pas capable de séduire, d'éblouir, d'exceller dans les rapports sociaux comme le fait Christa. Le résultat d'une telle exigence c'est que les trois membres de cette famille, et notamment Blanche, sont finalement voués à une frustration absurde et insoluble.

Lorsque la séductrice Christa s'établit dans la maison de l'innocente famille, les parents de Blanche ne tardent pas à briser leur routine. Ils commencent par exemple à organiser continuellement des fêtes chez eux, visiblement impatients de faire étalage des charmes de leur fille adoptive de rêve. La romancière suggère ainsi que ce type de parents se laissent parfois entraîner par le jeu vain des apparences, qu'ils ne peuvent s'empêcher d'adorer une fausse idole : l'image ravissante de la réussite sociale. Les priorités concernant l'éducation des enfants peuvent basculer radicalement si l'on succombe à l'envoûtement de la frivolité, et c'est précisément ce qui arrive aux personnages de ce roman. Une telle mentalité grégaire, qui se nourrit d'un aveuglement commode, s'avère désastreuse. Au contraire, il est difficile de ne pas voir dans l'indépendance de Blanche, ce prétendu défaut, une distanciation utile afin de sauvegarder la lucidité infaillible du personnage ; en témoignent

ses réflexions : « Mes parents se conduisaient toujours comme si eux et moi avions tous les devoirs et les autres tous les droits, voire toutes les excuses » (p. 128).

Du point de vue de la narration, la soumission progressive des parents de Blanche sous le charme de Christa suscite l'intérêt du lecteur, captivé par une histoire dans laquelle l'invraisemblable devient peu à peu réel : au fur et à mesure que Christa gagne du terrain chez Blanche et accapare toute l'admiration, l'héroïne solitaire est reléguée, éloignée de sa propre famille. Le déroulement de cette histoire aurait pu être aussi troublant que *La Métamorphose* de Kafka, si la romancière ne s'était pas servie précisément des interventions des parents de Blanche pour éviter de créer une atmosphère trop dramatique ou cauchemardesque. À vrai dire, Amélie Nothomb a opté pour présenter sous un jour plutôt comique l'enthousiasme démesuré de ces adultes naïfs face aux prétendues beautés de Christa²⁴⁰. Aussi la romancière combine-t-elle avec maestria, comme d'habitude, les doses adéquates d'humour et d'émotion, de sorte que l'un ne dépare jamais l'autre.

Nous venons de faire le lien entre la lucidité de Blanche et son indépendance. On constate ainsi le paradoxe que la solitude du personnage, qui le rend tellement malheureux et qui attire fatalement le mépris de ses parents, est en même temps un indice positif, un reflet de son esprit critique. La plupart des romans d'Amélie Nothomb suggèrent ce rapport. La romancière semble penser, à bon escient, que l'écueil le plus considérable qui menace de nos jours une personne bonne et raisonnable, telle que Blanche, c'est la puissante médiocrité de la masse²⁴¹. Une citation assez éloquente de Bernanos rapportée dans le roman résume à la perfection la gravité du danger qui plane sur Blanche, comme sur nous tous : « La médiocrité, c'est l'indifférence au bien et au mal »

²⁴⁰ L'observation psychologique est d'autant plus subtile qu'il n'y a pas ici d'antithèse beauté-laideur entre les deux jeunes filles, même si ce genre de binôme est habituel chez la romancière : voir à ce sujet Bugnot (2017, p. 104-105).

²⁴¹ Une autre allusion nette à cette préoccupation d'Amélie Nothomb est la réflexion d'un personnage de son roman *Péplum*, qui juge rétrospectivement la pauvreté morale et intellectuelle de notre société : « À votre époque déjà, le fossé qui séparait l'élite des... autres ne cessait de s'approfondir » (1996, p. 64). Par ailleurs, l'un des sujets principaux de romans comme *Riquet à la houppe* ou *Attentat*, c'est l'incapacité de nos contemporains à reconnaître et à aimer la véritable beauté.

(p. 144). Mais la médiocrité n'implique pas seulement une sorte de nihilisme ; elle est avant tout synonyme de cynisme, de destruction consciencieuse de tout ce qui est bon et qui sort du lot. La médiocrité, par définition, ne peut pas tolérer ce qui se distingue d'elle. Christa est une sorte d'incarnation diabolique de cette volonté d'anéantissement. Voilà l'apprentissage de Blanche : « Moi, je sais ce que personne ne sait : elle s'appelle Antéchrista. Si elle nous a choisis pour cible, c'est parce que, dans ce monde médiocre, nous sommes encore ce qui ressemble le moins au mal » (p. 138).

La solitude, ainsi que les doutes et les difficultés qu'elle comporte, c'est le prix qu'il faut être prêt à payer afin de résister à cet assaut. Amélie Nothomb décrit ainsi un nouveau « mal du siècle », qui naît comme naguère du dégoût provoqué par la vulgarité et par le conformisme, mais qui, contrairement à celui des romantiques, s'est aggravé de nos jours à cause de la perte de foi dans le génie individuel et de l'impossibilité de se reconnaître clairement dans la sensibilité commune d'une génération. D'ailleurs, ne pourrait-on pas considérer comme l'un des plus grands mérites d'Amélie Nothomb le fait d'avoir remis sur le tapis une sensibilité secrète, incommode pour ceux qui en sont dépourvus, qui s'ignore peut-être elle-même ?

Si la lutte solitaire de Blanche touche le lecteur, le mystère qui entoure les agissements de Christa n'est pas un appât moins efficace. Celle-ci déploie avec brio tout son répertoire de stratégies de séduction, des stratégies éternelles qu'aucun Don Juan (puisque l'on parle de Molière) digne de ce nom ne renierait : un étalage étudié de beaux sentiments, de joie, de spontanéité, de fraîcheur ; la dissimulation systématique de tout ce qui est susceptible de ne pas plaire ; enfin, par-dessus tout, la flatterie personnalisée. Le trait principal de ce personnage est en effet l'hypocrisie, et par conséquent il n'est pas étonnant que cette digne émule de Tartuffe choisisse le masque qui ressemble le plus au XXI^e siècle à la fausse dévotion opportuniste d'autrefois : quel lecteur ne reconnaîtra pas le discours de la bien-pensance actuelle dans le dialogue suivant entre Blanche et Christa ?²⁴²

²⁴² Amélie Nothomb glisse dans son œuvre quelques allusions discrètes qui suffisent à démasquer la rhétorique absurde des conventions sociales, et qui invitent le lecteur à se demander si ce langage n'est pas devenu paradoxalement le principal déguisement de

– Quel est ton mot préféré en français? me demanda-t-elle un jour.

Les questions de Christa étaient de fausses questions. Elle me les posait dans l'unique but que je les lui pose en retour : interroger était l'un des moyens privilégiés de sa perpétuelle autopromotion.

Consciente qu'elle n'écouterait pas ma réponse, docile cependant, je dis :

– Archée. Et toi?

– Équité, répondit-elle en détachant les syllabes, comme quelqu'un qui a trouvé quelque chose. Tu vois, nos choix sont révélateurs : toi, c'est un mot pour le simple amour du mot ; moi qui viens d'un milieu défavorisé, c'est une notion qui a valeur d'engagement.

– Bien sûr, commentai-je en pensant que si le ridicule tuait, l'intruse eût disparu depuis longtemps.

Au moins étais-je d'accord sur un point : nos choix étaient significatifs. Le sien dégoulinait de bons sentiments : il n'exprimait aucun amour du langage en effet, mais un besoin éperdu de se faire valoir (p. 80).

La satire vise juste, et il faudrait souligner l'élégante concision employée pour discréditer les mantras de la bien-pensance : les passages du roman qui abordent ce sujet se comptent sur les doigts d'une main, ils ont tous la même structure et aucun d'eux n'est plus détaillé ou plus révélateur que celui que nous venons de citer. Cela sert à montrer, tout d'abord, que ce ridicule bavardage est assez répandu et assez inepte pour être reconnu immédiatement. Il semble également qu'Amélie Nothomb, ici comme dans ses autres romans, ne veut pas abuser de la raillerie, ce qui est assurément une preuve de bon goût. Quoi qu'il en soit, le roman constitue une claire invitation à la réflexion sur la perversité banalisée : il faut considérer le personnage de Christa comme un véritable symbole de la médiocrité intronisée et régnant partout. L'égoïsme, la rancune, la duplicité et des tonnes de vanité seraient ses attributs universels.

l'égoïsme et de la nullité intellectuelle. Le roman *Attentat* raconte comment on rejette une candidature à un poste de distributeur en donnant la raison suivante : «Vous devez comprendre que nous ne pouvons pas engager quelqu'un dont le but avoué est de gagner sa vie. Nous avons besoin de gens qui aient un idéal» (1997, p. 114). Dans un autre de ses romans, *Acide sulfurique*, Amélie Nothomb imagine une émission de télé-réalité imitant le fonctionnement des camps d'extermination nazis, face à quoi les journalistes et tous les spectateurs de l'émission proclament avec emphase leur indignation, mais sans lever le petit doigt pour mettre un terme au scandale. Par ailleurs, le narrateur du roman *Voyage d'hiver* dénonce directement la haine que dissimulent parfois les discours doucereux des bien-pensants.

Le dénouement de l'histoire alerte à nouveau du danger, et pourtant la sensation que laisse le roman est d'un certain optimisme. Amélie Nothomb partage sans doute la conviction que John Steinbeck exprimait en ces termes, dans son discours de réception du prix Nobel : « l'écrivain est chargé d'affirmer et même de célébrer la noblesse virtuelle du cœur et de l'esprit de l'homme ». *Antéchrista* suggère l'idée que cette noblesse passe par l'amour et par l'esprit critique, un message qui n'a rien de conventionnel dans une société éminemment individualiste.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Amanieux, L. (2005a). Amélie Nothomb, l'éternelle affamée. Albin Michel
- Amanieux, L. (2005b). Amour, meurtre et langage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb. *L'Esprit Créateur*, 45(1), 79-86.
- Bugnot, M.-A. (2017). L'écriture du corps : pulsion de mort dans l'œuvre d'Amélie Nothomb. *Çédille, revista de estudios franceses*, 13, 97-117.
- Crespi, P. (2023). Les formes sentencieuses dans le discours d'Amélie Nothomb. *Anales de Filología Francesa*, 31, 203-216.
- Nagacevschi Josan, E., Cortés Zaborras, M.^a-C. (2022). La plasmación de las emociones en la novela *Antichrista* de Amélie Nothomb. *Álabe: Revista de Investigación sobre Lectura y Escritura*, 26, 1-17.
- Nothomb, A. (1996). *Péplum*. Albin Michel
- Nothomb, A. (1997). *Attentat*. Albin Michel
- Nothomb, A. (1999). *Stupeur et tremblements*. Albin Michel
- Nothomb, A. (2003). *Antéchrista*. Albin Michel
- Nothomb, A. (2004). *Biographie de la faim*. Albin Michel
- Nothomb, A. (2005). *Acide sulfurique*. Albin Michel
- Nothomb, A. (2006). *Journal d'Hirondelle*. Albin Michel
- Nothomb, A. (2008). *Le Fait du prince*. Albin Michel
- Nothomb, A. (2009). *Le Voyage d'hiver*. Albin Michel
- Nothomb, A. (2010). *Une forme de vie*. Albin Michel
- Nothomb, A. (2011). *Tuer le père*. Albin Michel
- Nothomb, A. (2016). *Riquet à la houppe*. Albin Michel
- Nothomb, A. (2018). *Les Prénoms épïcènes*. Albin Michel

LA *LIGHT NOVEL* JAPONESA: ORIGEN, DESARROLLO Y GENERALIZACIÓN DE UN NUEVO FORMATO DE LITERATURA POPULAR

JORGE RODRÍGUEZ CRUZ

Universidad de Salamanca – GIR «Humanismo Eurasia»

1. INTRODUCCIÓN: ¿QUÉ ES UNA *RAITO NOBERU*?

Un vistazo al catálogo de editoriales españolas e internacionales centradas en la literatura juvenil y en la publicación de manga permite comprobar cómo poco a poco se está haciendo hueco en el mercado hispanohablante un nuevo formato de novela que, hasta hace pocos años, no era conocido más allá de las fronteras de Japón.

Sin embargo, resulta complicado establecer una definición única para el concepto japonés *raito noberu*²⁴³. Según afirmaba Enomoto Aki (2008, pp. 6) «si hay cien lectores de novela ligera, habrá cien definiciones de ‘novela ligera’», pero incluso a pesar de esta dificultad es posible considerar una serie de características comunes y concretas que parecen coincidir en la mayoría de las definiciones que se han realizado hasta la fecha.

En primer lugar, tanto Yamanaka Tomomi (2015, pp. 47) como la propia Enomoto (2008, pp. 3) o el crítico cultural y filósofo Azuma Hiroki (2007, p. 27) coinciden en que el público objetivo de la novela ligera son los adolescentes, especialmente los varones, a los que Ichiyangi (Ichiyangi y Kume, 2013, p. 13) añade los jóvenes, tanto estudiantes universitarios como adultos, y matiza que no es desdeñable el interés

²⁴³ Se trata de una adaptación al japonés del inglés *light novel*, escrito en el silabario katakana: ライトノベル.

que existe también por parte del público femenino que se encuentra en esos mismos rangos de edad.

Por otro lado, Yamanaka (2015, pp. 47) e Ichiyangi (2013, p. 13) hacen referencia al uso de portadas e ilustraciones interiores con estilo manga como característica definitoria de la novela ligera, si bien Azuma (2007, 2009, pp. x-xi) matiza que no todas las obras que incluyen este tipo de imágenes pueden ser consideradas novela ligera según su estilo narrativo, y a la inversa, no todas las novelas cuya narrativa y formato sí es característico de la novela ligera están ilustradas.

Una tercera característica clave está en consonancia con el concepto en sí de ‘novela ligera’. Enomoto (2008, pp. 3) las definió como «novelas de entretenimiento escritas en un formato de fácil lectura», y Yamanaka (2015, pp. 47) coincide en ello al denominarlas de manera sencilla como «historias entretenidas». De esta forma, es posible concluir que el apelativo de ‘ligera’ que acompaña a ‘novela’ no hace referencia a su extensión o a su formato físico, sino a su estilo rápido y directo, que no cuenta con descripciones extensas ni con un vocabulario complejo.

Y en último lugar, de nuevo Azuma (2007b, pp. 80) resalta que la novela ligera se considera diferente a la literatura tradicional japonesa (denominada *shōsetsu*) y por ello cuenta con un mercado independiente que está más conectado con la cultura otaku (el manga, el anime o los videojuegos) que con el ámbito de la literatura en general, del que se diferencian tanto en su estilo narrativo como en su lenguaje. De hecho, indica que este tipo de obras se suelen encontrar en las secciones de manga de las librerías.

2. OBJETIVO Y METODOLOGÍA

El objetivo principal de este capítulo se orienta hacia la revisión del surgimiento y de la evolución de este nuevo formato de literatura en el contexto de la cultura juvenil japonesa. Para ello, se ha utilizado una metodología analítica planteada desde un punto de vista cronológico, en un marco temporal que comienza con la traducción y publicación en Japón de los clásicos de la fantasía europea del s. XX a finales de los

años sesenta y comienzos de los setenta y su influencia en la generación de una fantasía japonesa «a la europea» en los años ochenta.

A continuación, el estudio avanza hasta la primera década del nuevo siglo con el acuñamiento como tal del concepto ‘light novel’ y la relevancia de Internet en la popularización del formato, y por último, concluye con una reflexión acerca de la situación actual de la novela ligera japonesa, que parece adolecer de un cierto estancamiento ante la saturación de géneros tan populares como el *isekai*²⁴⁴ o la emergencia de nuevos formatos alternativos tanto a la novela ligera como al manga tradicional, como la literatura a través de las redes sociales o el formato *webtoon* enfocado a la lectura en soporte móvil o en página web.

3. LA ERA DE LA FANTASÍA

3.1. INFLUENCIAS DE OCCIDENTE: LA LLEGADA A JAPÓN DE LA FANTASÍA CLÁSICA EUROPEA

Aunque Azuma considera que la época de mayor esplendor de la novela ligera se sitúa en la primera década del siglo XXI (2009, pp. x-xi), él mismo ya había matizado que en realidad debe hablarse de un «resurgimiento de la novela ligera», pues sus verdaderos orígenes se remontan a finales de la década de los setenta y, sobre todo, a lo largo de los años ochenta (2007, pp. 27-28), en una época que se denomina «la Era de la Fantasía» (Yamanaka, 2013, p. 48).

Sin embargo, para comprender «la Era de la Fantasía» es necesario remontarse una década más atrás, al periodo comprendido entre mediados de los años sesenta y mediados de los años setenta, cuando las editoriales japonesas tradujeron y publicaron los grandes clásicos de la fantasía europea como *Las Crónicas de Narnia* de C. S. Lewis (obras que fueron publicadas por las editoriales Iwanami Shoten y Kōdansha en 1966), *El Señor de los Anillos* de J. R. R. Tolkien (trilogía publicada por Hyōronsha en 1972) o *Cuentos de Terramar* de Ursula K. Le Guin

²⁴⁴ Del japonés 異世界 (*isekai*), literalmente ‘mundo diferente’ o ‘mundo alternativo’ (Rodríguez Cruz, 2021, p. 196).

(traducida en Japón como *Gedo Senki* y publicada por Iwanami Shoten en 1976) (Enomoto, 2008, pp 12-13).

3.2. LA FANTASÍA «DE ESPADA Y BRUJERÍA» JAPONESA: JUEGOS, NOVELAS E ILUSTRACIONES DE ESTILO MANGA

En su estudio del año 2008, Enomoto Aki denominó a este género como «fantasía europea medieval con espadas y brujería» (2008, p. 14), diferenciada de la narrativa fantástica que usaba elementos del folclore propiamente japonés o chino.

A la influencia de la literatura fantástica europea se sumó la difusión de las adaptaciones al japonés de los TRPG²⁴⁵, entre los que destaca el mítico *Dungeons&Dragons*²⁴⁶ y el estreno en Japón de videojuegos RPG para ordenador como *Ultima* y *Wizardry*, todos ellos situados en la órbita de la narrativa fantástica europea y en la estela de las obras mencionadas en el párrafo anterior. El gran éxito del que gozaron estos nuevos productos de entretenimiento favoreció el interés por el género fantástico definido por Enomoto y contribuyó a la aparición de obras similares japonesas en la década de los ochenta (Yamanaka, 2013, p. 48). Enomoto señala a los títulos *Dragon Quest* (1985), *Dragon Quest II* (1987) y *Final Fantasy* (1987) como los máximos exponentes del conocido como «boom» de la fantasía en los videojuegos, aunque menciona a *Black Onyx* (1984) como el precursor (2008, pp. 17-18).

Todo este creciente interés por el género de la fantasía europea contribuyó a la aparición también de novelas de fantasía destinadas al público juvenil que se asemejaban en gran medida a la creciente publicación de novelas de ciencia ficción, un género que se había desarrollado gracias a la influencia del cine estadounidense en la década anterior y a la réplica japonesa en el ámbito del anime, y que contaba con exponentes como *Sengoku Jietai* de Hanmura Ryō (Hayakawa Bunko y Kadokawa Bunko, 1971). En este sentido, se publicaron series de novelas como *Makai Suikoden* de Kurimoto Kaoru (Kadokawa Novels, 1981 en adelante), *Makai Toshi* de Kikuchi Hideyuki (Shōdensha y Asahi

²⁴⁵ Tabletop Role-Playing Game.

²⁴⁶ Abreviado comúnmente como D&D y conocido en España como Dragones y Mazmorras.

Sonorama, 1986 en adelante) y *Vampire Hunter D*, del mismo autor (Sonorama Bunko, 1988 en adelante) (Enomoto, 2008, p.15-16).

Las editoriales comenzaron a estructurar este interés por la fantasía con la creación de colecciones especializadas al estilo de las que ya habían surgido para las obras de ciencia ficción. Así surgió Kadokawa Bunko (precursora de Kadokawa Sneaker Bunko) en 1985, responsable de la publicación entre otras de obras de referencia en el género como *Rōdosu shimasenki*²⁴⁷ de Mizuno Ryō (1988) o *Fortune Quest* de Fukuzawa Mishio (1989); y también Fujimi Fantasía Bunko, que publicó la afamada *Slayers* de Kanzaka Hajime en 1990 (Yamanaka, 2013, p. 49).

A medida que la fama del género fantástico iba creciendo y este se iba asentando en la literatura juvenil japonesa, algunas editoriales trataron de promoverlo con la creación de premios como el *Nihon Fantajīnoberu Taishō* (*Japan Fantasy Novel Award*), patrocinado por la editorial Shinchōsha (Yamanaka, 2013, p. 49). Muchas editoriales que a lo largo de los años ochenta habían editado revistas donde se publicaban novelas de fantasía juvenil serializadas, o novelizaciones de crónicas de partidas de rol, crearon también sus propios premios: *Fantajia Chōhen Shōsetsu Taishō* (organizado por Fujimi Shobō desde 1989 hasta la actualidad); o más relacionado con el ámbito de los videojuegos, *Dengeki Gēmu Shōsetsu Taishō* (organizado por Dengeki Bunko desde 1994) (Enomoto, 2008, pp. 29-33).

Uno de los elementos que más adelante se convertirá en definitorio de la novela ligera es la utilización de ilustraciones de estilo manga. Obras como *Slayers* ya se mostraron como un prototipo de este formato al incluir ilustraciones de estilo manga realizadas por Araizumi Rui (Yamanaka, 2013, p. 49).

²⁴⁷ Traducida al inglés como *The Record of Lodoss War*, esta obra comprendía la novelización de las sesiones de una partida de D&D realizada en una ambientación original. La conversión de crónicas de partidas de rol supuso el punto de origen para muchas novelas del género de la fantasía europea en Japón.

La relación con el manga y el anime también se puede comprobar en la popularidad de las novelizaciones de las obras OVA²⁴⁸. De esta forma, tropos narrativos y temáticas del manga/anime fueron poco a poco exportándose al ámbito de la literatura juvenil y generalizando además el uso de las ilustraciones de este estilo (Yamanaka, 2013, pp. 61-64). Esta influencia narrativa y artística hizo evolucionar el género a lo largo de los años noventa, popularizando variantes de la fantasía como el *gendai fantajī* (fantasía contemporánea) o el *gakuen inō* (poderes sobrenaturales en la escuela), que mantenían los elementos sobrenaturales, pero los acercaban al mundo real. Un ejemplo puede ser *Bugīpoppu wa warawanai* de Kadono Kōhei, obra que ganó el 4º premio de Dengeki en 1997 (Enomoto, 2008, pp. 37-38).

4. EL PAPEL DE INTERNET: EL CONCEPTO ‘LIGHT NOVEL’ Y LA IMPORTANCIA DE LOS AFICIONADOS

Coincidiendo con este periodo de evolución del género, a finales de los años noventa aparece como tal el concepto de ‘novela ligera’. La teoría más aceptada es la que expone Shinjō Kazuma, quien afirmaba que el término surgió a raíz de un debate entre usuarios de un foro de Internet conocido como SF Fantasy Forum, que era parte de un servicio de comunicación digital muy utilizado en el Japón de la época llamado NIFTY-SERVICE, acerca de la forma en que debía denominarse a aquel nuevo formato de literatura que estaba emergiendo (2006, pp. 17-29).

Aunque en los primeros momentos el uso del término debía reducirse a un círculo de usuarios muy limitado, la generalización en el uso de Internet permitió que el incremento de la interacción en línea favoreciera la difusión del concepto. Enomoto añade que las características asociadas entonces a ‘novela ligera’ permiten que el término pueda utilizarse también para hacer referencia a la mayoría de las obras anteriores incluso a la aparición de éste (2008, pp. 21-22).

²⁴⁸ *Original Video Animation*, un formato de anime que creció mucho a finales de los años ochenta.

El uso del concepto de novela ligera fue acompañado de un cambio drástico en el modelo de mercado de la cultura otaku durante la primera década del siglo XXI. Por un lado, la cultura otaku comenzaba a generalizarse y popularizarse abiertamente gracias, en parte, al apoyo gubernamental como parte de las políticas de *soft-power* a la cultura otaku, lo que generaba un contexto político favorable para el desarrollo del negocio de la novela ligera (Rodríguez Cruz, 2021, p. 193).

Por otro, la amplia extensión del uso de Internet dio lugar a la aparición de tiendas web online como Amazon Japan, que se unían a la aparición de tiendas físicas especializadas como Animate. Dado que la novela ligera no se vendía todavía de forma amplia en librerías generalistas, la aparición de tiendas especializadas y de tiendas online a demanda otorgó a las editoriales el dinamismo suficiente como para crear sellos nuevos de tamaño reducido (GA Bunko de Softbank Creative, HJ Bunko de Hobby Japan, GAGAGA Bunko de Shōgakukan, etc.). Esta expansión de sellos coincidió con la apertura del público objetivo, que pasó de ser únicamente adolescente a dirigirse también a los jóvenes adultos y universitarios, con el objetivo de fidelizar a los mismos adolescentes que habían consumido ese tipo de novelas en las décadas previas (Enomoto, 2008, pp. 43-54).

Lo que Azuma Hiroki denominó el boom de la novela ligera a principios del milenio (Azuma, 2009, pp. x-xi) provocó un interés de muchos creativos por este nuevo medio. Así, desde mangakas e incluso artistas *dōjin*, pasando por creativos de videojuegos y animadores, comenzaron a publicar sus propias novelas y a convertirse en autores de novelas ligeras. Es el caso de las obras *Jinrui wa suitai shimashita* del guionista de escenarios para videojuegos Tanaka Romio (GAGAGA Bunko, 2007 en adelante) o *Kara no kyōkai* (Kōdansha Novels, 2004), un *dōjinshi* de Nasu Kinoko, guionista de las novelas visuales *Tsukihime* y la afamada *Fate/Stay Night* (Enomoto, 2008, p. 55).

Pero quizá el aporte de creatividad más importante lo dieron los propios aficionados. Muchos de ellos comenzaron a difundir sus escritos *amateurs* durante el primer lustro de los dos mil, en foros y blogs tanto individuales como comunitarios, de forma completa o serializados. De este tipo de sitios web el más relevante es, y sigue siendo, *Shōsetsuka*

ni Narō, surgido en el año 2004 y aún en activo con más de un millón de obras publicadas y más de dos millones y medio de usuarios registrados a fecha de enero de 2024. En esta comunidad online, similar a la plataforma web Wattpad, se publican relatos que mantienen el formato y el estilo de la novela ligera. De estos, un número muy relevante ha terminado siendo adquirido por editoriales profesionales para ser publicados como novelas ligeras, e incluso algunas se han convertido en franquicias *transmedia* al ser adaptadas al anime (Rodríguez Cruz, 2021, pp. 194-195).

4.1. EL CASO DE *SWORD ART ONLINE*

Uno de los ejemplos más destacados en este sentido es *Sword Art Online* de Kawahara Reki, publicado en una versión preliminar a mediados de los años dos mil en un blog personal. Kawahara consiguió ganar el premio Dengeki en el año 2008, así que Dengeki Bunko inició la publicación de la obra y de sus secuelas con ilustraciones de ABEC (Kawahara, 2009, pp. 350-352), que alcanzan hasta el presente 2024 la cifra de 27 volúmenes.

Gracias sobre todo a su adaptación a serie de anime en 2012, la obra se convirtió en una de las franquicias de mayor éxito de la segunda década del siglo XXI con gran proyección incluso internacional. En España, el sello juvenil de la editorial Planeta, Planeta Cómics, ha traducido y publicado hasta la fecha de escritura de este capítulo un total de 15 volúmenes de las novelas originales de *Sword Art Online*, además de algunas de sus adaptaciones al formato manga; así mismo, la distribuidora Selecta Vision ha doblado y publicado en España tanto las dos primeras temporadas de la serie de anime como las dos primeras películas.

De hecho, la franquicia creada por Kawahara Reki se sitúa como una pionera de la popularización del género *isekai*, influyendo en un mayor interés de las editoriales por adquirir obras del mismo subgénero que ya se habían publicado en Internet (como *Maoyū maō yūsha*, publicada en línea en 2009 y en papel entre 2010 y 2012; o *Rogu horaizun*, publicada en línea en 2012 y en papel en 2011; entre muchas otras) (Saito, 2015, pp. 143-144), e incluso siendo considerada como un referente del género *isekai* no sólo por favorecer su proyección, sino por sentar las

bases de una estructura narrativa que se repetiría en un buen número de las novelas ligeras publicadas con posterioridad (Cerdán Martínez et al., 2021, p. 574).

En un estudio realizado en 2019, Kunibe Tomohiro revaloriza la importancia de Sword Art Online al profundizar en su impacto y en la dimensión de su innovación creativa, a la que compara con la teoría del «realismo del juego» planteada por Azuma Hiroki en su obra de 2009 para definir el estilo narrativo de la cultura otaku japonesa²⁴⁹. Para Kunibe, Sword Art Online sería capaz de romper con esta tradición al plantear de una manera directa la disociación entre el mundo real y el mundo ficticio, conectando ambos a través del hecho mismo de la muerte (2019, pp. 6-10).

FIGURA 1. Kirito imagina que muere en el mundo virtual de Aincrad, lo que supondría su muerte en el mundo real.



Fuente: Itō, 2012.

²⁴⁹ Para una mayor comprensión de las teorías planteadas por Azuma Hiroki se recomienda consultar la tesis doctoral del autor (Rodríguez Cruz, 2021, pp. 85-107).

5. PRESENTE Y FUTURO DE LA NOVELA LIGERA

Parece innegable que la novela ligera ha gozado de un gran éxito desde la segunda mitad de la década de los dos mil, y gracias a la capacidad de difusión del anime y el enorme éxito cosechado por algunas franquicias surgidas de este medio, en la década de los dos mil diez.

Sin embargo, ya en su volumen de 2008 Enomoto Aki (pp. 58-60) señalaba que podían vislumbrarse muestras de saturación debido a la ingente cantidad de nuevos sellos editoriales de novela ligera y la aparición de un gran número de nuevos autores y obras. En ese momento, deducía que el envejecimiento acelerado de la población japonesa iría reduciendo rápidamente la cuota de mercado joven interesada en este tipo de obras, a lo que añadía la competencia de otros nuevos tipos de literatura o de formatos de la cultura otaku como la *kētai shōsetsu* (Enomoto ya lo auguraba en 2008, pero lo cierto es que la explosión de los teléfonos inteligentes no ha hecho sino disparar la popularidad de la lectura a través del móvil), las obras publicadas en blogs o en redes sociales, los mangas diseñados específicamente para su lectura en móvil o en formato web en tiras verticales denominados *webtoons*²⁵⁰, etc.

Por otra parte, y en opinión del autor de este capítulo, hay que tener en cuenta también una aparente saturación del mercado del género estandarte de la novela ligera: el *isekai*. El gran éxito de franquicias como *Sword Art Online* llevó a las editoriales y a las productoras de anime a publicar y adaptar decenas de obras con premisas similares. Algunas obtuvieron gran éxito en la primera mitad de la década de los dos mil diez, pero se ha observado una multiplicación de obras clónicas y un cierto hartazgo de los aficionados por este tipo de narrativas. Esta situación parece ser evidente al comprobar la evolución del género, que se ha tratado de adaptar modificando dinámicas narrativas como la encarnación del protagonista no en el héroe del mundo en el que aparece, sino en el villano (*Overlord*, Maruyama Kugane, desde 2012), en un animal (*Kumo desu ga, nani ka?*, Baba Okina, desde 2015), en un

²⁵⁰ En este sentido, los *webtoons* han acaparado gran popularidad en los últimos años, si bien su foco de creación no ha sido Japón, sino Corea del Sur, aunque el estilo artístico y el lenguaje narrativo es una evolución directa del manga (el denominado *manwha*).

monstruo (*Tensei shitara slime data ken*, FUSE, desde 2013), en un personaje secundario (*Isekai izakaya 'nobu'*, Semikawa Natsuya, desde 2012) o incluso en un objeto (*Jidōhanbaiki ni Umarekawatta Ore wa Meikyū ni Samayō*, Hirukuma, 2016); o el *isekai* inverso, con la aparición de personajes del mundo fantástico en el mundo real (aunque es un manga y no una novela ligera, un ejemplo puede ser *Isekai ojisan*, Hotondoshindeiru, desde 2018). Muchas de estas obras, además, han sido adaptadas con éxito al formato de serie de anime, lo que les ha brindado gran popularidad.

6. CONCLUSIONES: UN NUEVO PILAR DE LA CULTURA OTAKU

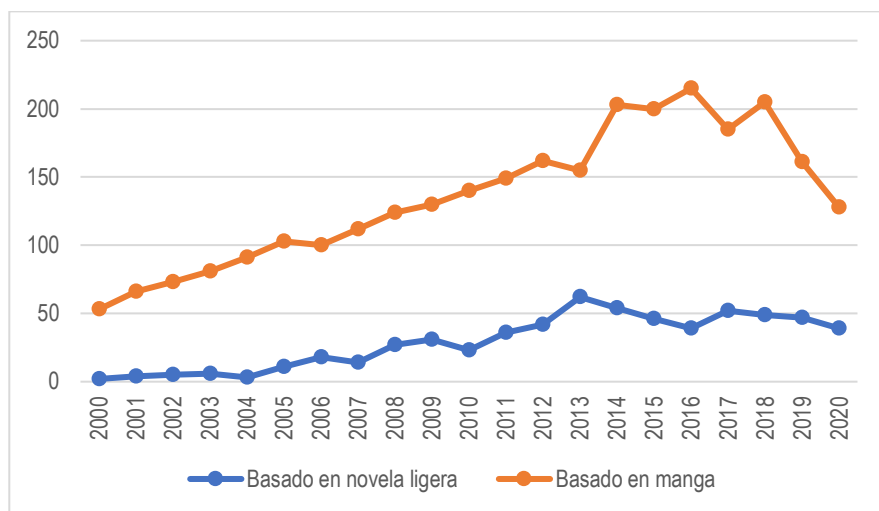
La conexión tan intensa entre el anime y la novela ligera (o las obras que conformaban el prototipo de la novela ligera antes de que fueran llamadas de esa forma) se sitúa en el propio origen de esta en los años ochenta, cuando los géneros literarios de la fantasía y la ciencia ficción se mezclaron con el estilo visual del anime y el manga en las novelizaciones de las OVA y otras series animadas (Yamanaka, 2017, p. 5).

La relación se volvería bidireccional cuando algunas editoriales como Kadokawa (más tarde este modelo lo adoptará con mayor frecuencia Dengeki) comenzaron a adaptar al anime y al manga sus novelas de más éxito, como *Slayers*, contribuyendo a asentar el modelo de negocio *transmedia* que el binomio manga/anime ya llevaba varios años utilizando (Enomoto, 2008, p. 39). Como muestra de ello, una encuesta de 1999 llevada a cabo por Kadokawa Shoten permitió descubrir que el 45.5% de lectores de sus revistas para videojuegos (*Comptiq* y *Newtype*) eran a su vez consumidores de su revista de novelas fantásticas, *DRAGON MAGAZINE* (Yamanaka, 2017, p. 11).

Según el autor de este capítulo recopiló para su tesis doctoral a través de la base de datos online anime-planet.com, se puede comprobar cómo, tras un periodo de crecimiento paulatino de las producciones de anime basadas en mangas hasta el año 2013, se produce un estancamiento y una abrupta disminución. Al mismo tiempo, las producciones basadas en novelas ligeras crecieron de forma lenta pero sostenida hasta

estabilizarse también en la década de los dos mil diez. De esta forma, parece que el tradicional dominio del manga como proveedor de narrativas para el anime, si bien sigue siendo indiscutible, ha dejado el suficiente espacio para que las narrativas procedentes de la novela ligera ocupen su propio espacio (Rodríguez Cruz, 2021, pp. 199-200).

GRÁFICO 1. Evolución del n.º de producciones de anime japonesas basadas en mangas (en naranja) y en novelas ligeras (en azul) entre los años 2000 y 2020, según recopilación y comparación de datos del autor en la base de datos <https://www.anime-planet.com>.²⁵¹



Fuente: Rodríguez Cruz, 2021, p. 199.

Las razones pueden estribar en una cierta crisis del manga como generador de historias exitosas. A lo largo de la década de los dos mil se puede comprobar un auge de las grandes franquicias del manga en detrimento del surgimiento de nuevas historias, teniendo como estandarte la tríada del *shōnen* formada por *Naruto* de Kishimoto Masashi, *Bleach* de Kubo Tite, y la aún vigente *One Piece* de Oda Eichirō. El ocaso de

²⁵¹ Los filtros utilizados para la toma de datos han sido las fechas (entre el año 2000 y el año 2020) y los criterios «basado en light novel» y «basado en manga». Por tanto, se han tenido en cuenta las producciones categorizadas como anime en la base de datos, tanto en forma de series (contabilizando cada una de sus temporadas como productos independientes) como de películas, episodios especiales emitidos en TV o publicados directamente en formato físico, como el formato OVA (Rodríguez Cruz, 2021, p. 199).

estas series y el poco éxito de aquellas que trataron de emular sus fórmulas, añadidos a las pérdidas causadas por la piratería, debió llevar a las productoras a la búsqueda de fórmulas de menor riesgo, promoviendo así el formato de temporada²⁵².

Este formato limitado de las series de anime encontraría su contraparte perfecta en la novela ligera y su formato de publicación. En primer lugar, la extensión y división en volúmenes de las obras serializadas de la novela ligera encajan a la perfección con los formatos de temporada del anime. Una serie de anime basada en una novela ligera suele adaptar uno o dos volúmenes de esta. Y, en segundo lugar, la predominancia del género *isekai* en la novela ligera y su relación con el ámbito de los videojuegos permite atraer al anime a nuevos públicos (los *gamers*) que quizá no estaban tan interesados por los géneros tradicionales del manga.

Por ello, el autor de este texto considera que la novela ligera se ha establecido, junto al anime, el manga y los videojuegos, en un nuevo vértice de la llamada cultura otaku japonesa.

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

La realización de este capítulo ha sido posible gracias al GIR «Humanismo Eurasia» de la Universidad de Salamanca, así como a su director, el Dr. Alfonso Falero Folgoso quien también dirigió la tesis de quien escribe, y la Unidad de Trabajo de Cultura Pop Contemporánea de Asia Oriental. Del mismo modo, expresar el más sincero agradecimiento para pareja, familia y amigos, sin cuyo apoyo la ardua labor de investigación sería imposible.

²⁵² Normalmente 12 episodios semanales estrenados en un espacio de tres meses, y por tanto dando lugar a cuatro temporadas al año que coinciden con las estaciones. Este formato permitiría el estreno de temporadas que podrían considerarse como obras cerradas en caso de que una serie no tuviera éxito.

8. REFERENCIAS

- Azuma, H. (2007). *Gēmuteki riarizumu no tanjō*. Kōdansha Gendai Shinsho.
- Azuma, H. (2007). SF as Hamlet. Science Fiction and Philosophy. En C. Bolton, I. Csicsery-Ronay Jr. y T. Tatsumi (Eds.), *Robot Ghosts and Wired Dreams. Japanese Science Fiction from Origins to Anime* (pp. 75-82). Kōdansha Gendai Shinsho.
- Azuma, H. (2009). *Otaku: Japan's Database Animals*. (J. E. Abel y S. Kono, Trad.), University of Minnesota Press.
- Cerdán Martínez, V., Padilla Castillo, G. y Villa Gracia, D. (2021). 'Isekai' (異世界): el confinamiento autoimpuesto en Japón y Latinoamérica. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33 (2), 571-588. <https://doi.org/10.5209/aris.69123>
- Enomoto, A. (2008). *Raitonoberu bungakuron*. NTT Shuppan.
- Ichiyonagi, H. y Kume, Y. (Eds.) (2013). *Raitonoberu sutadīzu*. NTT Seikyūsha.
- Itō, T. (Director). (2012). *Ken no sekai* (temporada 1, episodio 1) [episodio de serie de anime]. Sōdoāto onrain. A-1 Pictures.
- Kawahara, R. (2009). *Sōdoāto onrain: Ainkuraddo 1*. Dengeki Bunko.
- Kunibe, T. (2019). *Raitonoberu ni okeru genjitsu — Kawahara Reki “sōdoāto onrain”-ron—*. *Wasedaigaku daigakuin kyōikugakukenyūka kiyō*, 27 (1), 1-12.
- Rodríguez Cruz, J. (2021). *La dinámica circular de las relaciones entre el ámbito aficionado y el ámbito profesional a través de la creatividad de los otakus* [tesis doctoral, Universidad de Salamanca]. Gredos. <http://hdl.handle.net/10366/148416>
- Saito, S. (2015). *Beyond the Horizon of the Possible Worlds: A Historical Overview of Japanese Media Franchises*. *Mechademia*, 10, 222-249.
- Shinjō, K. (2006). *Raitonoberu 'chō' nyūmon*. Paperback Shinsho.
- Yamanaka, T. (2013). *Raitonoberu-shi saikō*. En Ichiyonagi, H. y Kume, Y. (Eds.), *Raitonoberu sutadīzu* (48-68). NTT Seikyūsha.
- Yamanaka, T. (2017). *Jakunen-sō-muke shōsetsu-shi ga unda “bijuaru entāteimento” no katachi — raitonoberu zenshi ni okeru dokusho o meguru ichikōsatsu —*. *Mejiro Journal of Humanities*, 1-15.

LA REPRESENTACIÓN DEL MERCADO
LITERARIO ESPAÑOL EN *MEMORIAS DE UNA DAMA*,
DE SANTIAGO RONCAGLIOLO Y *EL ASESINATO DE*
LAURA OLIVO, DE JORGE EDUARDO BENAVIDES:
NOTAS PARA EL ANÁLISIS DEL ALCANCE DE
SU CRÍTICA AL CAMPO LITERARIO

ESTHER ARGÜELLES ROZADA
Universidad de Oviedo

1. INTRODUCCIÓN

Si Michel Foucault (1999, p. 339) proclamaba el entendimiento del autor como una función que permitía otorgar cierta unidad o modo de organización y circulación de los textos, esta conceptualización resultaría insuficiente para el estudio de aquellas obras que tematizan la posición del escritor en el campo literario. Efectivamente, el establecimiento de las fronteras externas e internas de un texto solo responde a un esfuerzo puramente conceptual, pues el actor del campo literario, el enunciador del texto y el sujeto civil responden, finalmente, a la responsabilidad de una única figura. El conocimiento de las estrechas relaciones entre las mismas repercute no solo en una mejor conceptualización de la posición que adopta el autor en el campo literario, sino que resulta fundamental para todo estudio realmente comprometido con un mejor entendimiento del texto.

A lo largo de estas páginas, se realizará un análisis comparativo entre *Memorias de una dama* (2009), de Santiago Roncagliolo y *El asesinato de Laura Olivo* (2018), de Jorge Eduardo Benavides. En ambas, el protagonista es un migrante de origen peruano que comienza a moverse por el mundillo literario de España. De su mano, el lector conoce los entresijos de dicho mercado. En la primera de ellas, se presentan las dificultades del proceso de creación de una obra enmarcada en la Era

de Trujillo (1930-1961). El complejo diálogo entre el plano de la ficción y el correspondiente a la biografía del autor nos devuelve el reflejo de un fracasado que ya nada tiene que ver con aquel escritor del *boom* que alcanzaba el éxito desde España. Por su parte, en *El asesinato de Laura Olivo* se le propone al expolicía Larrazabal la pesquisa de la muerte de una competitiva agente literaria a cambio de conseguir la propiedad de la vivienda en la que habita alquilado, lo que le llevará a desentrañar los conflictivos entresijos del campo literario. La aparición de escritores reconocibles y otros tantos apócrifos apunta también a la creación de un tramposo juego de espejos entre el nivel ficcional y el que, tentativamente, puede apodarse como “real”.

Se propone un marco teórico que estudie el proceso de construcción y proyección de la figura autorial. Para ello, este análisis se apoyará en el concepto de postura literaria aportado por Jérôme Meizoz, que permite comprender el difuminado existente entre “las conductas del escritor, el *ethos* del escritor y los actos de la persona” (2014, p. 86). Un análisis comparativo sobre la representación del campo literario presente en *Memorias de una dama* y de *El asesinato de Laura Olivo* resultaría a todas luces insuficiente si no considerase, precisamente, el reconocimiento de las interacciones que todo autor debe establecer dentro del mismo. Para ello, la discusión se apoyará en los aportes de Pierre Bourdieu (1990) al respecto.

En primer lugar, se realizará un análisis detenido de la construcción psicológica de sus protagonistas, basada en su representación de *outsiders*, de inmerecedores del acceso a dicho mundo cultural. Así, se mostrará que ambos son relegados continuamente a una condición de otredad a lo largo de toda la obra. A continuación, se examinará la perspectiva crítica ofrecida sobre el funcionamiento del mercado del libro. Finalmente, se contará con los elementos necesarios para realizar una breve evaluación de la postura literaria de Santiago Roncagliolo y Jorge Eduardo Benavides en relación con la temática abordada en estas novelas.

2. LA CONDICIÓN DE OTREDAD

En la obra de Roncagliolo, el personaje principal tratará de abrirse paso en el mundillo literario mientras carga con el peso de su condición de

inmigrante, lo que le impedirá dedicarse plenamente a su oficio. Lejos de que esta característica le asegure la pertenencia a esa galería ilustre de escritores hispanoamericanos publicados por grandes editoriales españolas, para él se convertirá en una limitación. En su odisea, el personaje denuncia lo complicado que resulta dedicar todas las energías posibles a abrirse paso en este campo cuando hay necesidades fundamentales que no han sido cubiertas. Entre ellas, se dedica especial atención a la búsqueda de una vivienda, derecho que le es vetado continuamente únicamente por su acento (p. 65), así como a la lucha por una residencia de trabajo (p. 133). De este modo, desde un inicio se compartirá un mosaico de las diferentes clases sociales peruanas, lo que implicará el impedimento de abstraer a los inmigrantes en un grupo homogéneo:

En Madrid, los peruanos de clase alta se dividen en dos estratos: el primero es el de los estoicos, que viven mucho peor que en Lima pero insisten en quedarse aunque tengan que trabajar cargando cajas después de hacer un doctorado en Derecho (...). La otra categoría es la de los pitucos de rancio abolengo, que viven igual o mejor que en Lima porque gozan de subvención paterna y pasaporte europeo (p. 10).

La construcción del personaje de Larrazabal es incluso más compleja en este sentido. A lo largo de la novela, se insistirá en sucesivas ocasiones en que, a pesar de que es negro, también es peruano; y de que, a pesar de todo ello, cuenta con ascendencia vasca: “Negro, sí, negro peruano. Y mitad vasco, añadía pasando un dedo desde la cabeza hasta el vientre, como diseccionándose en dos mitades. ¿Un vasco negro? ¿Dónde se ha visto eso? Y los dos reían. Siempre terminaban con lo mismo” (p. 7). La estereotipia puede entenderse como el fruto de un sesgo cognitivo que, entre sus formas posibles, puede deberse a una selección de aquella información que sea congruente con la imagen adquirida previamente del Otro (Bondenhausen, 1993). La reacción de extrañeza que supone la triple condición de Larrazabal se debe a su falta de ajuste con el estereotipo que de él tienen los españoles.

Sin embargo, este juicio no se produce cuando el protagonista se enfrenta al escritor Jorge Edwards, que cuenta con familia en dicha comunidad (p. 151) u otros personajes que le identificarán, por su similar situación, como un ser en sí mismo. Entre estos últimos destaca su pareja, una joven musulmana que también es inmigrante. Así, Larrazabal

solo adquiere una identidad plena cuando su historia personal es aceptada en sí misma y en su totalidad, y no solo aquellas características aisladas que permitan convertirlo en un simple ejemplar, más o menos modélico, de su grupo.

En este sentido, puede considerarse que los personajes principales de ambas obras se construyen como un *outsider*: en primer lugar, de la nación española, por su procedencia; en segundo lugar, por su clase social; y, en tercer lugar, también dentro de su propia profesión serán considerados unos intrusos. Su psicología conlleva una férrea conexión entre estas tres paradojas, que actúan de manera superpuesta. En el caso de la novela de Roncagliolo, son numerosos los ejemplos de este fenómeno en las entrevistas del aspirante a escritor con la acaudalada Diana Minetti:

Madame explicó que yo era un periodista español que estaba escribiendo su vida y a todos les pareció realmente exótico. Percibí que ella de verdad creía que yo era español. Lo prefería así. Y su mundo estaba hecho sólo de las cosas que ella prefería (p. 20).

Solo cuando el personaje comienza a demostrar sus dotes como biógrafo se da la aceptación de su verdadera identidad: “Diana, por primera vez, me presentó como un periodista peruano (!) que escribía la vida de su padre (!!)” (p. 86). Se desvela que el individuo que encaja con el patrón occidental es aceptado por derecho propio; en cambio, el *otro* solo dejará de ser comparado con dicha referencia, depositaria de la virtud, cuando realiza una serie de méritos, a la manera de un Hércules con sus doce trabajos. Esto permitirá hacer sentir al narrador, aunque solo por unos breves instantes, como miembro de un selecto club que revela que la aporofobia implica la distinción entre tipos de inmigrantes: “De repente, sentí que, en esa mesa, todos éramos inmigrantes, pero inmigrantes de lujo: *high class*, clase VIP de la miseria, de los que no ocupan iglesias. Sólo les hacen donativos” (p. 86). En la obra de Benavides este componente socioeconómico también marcará una línea de diferenciación entre este y su acaudalado jefe, también de origen peruano:

Deberías plantearte volver (...), tu país ha cambiado mucho (...), pero Larrazabal no decía nada, porque cómo explicarle que él jamás había comido en esos restaurantes carísimos (...), ni disfrutado de aquellas playas de ricachones que al verlo pensarían que él era un chofer (p. 63).

De esta manera, la identidad no puede entenderse como una simple suma de rasgos de origen nacional, racial o social, sino que todas estas características interactúan a través de su superposición (Crenshaw, 1989) también en el plano ficcional de estas obras literarias. En definitiva, ambos protagonistas critican dicha xenofobia institucional, pero saben que, en tanto individuos, son incapaces de modificar sus normas. Esta misma actitud es la que también tendrán que adoptar en su odisea para conocer los entresijos del campo literario.

3. DOS EXTRAÑOS EN EL CAMPO LITERARIO

Como ya adelantábamos, la construcción del personaje de *Memorias...* responde a una imagen invertida del escritor hispanoamericano del *boom* que logró publicar en grandes editoriales españolas:

En mi imaginación, antes de llegar, Madrid era una especie de Hollywood literario donde los editores se arrastraban detrás de los escritores latinoamericanos suplicándoles para publicarlos y premiarlos con la fama y la fortuna.

La realidad era un poco distinta. Yo no era un escritor latinoamericano. Yo era un «sudaca». Y me permitiría agregar «de mierda». No tenía trabajo, porque no tenía papeles. No tenía papeles, porque no tenía oferta de trabajo (Roncagliolo, 2009, p. 7).

En este sentido, los escritores hispanoamericanos se muestran como auténticos ejemplos de un *self-made man* a la hispana. Efectivamente, el éxito en el campo literario aparece como heredero de un sistema capitalista, que supuestamente premiará a todo hombre que luche por alcanzar la fortuna. También en la obra de Benavides se insiste en la diferencia abismal de la condición del escritor de aquella época y el actual: “Quizá estábamos menos contaminados por la lujuria mercantilista de hoy en día, por el frenesí de las ventas disparatadas que exigen las editoriales. El nuestro (...) era un mundo inaugural a cuyo estreno habíamos sido convidados de primera fila” (p. 97). De esta manera, en ambas novelas se realiza un juicio del paso de la literatura a un producto de mercado más al que resulta enormemente difícil acceder si el nombre del autor en cuestión aún no se ha convertido en una marca. Precisamente, Laura es

la que sabe advertir el cambio de época para la adaptación de su agencia y, paradójicamente, su *hybris* es la que le llevará a la muerte.

Según la lógica capitalista a la que también pertenecería el mercado del libro, el posible fracaso de un autor se explicaría entonces, sencillamente, como la consecuencia de la falta de esfuerzo y/o talento. Sin embargo, es evidente que la escasa estela de autores, repetida una y otra vez –si bien con ciertas variaciones, pero entre las que siempre se encuentra la mención a Mario Vargas Llosa o Gabriel García Márquez–, representa un número anecdótico que no puede abstraer de ningún modo la realidad literaria de Hispanoamérica. Funcionan, en este sentido, como un mito, en el sentido que le da Claude Lévi-Strauss, es decir, como un reflejo de la estructura y las relaciones sociales (1987, p. 230).

En este sentido, el personaje principal de *Memorias...* puede que también sea un escritor hispanoamericano; pero es un *otro* escritor hispanoamericano, muy diferente de esos antepasados míticos que alcanzaron fama y fortuna en la península. La novela no relata otra cosa que el intento frustrado por convertirse en “un-escritor-latinoamericano-profundo” (p. 34), posición que, como se denuncia, funcionaría actualmente como un sofisticado producto de *marketing* literario.

Por su parte, en *El asesinato...* el protagonista no se trata de un aspirante a escritor, pero su condición totalmente ajena al mundo literario, en el que debe sumergirse para desentrañar el crimen, lo va a convertir también en un verdadero intruso. Su desconocimiento pleno al respecto le hará sentirse un simple entrometido al adentrarse en esa agencia situada en un barrio burgués en la que solo habitan españoles adinerados. Dicha situación creará una relación vertical entre este y los agentes y escritores con los que deba reunirse:

Lo miró de arriba abajo, sin poder disimular su sorpresa, como si por un desconcertante momento hubiera creído que se había equivocado de despacho. Larrazabal se dijo que debía acostumbrarse a ese tipo de situaciones. Había dejado su hábitat natural en los multiétnicos Lavapiés y Usera y ahora se movía en otro ecosistema donde las cosas resultaban gravosamente distintas (p. 52).

La actitud condescendiente que sufrirá al preguntar ciertas dudas del funcionamiento de este microcosmos es muy reveladora, a través de acciones como el resoplido impaciente por su supuesta similitud con el hecho de “repetir una lección evidente a un retardado mental” (p. 61). La raíz de este sentimiento de otredad, sin embargo, no se reduce a esto. Debe recordarse que también es un expolicía obligado por las circunstancias a una labor reservada a dicho cuerpo. El prefijo “ex” refuerza, una vez más, esta misma situación externa. Si “extraño” y “extranjero” comparten parte de su etimología (*extraneus*), Larrazabal sufrirá esta doble carga: a menudo se le recordará que es un impostor, que no pertenece a este mundo y por lo tanto se infravalorará su habilidad para analizarlo y descubrir el misterio.

Se está, efectivamente, ante un sujeto exterior, externo al campo literario. Esta situación se refuerza irónicamente con el sugestivo título del capítulo 6, “¿Qué es un negro literario?”. El juego de palabras apunta una vez más a la identidad de Larrazabal, un negro que se adentra en el mercado del libro que, como le sucede al también llamado *ghostwriter*, sufrirá el silenciamiento compartido por todo *outsider*, que debe conformarse con trabajar y vivir desde las sombras. En *Memorias...* el protagonista comparte esta misma condición, pero en un sentido literal, lo que nos invita a recordar las circunstancias del propio Roncagliolo, quien fue contratado por la millonaria Nelia Barletta para la escritura de sus memorias. Como dejan recogido varias fuentes²⁵³, al igual que

²⁵³ Sobre la posible renuncia de la editorial Alfaguara a publicar *Memorias de una dama* en República Dominicana y las polémicas derivadas, *vid.* Jaime Porras Ferreyra (2011). Literatura y censura en República Dominicana. Sobre las *Memorias de una dama*, de Santiago Roncagliolo. *Revista Replicante*. <http://revistareplicante.com/literatura-y-censura-en-republica-dominicana/>. Para conocer las fuentes bibliográficas y documentales que utilizó Roncagliolo para reconstruir la vida de Amadeo y Nelia Barletta, véase: Ángela María Suárez Londoño y Mauricio Sepúlveda Cardona (2016), Ficción y no ficción en *Memorias de una dama*. Tesis de licenciatura. Universidad Tecnológica de Pereira. <http://bit.ly/3uRp9Ff>. Cf. con la declaración del representante de la propia editorial Alfaguara, compartida en varios medios diferentes de la prensa digital, y que reduciría el asunto al escaso número de ventas de la novela en España, lo que habría desanimado a otros países de Hispanoamérica a su publicación. Ejemplos de ello son: (2015). Alfaguara no ha impedido la publicación de la última novela de Roncagliolo. *Vanguardia Mx*. <https://vanguardia.com.mx/circulo/2880730-alfaguara-no-ha-impedido-la-publicacion-de-la-ultima-novela-de-roncagliolo-ERVG2880730>. También (2010). ¿Roncagliolo censurado?. *La Prensa Panamá*. <https://n9.cl/3s97q>. No es el lugar aquí para discutir si esta situación funcionaría a favor de un proceso de marketing. Resulta evidente, de todos modos,

el narrador sufre las amenazas del heredero de Diana Minetti para no publicar su trabajo, Roncagliolo también padeció unas supuestas dificultades de publicación de su obra en República Dominicana por parte de los descendientes de Nelia Barletta.

Ambas novelas nos presentan una perspectiva crítica del universo oculto del mercado del libro y la reducción de este y a sus más representativos autores a una marca. Esta comercialización es lo que conllevará la mala relación entre los escritores con Laura: “Y sus autores la adoraban... o la temían. O quizá ambas cosas. (...) tenía que ver más con el poder que con el dinero porque la mayoría de sus representados apenas si vendían lo suficiente como para pagar el alquiler” (p. 45). Los agentes insistirán en el ego demasiado elevado de los autores, incapaces de asumir que el criterio principal descansa en lo puramente comercial; por su parte, los escritores despotricarán sobre el trato deshumanizante que les brindan los primeros.

En esta dirección, se arroja una dura crítica a la competitividad inherente al sistema capitalista, que se apoya en el triunfo del mejor depredador. Esta disputa es la que conducirá a la planeación del asesinato de Laura con el uso de la estatuilla “de uno de los premios literarios más importantes del país” (p. 66), lo que actúa como una metáfora perfecta. Teniendo en cuenta la referencia de que uno de los premios mejor dotados en España parezca reservado a personajes de la farándula (p. 97), parece sugerirse una crítica al célebre Premio Planeta. No obstante, lo relevante es insistir en que el mejor acierto de la novela es que sea un infiltrado en todos los niveles posibles el que nos desvele el verdadero funcionamiento de dicha industria.

Para la consecución de este objetivo, el autor introduce un tramposo juego de espejos entre la realidad y el plano de la ficción. No solo por la ironía de que se le sugiera al protagonista escribir una novela de detectives (p. 74), tal y como la que se le está ofreciendo verdaderamente al lector. También por la creación de un desfile de escritores, la inmensa mayoría de ellos ficticios, pero entre los que se encuentran otros que no

que en la era actual este tipo de censuras parecen provocar el efecto inverso al que se quiere supuestamente obtener, pues aumenta el atractivo del libro en cuestión.

lo son, como Carlos Salem (p. 112) o Jorge Edwards, quien sí alcanza el estatuto de personaje y, además, crucial para la resolución de la pesquisa. Así mismo, se cita a los escritores sudamericanos Mauricio Wacquez e incluso el apócrifo Marcelo Chiriboga, inventado por José Donoso y Carlos Fuentes para la representación de la literatura ecuatoriana del *boom*, la gran ausente de la época.

Será, precisamente, el reconocimiento por parte de Edwards de la obra nunca publicada de Chiriboga, que Larrazabal ha encontrado en la escena del crimen, lo que permita al detective resolver el misterio. El error que llevó a Laura a la muerte fue, paradójicamente, no saber identificar un producto tan vendible en el mercado literario como este, error que es comparado con la falta de criterio de Carlos Barral a la hora de no considerar a García Márquez por ser demasiado exótico para un lector español (p. 152). Como explica Pierre Bourdieu (1990, p. 35), las leyes del campo literario programan el *habitus* de sus participantes a través del seguimiento de una serie de prácticas culturales que acaban en el diseño de unas conductas esquematizadas, de unas formas de expresión cristalizadas institucionalmente. Obsérvese que un editor instrumentaliza la nacionalidad del autor en *Memorias...* para darle un toque exótico a su obra, tan del gusto de las editoriales españolas a la hora de publicar autores hispanoamericanos:

—(...) ¿De dónde eres tú?

—Peruano.

—«La Nueva Narrativa Peruana.» Todavía hay gente que compra esas cosas (p. 92).

La insistencia en la necesidad de amoldarse a los requerimientos de los posibles receptores de la literatura hispanoamericana actual se revela también en una de las muchas discrepancias entre la biografiada y su contratado. Así, cuando este le sugiere el título de *Las heridas abiertas* o *Las venas abiertas del Caribe*, ella contestará sintomáticamente: “Eso es horrible. Suena comunista” (p. 98). La referencia a *Las venas abiertas de América Latina* (1971) de Eduardo Galeano no es casual. El narrador nos muestra una serie de obras que forman ya parte del horizonte de expectativas (Jauss, 1987) del lector en lengua española y con las

que el autor debe dialogar, al menos implícitamente, para encontrar su lugar en el mercado editorial. Asistimos pues a la situación paradójica de un escritor frustrado que, aunque desvela los entresijos del campo literario, al servicio de las mismas leyes capitalistas que cualquier otro producto de mercado, se muestra al mismo tiempo desesperado por formar parte de él. Aquí es donde, una vez más, su condición de inmigrante ilegal evita la lectura simplista de analizar su psicología como la de un sencillo hipócrita. Se revela que el individuo, por sí solo, es incapaz de cambiar las normas del sistema liberal económico al que no le queda más remedio que adaptarse, por lo que no existe otra salida que aprender dichas reglas y tratar de jugar con ellas.

4. MÁS ALLÁ DE LA AUTOFICCIÓN: LA APLICACIÓN DE LA METAIMAGEN EN *MEMORIAS DE UNA DAMA*

A pesar de que en la obra de Benavides también se realiza un juego de espejos entre la realidad y la ficción, en la novela de Roncagliolo este proceso va más allá, a través de un difuminado de fronteras entre el segundo de estos planos y la biografía del autor. Recuérdese que el protagonista compagina este trabajo, que es el que le otorga sustento económico, con la escritura de una obra apalabrada con su editor sobre el Amazonas (p. 34). Esta novela tiene su álgido fuera del plano de la ficción: *El príncipe de los caimanes* (2002), la primera de Roncagliolo. Él mismo explica la delicada situación personal que atravesaba en el prólogo a la misma que, como puede observarse, es extremadamente similar a la narrada en *Memorias...*:

En el año 2001, estaba en España muriéndome de hambre y sin situación legal clara pretendiendo ser un escritor, cuando me ofrecieron escribir una novela de viaje. Yo era un desconocido y necesitaba publicar con urgencia, así que propuse el Amazonas. La editorial aceptó, pero no era tan fácil. No tenía dinero parairme ni papeles de residencia para regresar a España. Perdería mi única oportunidad de publicar un libro. (...) Entré a bibliotecas y rebusqué en librerías: conseguí 46 libros sobre el tema. Con ellos, construí un Amazonas de palabras, tejido con las historias de exploradores y novelistas, que es donde habita el príncipe de los caimanes. (...) El principal mérito de esta novela ha sido demostrar que soy un buen mentiroso. Esto me ha hecho sentir orgulloso como escritor y pésimo como ser humano. Quizá ambas cosas no puedan ir juntas (2002, prólogo).

La interacción entre ambos planos se vuelve más compleja con la inclusión de un personaje homónimo a Santiago Roncagliolo, pero de nacionalidad paraguaya. Pese a esta diferencia, este Roncagliolo también ha publicado una novela con una adaptación filmica nominada al Goya, exactamente lo que sucedió con *Pudor* (2004):

El anterior trabajo de Roncagliolo era una novela intimista sobre una familia, una de esas frivolidades intrascendentes no demasiado largas para que hasta los analfabetos la puedan leer. Pero la novelita de marras había tenido 7 reimpresiones y 10 traducciones, y al final un actor famoso del cine español había comprado los derechos para producir un largo. Para remate la película había sido nominada al Goya al mejor guión adaptado. En suma: un asco de éxito (p. 139).

Ángela Londoño y Mauricio Sepúlveda (2016, p. 28) se conforman con analizar este personaje como un doble o Doppelgänger del autor, pero su función narrativa no se detiene en este punto. A diferencia de la obra de Benavides, aquí podría hallarse lo que W. T. J. Mitchell (2009, p. 58) conoce como una metaimagen, procedimiento destinado a la ruptura que ejerce el posmodernismo de la supuesta capacidad representativa de todo discurso. Como ya hiciera Velázquez en *Las meninas*, el artista se autorretrata para capturar el momento de la creación de la obra, pero “nunca sabremos si se trata de *este* cuadro o de otro, ya que solo nos muestra su reverso” (Mitchell, 2009, p. 58). En la propia novela se recoge que este recurso de hacer aparecer al artista en su propia obra ya había sido utilizado por otros autores como Cercas (p. 211), pero lo que el personaje del editor no es capaz de comprender es la ironía del proceso de pastiche que se realiza aquí. Sobre la fajita que acompañará a su libro una vez publicado, reflexiona el protagonista:

Podía decirle a Bellatin que pusiese «Una farsa» o «Una gran muestra de lo que hace la angustia de no tener papeles». No, tampoco debía ningunearme, pero es que uno se siente tan chiquito, tan poquita cosa entre todos esos ejemplos de literatura universal, entre todas esas frases firmadas por las autoridades, como si tuvieran que gustarle a cualquier don nadie porque le han gustado a alguien que sí es alguien, como si alguien tuviese claro qué carajo es «Una novela indispensable» (p. 159).

Se observa el requerimiento que regula la aparición de nuevos escritores del campo literario: para aparecer en escena, deben estar avalados por un autor ya consagrado en el mismo. Como explica Mitchell,

Velázquez se retrata a sí mismo como un sirviente de la corte (...) al mismo tiempo que insinúa para sí una especie de maestría, una soberanía sobre la representación, con un ingenio y discreción que hacen que este toque de usurpación resulte aceptable (2009, p. 61).

En este sentido, Roncagliolo realiza un ejercicio de crítica de las directrices impuestas en el campo literario, al mismo tiempo que se retrata dentro del mismo: “¿Cómo hicieron Cortázar, García Márquez y todos los demás? Supongo que eran otros tiempos. En el siglo XXI, se habrían tenido que quedar en sus países y no habría ni *Boom* Latinoamericano ni cojones” (p. 30).

Aquí es donde debe recordarse el diálogo que se establece con Mario Vargas Llosa, pues como el editor no le deja de recordar, es imposible escribir hoy día una novela enmarcada en la República Dominicana de Trujillo sin considerar *La fiesta del chivo* (p. 85). A pesar de su condición compartida de escritores peruanos residentes en España con una novela enmarcada en la época de Trujillo, la novia del protagonista se encarga de romper esta ilusión de camaradería, al recordarle que Vargas Llosa contó con el privilegio de nacionalizarse español (p. 87). Debe tenerse en cuenta que la obra del Nobel no actúa como un simple precedente que deba tenerse en cuenta, sino que se ha convertido en un canon que domina la ciudad letrada, si se permite el uso del marbete de Ángel Rama (1998). Al estar ya institucionalizada, deja establecido un conjunto de normas y directrices que regula la aparición de nuevas obras relacionadas temáticamente.

Llegados a este punto del análisis, es evidente que sería imposible el intento de otorgar un estudio eficaz y completo de la novela si se desecha la importancia de la figura de autor por considerarla una simple función. Efectivamente, la realidad mostrada en esta no es siempre únicamente presunta, sino que también incluye una puramente fáctica, fundamentada en hechos comprobables, que se relaciona de manera más o menos ambigua con el plano ficcional. La determinación del primero de estos niveles no puede subordinarse al sencillo análisis del segundo ni viceversa, pues de su diálogo resulta el interés de la crítica del campo literario que es aportada en la novela. Roncagliolo construye al protagonista de su novela y a su personaje homónimo a través de un complejo proceso de autoficción, que se configura a través de una delicada dialéctica entre el

plano real y el ficticio (Pozo García, 2017, p. 3). De esta mirada, su examen del campo literario también termina dirigido a él mismo.

5. DISCUSIÓN: APUNTES PARA LA DISCUSIÓN DE LA POSTURA LITERARIA DE RONCAGLIOLO Y BENAVIDES

A partir de la denuncia de la conversión del campo literario en un mercado más, se ha mostrado que la postura literaria de cualquier escritor es de todo punto inexplicable si no se atiende a su condición de sujeto civil. Como explica Sergio Mansilla Torres (2013, p. 40), la consideración foucaultiana de la función-autor pierde vigencia al aplicarse a toda escritura subalterna, donde el reconocimiento de dicha figura se vuelve crucial para la construcción de la obra. Tanto en la novela de Roncagliolo como en la de Benavides, las fronteras externas e internas que conforman la noción de autor aparecen difuminadas. Este borrado se intensifica a través del tramposo diálogo entre realidad y ficción presentada en ambas y, especialmente, en la obra de Roncagliolo.

Debería discutirse, no obstante, si su crítica del mercado del libro es realmente revolucionaria. A pesar de que Roncagliolo ha narrado los obstáculos que ha tenido que superar para pertenecer al mundo editorial, es evidente que ha podido amoldarse a sus requerimientos con mucho más éxito del que obtiene el protagonista de *Memorias...* Por su parte, las declaraciones de Benavides en otros medios externos a su obra literaria también denuncian las mismas dificultades que las sufridas por el protagonista de la obra de Roncagliolo. Así, ha llegado a comentar que quizá “la gran variedad temática que hay entre los miembros de mi generación, tenga que ver con ese batallar literario casi anónimo” (2008, p. 161). También ha enjuiciado que el escritor hispanoamericano parece tenerlo más difícil si no se amolda a los requerimientos del legado del *boom* (2008, p. 157).

De manera muy similar, Roncagliolo se ha mostrado simpatizante con el grupo de escritores *McOndo*, que a su modo de ver supo dar cabida en su narrativa a la caída de las ideologías (2008, p. 78). Recuérdese que la división entre los discursos, actos y conductas de todo autor carece de sentido, porque como explica Meizoz “la postura constituye un espacio transicional entre el individuo y lo colectivo” (2015, p. 19).

Resulta llamativo, cuando menos, que esta crítica a los lineamientos del mercado literario en la que se basa el argumento principal de nuestro corpus se conjugue con la publicación de este en grandes editoriales españolas, tales como Alfaguara o Alianza. Efectivamente, ambas casas podrían funcionar como ejemplos paradigmáticos de ese control mercantil del mundo literario representado en estas novelas.

En este sentido, conviene recordar las ideas de Bourdieu: “Si bien el *habitus* tiene a reproducir las condiciones objetivas que lo engendraron, un nuevo contexto, la apertura de posibilidades históricas diferentes, permiten reorganizar las disposiciones adquiridas y producir prácticas transformadoras” (1990, p. 36). Si la posmodernidad se define como el cuestionamiento y posterior superación del pensamiento moderno, es posible que, paradójicamente, la ley de oferta y demanda que regula hoy este mercado aparezca dominada por formas de expresión que se burlen de esta y la denuncien, aunque sea una burla que no alcance sus pilares fundamentales y pese a que sea una crítica que, para que pueda ser publicada, tenga que contentarse con ser sesgada e incompleta. Como ya manifestaba Walter Benjamin, “mientras el escritor experimenta su solidaridad con el proletariado sólo como sujeto ideológico, y no como productor, la tendencia política de su obra, por más revolucionaria que pueda parecer, cumplirá una función contrarrevolucionaria” (2004, p. 33).

No se pretende enjuiciar la postura de estos autores como un ejercicio cínico. Lo que se deriva de este análisis es la imposibilidad de ambas novelas y, por lo tanto, de ambos autores de apuntar a una crítica total del campo literario pero visible y accesible dentro del mismo a la par que escapan del acatamiento de sus reglas de funcionamiento. Solo pueden contentarse con aquellas “incorrecciones calculadas” que, como ya denunciaban Max Horkheimer y Theodor Adorno, concluyen en el propio punto de partida (1994, p. 173). Se trata de un juicio que solo podrá ser parcial, pues la obra final, en cuanto producto, acaba de todos modos sometida a las mismas leyes de oferta y demanda y, por lo tanto, siendo partícipe del reforzamiento de estas directrices.

6. CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas se ha propuesto un análisis comparativo de las novelas *Memorias de una dama*, de Santiago Roncagliolo y *El asesinato de Laura Olivo*, de Jorge Eduardo Benavides. Dicho ejercicio se ha apoyado en un marco teórico que conjuga la noción de postura literaria de Jérôme Meizoz (2015) y las aportaciones de Pierre Bourdieu sobre las reglas del campo literario (1990). A través de esta lectura, se ha presentado la pesimista visión del mercado del libro de dos *outsiders*, es decir, de dos protagonistas representados como extraños dentro del mismo. Con los resultados obtenidos, se ha evaluado la postura literaria de ambos autores.

En definitiva, en las obras tenidas en consideración, Santiago Roncagliolo y Jorge Eduardo Benavides sostienen su juicio al mercado del libro en una cuerda floja. Se ha mostrado que su crítica del campo literario, al estar realizada en una novela adaptada a las normas del mercado, únicamente puede contentarse con mostrar su impotencia a la hora de cambiar el *statu quo*. En último término, su examen, al estar contenido en un objeto vendible del que se busca el mayor éxito comercial posible, continúa sometido al horizonte de expectativas de las grandes editoriales.

7. REFERENCIAS

- Benavides, J. E. (2008). Del boom a McOndo. ¿Y la generación anterior?. En J. Montoya Juárez y A. Esteban (eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Iberoamericana/Vervuert.
- Benavides, J. E. (2018). *El asesinato de Laura Olivo*. Alianza Editorial.
- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. Ítaca.
- Bondenhansen, G. (1993). Emotions, arousal and stereotype-based discrimination: A heuristic model of affect and stereotyping. En D. M. Mackie y D. L. Hamilton (eds.): *Affect, cognition, and stereotyping: interactive processes in group perception* (pp. 13-35). Academic Press.
- Bourdieu (1990). *Sociología y cultura*. Grijalbo.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1989(1), 139-167.

- Foucault, M. (1999). Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, Volumen I. Paidós.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. W. (1994). Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos. Trotta.
- Lévi-Strauss, C. (1987). Antropología estructural. Paidós.
- Londoño, A. y Sepúlveda Cardona, M. (2016). Ficción y no ficción en Memorias de una dama. Tesis de licenciatura. Universidad Tecnológica de Pereira. <http://repositorio.utp.edu.co/items/81178b0c-dfbd-456a-990d-1993f985cbe9>.
- Mitchell, W. T. J. (2009). Teoría de la imagen. Akal.
- Maingueneau, D. (2009) [2014]. Autor e imagen de autor en el análisis del discurso. En J. Zapata (comp.), La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial (pp. 49-66). Editorial Universidad de Antioquia.
- Mansilla Torres, S. (2013). “¿Qué es un autor?”... A la luz de las poéticas del subalterno. Estudios Filológicos, 51, 39-53.
- Meizoz, J. (2014). Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor. En J. Zapata (comp.), La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial (pp. 85-96). Editorial Universidad de Antioquia.
- Meizoz, J. (2015). Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor. Universidad de los Andes.
- Paz, O. (1987). Los hijos del limo. Seix Barral.
- Pozo García, A. (2017). Autoficción en la novela: realidad, ficción y autobiografía. Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios (13), 1-20.
- Rama, A. (1998). La ciudad letrada. Arca.
- Roncagliolo, S. (2002). El príncipe de los caimanes. Ediciones del Bronce.
- Roncagliolo, S. (2008). Cocaína y terroristas: quince años de literatura peruana. En J. Montoya Juárez y A. Esteban (eds.), Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006). Iberoamericana/Vervuert.
- Roncagliolo, S. (2009). Memorias de una dama. Alfaguara.

ENTRE LA DISPUTA Y EL MONÓLOGO: TAXONOMIA DE OCHO TIPOS EN EL BERTSOLARISMO

KEPA MATXAIN IZTUETA

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

1. INTRODUCCIÓN

El bertsolarismo, improvisación oral popular en euskera, se integra en el amplio espectro del repentismo global, compartiendo espacio con prácticas como la décima cubana, el trovo murciano o alpujarreño o la payada del Cono Sur de América Latina, entre otras muchas. En esta tradición, el bertsolari –o improvisador–, despliega su habilidad para generar espontáneamente bertsos –poemas orales–, ya sea en interacción dialógica con otro bertsolari o en comunicación directa con el público, manteniendo siempre la rima y adherencia a melodías y métricas específicas. Esta forma de expresión ha sido caracterizada como una conversación cantada y teatralizada (Esnal, 1993, p. 107), cimentada en la espontaneidad, es decir, en la capacidad performativa de crear algo original en el "aquí y ahora", lo que le confiere un carácter irrepetible y transitorio (Garzia et al., 2001). Aunque sus orígenes son inciertos, se reconoce su existencia como espectáculo público desde al menos el año 1802 (Aranburu et al., 1993, p. 48).

Actualmente, el bertsolarismo se erige como una de las prácticas culturales vascas de mayor éxito en todas sus modalidades. Sus representaciones abarcan desde el campeonato nacional, donde cada bertso del bertsolari es evaluado por un jurado ante un amplio público en un pabellón masificado, hasta el bertso-afari –bertso-cena–, evento más íntimo donde una comunidad se congrega en torno a un banquete y los improvisadores asumen el rol de animadores de la celebración. Pese a su proceso de adaptación al mercado contemporáneo, el bertsolarismo conserva muchos de sus principios tradicionales, como la lealtad a

rimas consonantes y a patrones melódicos y métricos que suelen ser familiares para la comunidad.

La investigación académica sobre el bertsolarismo tuvo sus inicios con Manuel Lekuona (1930), cuyo enfoque influyó en la dirección de los estudios sobre este tema hasta el final del siglo XX. Los investigadores que le siguieron adoptaron en gran medida su perspectiva, concentrándose en la dimensión textual del bertsolarismo. Aunque reconocieron su componente escénico, lo trataron como un aspecto más técnico y secundario. Por tanto, asimilaron la práctica a una forma de poesía, donde el discurso estético adopta la estructura de la poética, es decir, de una teoría literaria (Naugrette, 2004, p. 19). Desde esta óptica, el bertsolarismo es interpretado como una variante más de la literatura popular (Garzia et al., 2001, p. 15).

Esta percepción se transforma radicalmente con la tesis de Joxerra Garzia (2000), que innova la conceptualización previa del bertsolarismo. La investigación, enriquecida posteriormente en colaboración con Jon Sarasua y Andoni Egaña (2001), reexamina el bertsolarismo no como una simple extensión de la literatura oral, sino buscando su especificidad, distinguiéndolo de la categoría general de literatura oral y resaltando su dimensión argumentativa-performativa, así como sus similitudes con otras prácticas de improvisación global. Esta perspectiva matiza la concepción previa del bertsolarismo por su incapacidad para aprehender su singularidad y por promover un marco que desde el cual se podría tachar de arte menor (Garzia et al., 2001, p. 145). A su vez, definen el bertsolarismo como un acto comunicativo, alejándolo de la lógica tradicional del arte. Más que buscar la belleza textual, el bertsolarismo se enfocaría en la persuasión del oyente, utilizando algunas veces los recursos poéticos para ello, sí, aunque esa poética estaría siempre “al servicio de la totalidad retórica” (Garzia et al., 2001, p. 226).

Este estudio se alinea con la comprensión de que el bertso es primordialmente un acto comunicativo –un “acto de habla”, en términos de Austin (1962)–, donde el lenguaje se convierte en una acción con intención de provocar un efecto en el receptor. Si distinguimos entre los códigos de la exploración estética y los de la comunicación pragmática, el bertsolarismo se orienta más hacia este último. Partiendo de ese

principio, este artículo se propone desarrollar una taxonomía de ocho tipos básicos de bertsos para crear un marco que permita analizar su lógica comunicativa.

2. OBJETIVOS

- Clarificar los propósitos y efectos comunicativos de las principales formas discursivas del bertsolarismo.
- Crear una herramienta analítica para el estudio del bertsolarismo, que permita una exploración detallada de sus aspectos estéticos y comunicativos.
- Desarrollar la línea de investigación retórica del bertsolarismo y ofrecer un enfoque enriquecido para futuras investigaciones en este campo.

3. METODOLOGÍA: ANÁLISIS TAXONÓMICO DE BERTSOS

Este estudio emplea un análisis taxonómico para explorar la diversidad inherente a los bertsos, basándose en una muestra exhaustiva seleccionada con el propósito de identificar las dinámicas comunicativas esenciales que caracterizan esta forma de expresión artística. Inicialmente, se ha observado que es posible clasificar los bertsos de acuerdo con dos dimensiones comunicativas distintas, definidas por los criterios siguientes:

- Interacción *versus* Monólogo: Se identifican bertsos caracterizados por una dinámica de interacción en la que los participantes intercambian ideas, argumentos y contraargumentos, evidenciando un proceso de afirmación y refutación mutua. En contraposición, existen bertsos que se articulan a través de un enfoque unidireccional, donde un único orador dirige su mensaje sin anticipar una respuesta o interacción directa.
- Debate *versus* Presentación: Esta categorización distingue entre bertsos que adoptan una estructura argumentativa, demandando justificaciones para afirmaciones susceptibles de ser

refutadas, y aquellos cuyo discurso se despliega de manera secuencial, sin propósito de incitar al debate.

- Responder al Compañero *versus* Afectar al Oyente: Se observa una bifurcación en los objetivos de los bertsos; mientras algunos se centran en contrarrestar los argumentos del adversario, destacando en el intercambio dialógico, otros aspiran a influir emocionalmente en la audiencia, priorizando la persuasión y la conexión emocional sobre el enfrentamiento verbal directo.

Partiendo de este criterio diferenciador, se propone desarrollar una taxonomía básica que opera dentro de un continuum entre dos categorías principales, las cuales se subdividen a su vez en cuatro subcategorías o subtipos. Este marco taxonómico brinda una herramienta útil para realizar un análisis cualitativo detallado de los distintos tipos de bertsos, facilitando así una comprensión más profunda de su lógica comunicativa inherente.

4. RESULTADOS

4.1. DISPUTA DIALÓGICA

Dentro de la primera lógica, identificada como disputa dialógica, se observa una práctica de improvisación que se nutre de la competencia y, en ocasiones, de la cooperación entre los bertsolaris. Esta dinámica se centra en la conversación como unidad mínima de análisis, es decir, requiere al menos el intercambio de dos bertsos. Los subtipos derivados de esta lógica se distinguen por la orientación de la cooperación (ya sea negativa o positiva) y por el grado de intensidad de esta cooperación (extremo o moderado). Los subtipos identificados dentro de la disputa dialógica incluyen:

4.1.1. Disputa erística

La disputa erística representa la manifestación más tradicional y reconocida de la disputa dialógica, caracterizada por una forma de cooperación negativa extrema. Este término, originario de la Grecia antigua, describe un tipo de diálogo que no busca la verdad, sino que aspira a sobreponerse dialécticamente al adversario. La erística se puede

conceptualizar como una especie de “esgrima intelectual para tener razón en las discusiones” (Schopenhauer, 1997, p. 54), o bien, como el arte de “coser la boca” al oponente (Gardella, 2018, p. 82). En el ámbito del bertsolarismo tradicional, la mayoría de las interacciones conocidas se adhieren a esta lógica combativa.

El bertsolari, en un esfuerzo por contrarrestar el mensaje del compañero, se esfuerza por dominar verbalmente la contienda. Para lograrlo, adopta un estilo agresivo, orientado a alcanzar la supremacía en la argumentación. Esta dinámica puede desarrollarse tanto en entornos privados, funcionando como juego o entretenimiento, como en escenarios públicos, donde el espectáculo busca la victoria dialógica frente a una audiencia.

Un ejemplo emblemático de la disputa erística podría ser el intercambio de bertsos entre Xenpelar y Muxarro, dos bertsolaris del siglo XIX²⁵⁴.

Xenpelar:

Aizak hi mutil, maiñontzi,
nagusiari goraintzi:
Ez al hekien hor pipa hartzia
ez zala lizentzi?
Ohitura txar horiek utzi,
bestela hezurak hautsi.
Gizalegia nola bihar dan
ezin erakutsi.

Trad.:

Oye, chico llorón,
saludos al jefe de mi parte:
¿No sabías que está prohibido
aquí fumar en pipa?
Deja ya esos malos hábitos,
o te romperé los huesos.
Así tendré que enseñarte
cómo se debe actuar.

Muxarro:

Nik badut gizalegia
Prantxiskuk baino hobia,
beste tatxarik ez zait arkitzen,
arlotte pobria;
nik jenyua noblia,
kortesi paregabia,

²⁵⁴ Aunque no está confirmado si esta disputa transcurrió de manera improvisada, dado que se cuestiona la capacidad de improvisación de Muxarro (Zavala, 1969, p. 140), su registro textual encapsula fielmente el núcleo de lo que se identifica como disputa erística.

neri hezurak hausteko nun dek
abillidadia?

Trad.:

Sé comportarme, de verás,
mejor que Francisco, es cierto;
mi único fallo es
ser un pobre vagabundo.

Mi talante es de noble,
mi cortesía, sin par;
¿tienes acaso lo que hace falta
para mis huesos quebrar?

Fuente: (Zavala, 1969, pp. 141-142)

4.1.2. Disputa antilógica

Platón considera la antilogía como una instancia intermedia entre la erística y la dialéctica (Kerferd, 1981, pp. 63, 65), y que, por tanto, puede tener aplicaciones tanto en disputas erísticas como en estrategias argumentativas legítimas. En el contexto del bertsolarismo, la disputa antilógica se presenta como una cooperación negativa moderada. Este enfoque se observa en la mayoría de los enfrentamientos de bertsos, donde, el bertsolari demuestra la superioridad a través de la elaboración y manejo de argumentos que destacan por su creatividad y astucia – como la sutileza, el ingenio, la paradoja o la ironía–. Estos elementos, al ser altamente valorados por la audiencia, permiten al bertsolari alcanzar la victoria de una manera que evidencia habilidad y agudeza dialéctica sin recurrir a la fuerza bruta de la descalificación o los ataques verbales.

Un caso ilustrativo de este tipo de disputas es el siguiente duelo entre Pello Errota y Txirrita, ejemplificando cómo, mediante el empleo de tácticas dialécticas refinadas, los contendientes buscan superarse sin llegar a los extremos de confrontación observados en el duelo entre Xepelar y Muxarro.

Pello Errota:

Ari naizela, ari naizela,
or ikusten det Txirrita,
eta zein ez da arrituko gaur
gizon ori ikusita,
dударik gabe egiña dio
andregayari bixita,

oso dotore etorri zaigu
bi alkandora jantzita.

Trad.:

*Al pasar por este lugar,
a Txirrita yo lo veo,
y cómo no asombrarse
al mirar a ese hombre,
sin duda alguna ha ido
a ver a su amada,
viene con gran elegancia,
luciendo dos camisas.*

Txirrita:

Auxen da lotsa eman didana
gizon artera sartuta,
edozer gauza esaten degu
edau tantokin poztuta,
bi alkandora ekarri ditut
Bat eraztia aztuta,
Pellok bi nola jantziko ditu
bat besterikan ezta ta

Trad.:

*Qué bochorno oír tal cosa
entre hombres reunidos,
esta bebida nos lleva
a decir lo que sea.
Sí, dos camisas traigo,
por olvidar quitarme una.
Pero, ¿cómo Pello llevará dos
si solo posee una?*

Fuente: (Zavala, 1962, pp. 103-104)

4.1.3. Disputa neutra

Esta categoría abarca aquellos bertsos dialógicos que no se caracterizan por ser particularmente negativos ni positivos. Aunque no suelen ser los más memorables, representan una porción significativa de la producción de bertsos, tanto históricamente como en la contemporaneidad. En diversos contextos, los bertsoaris a menudo se involucran en este tipo de disputa neutra. Dicha disputa puede ocurrir tanto en ámbitos privados como públicos. En escenarios públicos, sirve para orientar la conversación hacia temas de interés actual. Un ejemplo común son los bertsos entonados durante bertso-afaris (bertso-cenas), ocasiones en las que los bertsoaris, actuando como dinamizadores del evento, buscan enfocar la conversación en cuestiones de interés comunitario.

Como ilustración de una instancia privada de disputa neutra, se puede citar el encuentro de los bertsolaris Olloki y Errikotxia, quienes, regresando tardíamente a su hogar, se topan con un perro cuyos ladridos amenazan con revelar su demorada vuelta a casa. En esta situación, los bertsolaris optan por cantarle al perro, limitándose a comentar sobre él sin buscar superar al otro ni mostrar una cooperación positiva explícita.

Mateo Olloki:
Txakurra're or dago
lotuta khatian,
orrek sentitu gabe
zein sartu atian?
Ori ere sartu zan
neretzat kaltian,
despedituko diyat
alakon batian.

Trad.:
*El perro está allí,
amarrado a su cadena,
¿Quién puede entrar al portal,
sin que él lo perciba?
Trajeron ese perro aquí,
en mi contra,
Le daré su despedida
algún día.*

Errikotxia:
Zakur ori or dago
bere salatyan,
izan ere gabiltza
beti gau erdiyan;
orren inguruan zein
asi pikardian?
badirudi dagola
gure goardian.

Trad.:
*Ese canino
nos ha traicionado,
pues siempre nos retiramos
a la medianoche.
¿Quién se atreve a jugar
travesuras a su lado?
Parece estar
esperando por nosotros.*

Fuente: (Zavala, 1966, pp. 34-35)

4.1.4. Disputa cooperativa

Finalmente, dentro de la categoría de disputa cooperativa, se destacan aquellos bertsos que, lejos de rebatir las afirmaciones del compañero, hacen lo contrario: validan el argumento presentado y, acto seguido, suman otro en consonancia. Esta dinámica genera un fenómeno que puede parecer paradójico: una disputa de naturaleza positiva, donde el propósito de la “batalla verbal” se orienta hacia la construcción de un significado compartido, la co-creación de una narrativa o el fomento de un entendimiento mutuo. Se exploran ideas y perspectivas de manera colaborativa, generando un consenso a través del diálogo. Más que enfocarse en ganar o perder, se prioriza el acuerdo y se resalta la sinergia entre las ideas presentadas. Cada interlocutor contribuye de manera significativa al diálogo, con el objetivo de enriquecer mutuamente la discusión. Este tipo de interacción puede surgir en entornos privados – como un juego o acto de habla cooperativo –, o en públicos – especialmente en aquellos casos donde el tema sugerido guía a los bertsolaris a improvisar en un mismo sentido –. Pero no todos los casos responden a los mismos criterios. Un caso ilustrativo es el siguiente intercambio de bertsos de 1961 entre Uztapide y Xalbador, que se desvía de las características habituales de la disputa cooperativa en una situación pública.

La situación de ficción a la que cantan es el siguiente: “Xalbador y Uztapide están pintando una pared en un andamio a cien metros del suelo. De repente, el andamio comienza a crujiir”. Quienes conocen las actuaciones de bertsolaris esperarían que usaran este tema para hacer humor, intentando cada uno salvarse mientras convencen al otro de que salte primero. Sin embargo, actúan de manera opuesta, expresando que no pueden vivir sin el otro y argumentando en la misma dirección. Este intercambio, seleccionado de entre todos los bertsos interpretados, ilustra claramente la idea.

Uztapide:
Ongi diozu, lagun maitea,
ez dezu itz egin zakar.
Eta zuri zer erantzun ere
pentsatua daukat azkar.
Alkarrentzako sortu giñan ta
zertarako bizi bakar?

Biok gelditu edo erori,
guk artu dezagun alkar.
Trad.:
*Dices la verdad, querido amigo,
no hablas de manera áspera.
Y ya he reflexionado sobre
cómo responder a ti,
Si fuimos hechos a par
¿por qué vivir solos?
O nos quedamos o nos hundimos,
pero unámonos.*

Xalbador:
Hau da memento ikaragarri
txarra pasatzen duguna.
Ni memorioz gaizki naiz edo
memento hau ez da ona.
Hau amets bat gaixtoenatarik
nunbaitik heldu zaukuna:
bi maitetarik bat galdu behar,
bizia edo laguna.

Trad.:
*Sí, estamos viviendo
un momento muy malo,
si la memoria no me engaña,
este instante no es sano.
¿Cuándo quedamos atrapados
en esta pesadilla
de tener que perder a uno de dos,
la vida o el amigo?*

Fuente: (Olaizola Urbieto, 2009, pp. 235-237)

4.2. MONÓLOGO EPIDÍCTICO

El concepto de monólogo epidíctico hace referencia al tercer género retórico identificado por Aristóteles²⁵⁵. Según Perelman y Olbrechts-Tyteca (2015, p. 102), este género busca incrementar la adhesión del auditorio hacia los valores promovidos por el orador, con el fin de predisponer a la

²⁵⁵ Aristóteles (1990) clasifica la retórica en tres géneros distintos: deliberativo, judicial y epidíctico. El género deliberativo se centra en el debate político, cuya función esencial es determinar las acciones más apropiadas para el futuro. El género judicial, también conocido como fo-rense, se dedica a evaluar hechos pasados, implicando un juicio sobre acciones ya ocurridas, tal y como sucede en las cortes de justicia. Finalmente, el discurso epidíctico se ocupa de los asuntos del momento presente, empleado frecuentemente en ceremonias públicas, donde el objetivo es influir en la audiencia presente mediante el elogio o la crítica de algo o alguien.

acción mediante el refuerzo de un marco colectivo de creencias. Kennedy apunta en la misma dirección: “Perhaps epideictic rhetoric is best regarded as any discourse that does not aim at a specific action but is intended to influence the values and beliefs of the audience” (1994, p. 4). Para lograr este objetivo, el orador recurre a estrategias literarias.

En la demostración [género epidíctico] se emplean todos los procedimientos del arte literario, pues lo que se intenta es que concurra todo lo que pueda favorecer la comunión con el auditorio. Es el único género que nos induce a pensar, inmediatamente, en la literatura, el único que habríamos podido comparar con el libreto de una cantata, el que corre más peligro de tender a la declamación, de convertirse en retórica, en el sentido peyorativo y habitual de la palabra (Perelman & Olbrechts-Tyteca, 2015, p. 100).

Dentro del bertsolarismo, el monólogo epidíctico se manifiesta cuando el bertsolari dirige su canto directamente al público, ya sea un único bertso, ya sea una serie de bertsos –respondiendo a un tema asignado o al tema que suscita la propia situación, como un homenaje, un acto político, etc–. Aunque los bertsos epidícticos pueden variar, todos comparten características esenciales: son monológicos, buscan persuadir provocando emociones y aluden, directa o indirectamente, a los valores y creencias comunitarios ya aceptados o en vías de aceptación. La unidad mínima de análisis se constituye por el bertso unidireccional, pudiendo extenderse al análisis de la serie completa de bertsos. Los subtipos se clasifican según su tendencia a ser más retóricos o narrativos y el grado en que explicitan su mensaje moral, diferenciándose así en varias categorías.

4.2.1. Discurso retórico

Esta categoría comprende los bertsos cuyo principal objetivo es persuadir mediante el empleo de técnicas de retórica discursiva, es decir, mediante el uso estratégico del lenguaje y las tácticas argumentativas para influir en la audiencia.

Discurso explícito

Dentro de las manifestaciones del bertsolarismo, este subtipo se alinea estrechamente con las cualidades del género epidíctico. Caracterizado por su naturaleza discursiva, el bertsolari actúa en solitario, abordando temas tanto libres como asignados. Suele transmitir un mensaje moral explícito.

Existen innumerables ejemplos de este subtipo. A modo de ilustración, se puede citar un bertso de Mikel Arozamena, el cual reivindica el valor de las tradiciones antiguas, comunicando de manera directa y eficaz la importancia de su preservación.

Mikel Arozamena:
Bein baño geyo egon izan naiz
ni nere lagun batzugin,
berrogei urtez onuntz oiturak
nola diguten aldegin,
batzuk basarriya utzi dute
fabrika aben aitzakin,
orduandik aldegin zunak
zer egiten zun etzakin,
lengo oiturak bildu ditzagun
guztizon laguntzarekin.

Trad.:

*He estado, más de una vez,
con amigos conversando,
cómo en cuatro décadas
las buenas costumbres han desaparecido.
Algunos dejaron el caserío,
optaron por la fábrica
sin entender bien
lo que hacían.
Recuperemos las viejas costumbres
con la ayuda de todos.*

Fuente: (Bertsolariak, 1963, pp. 54-55)

Discurso alegórico

Este subtipo es mucho menos frecuente que el discurso explícito. Se trata de bertsos que transmiten un mensaje moral de manera indirecta, empleando para ello el lenguaje simbólico o la alegoría. Se recurrió a este tipo de lenguaje especialmente en contextos históricos en los que la expresión abierta de ciertas ideas podía conllevar repercusiones adversas, como durante el Franquismo, aunque su uso no se limita exclusivamente a estas circunstancias.

Un caso emblemático de este tipo de bertsos es el saludo ofrecido por Basarri en el primer campeonato nacional de bertsos de 1935. En él, se hace referencia a una paloma blanca, empleando esta imagen como una metáfora que, de manera velada, exalta el euskera. Esta alegoría sugiere

que la organización del primer campeonato nacional representaba un acontecimiento de profunda satisfacción y significado para la lengua vasca, equiparable a la visión esperanzadora que simboliza la aparición de una paloma blanca.

Basarri:

Uso zuri bat inguratu zait
goizian egun argitzez.

Alaitasuna artxek sortu dit
jaun maitiak, bere itzez.

Eta ni oraiñ zuen aurrean
nauzute pozaren pozez.

Lendabiziko, entzule onak
agur danori bihotzez

Trad.:

*Una paloma blanca se me ha acercado
esta mañana al amanecer*

*¡Qué alegría me han producido,
queridos señores, sus palabras!*

*Y yo ahora estoy ante ustedes
lleno de contento.*

*Lo primero, buenos oyentes,
buenos días a todos de corazón.*

Fuente: (Zubimendi, 1936, p. 35)

4.2.2. Discurso narrativo

Este subtipo abarca los bertsos que emplean la narración como estrategia primordial para persuadir a la audiencia, facilitando una inmersión profunda en los relatos y permitiendo que los espectadores experimenten los eventos narrados desde la perspectiva del personaje que encarna el bertsolari. Así, los oyentes pueden aprender lecciones morales, modificar actitudes y comportamientos, o reevaluar sus creencias y valores en el marco de la historia contada.

En contraste con el discurso retórico, que prioriza el argumento lógico, la mayoría de las situaciones de ficción orientan al bertsolari a utilizar la narrativa, con el fin de establecer una conexión más íntima con la faceta personal de los oyentes. Así, la narración epidíctica logra algo que el discurso epidíctico convencional podría no alcanzar: revelar con mayor eficacia los matices de experiencias y vivencias complejas.

Narrative form gives dramatic urgency to an account of things and vivid specificity. All the things of my world normally wear a familiar face, for their reality has the same sense as mine. But this reality can be fashioned into a story and thereby brought vividly to consciousness in terms that parallel my most intimate self-understanding (Allan, 1986, p. 135)

Dentro del monólogo epidíctico narrativo, se identifican principalmente dos subtipos: narración moral cerrada (fábula) y narración moral abierta.

Narración moral cerrada (fábula)

Este subtipo representa la expresión más común del bertso narrativo. Se caracteriza por la respuesta individual del bertsolari a una situación ficticia, especialmente en el formato conocido como “Ganbara” (Desván). En este ejercicio, todos los bertsolaris, a excepción de uno, son llevados a un lugar distante del escenario para evitar que escuchen la actuación actual. Posteriormente, regresan uno por uno para abordar el mismo tema asignado. Generalmente, el tema propuesto es amplio, permitiendo al bertsolari desarrollar una narración estructurada en capítulos a lo largo de tres bertsos. Este tipo de narración adopta frecuentemente la forma de una fábula, destacando por presentar un mensaje moral explícito al final.

Un ejemplo ilustrativo de esta modalidad es el tercer bertso de Miren Artetxe durante el campeonato Xilaba de 2021, en el ejercicio de Ganbara. El tema asignado fue: "Hasta ahora te ha remordido la mirada de los demás". Artetxe concluye el ejercicio con un bertso que transita de la narración al discurso, culminando en un mensaje moral directo.

Miren Artetxe:
Diruaren truk baliatu dut
urtez urte lan indarra
ta zuen gisan nire bizitza
eraiki dut ttirri-ttarra
prekarioa daukat oraina
ziurgabea biharra
ta zuen gisan lanak okertu
dit urtez urte bizkarra
Ze arriskua ez da homosexuala,
puta, beltza, arabiarra;
aberatsena da arriskutsua

den minoria bakarra.

Trad.:

Año tras año, trabajo doy,

A cambio de dinero

Como vosotros, he construido

mi vida poco a poco

mi presente es precario

mi futuro incierto

Y como a vosotros, el trabajo,

mi espalda ha doblado, año tras año.

Porque lo peligroso no son el homosexual,

ni la puta, ni la árabe,

la única minoría peligrosa

es la de los ricos.

Fuente: (Bertsoa.eus, 2021)

Narración moral abierta

Si bien la fábula es el formato más frecuente, el bertso narrativo puede asimismo adoptar la estructura de una narración moral abierta. En este subtipo, igual que en la fábula, el bertsolari asume el rol de un personaje, presentando su perspectiva al auditorio, explorando sus contradicciones, pero, al concluir, evita ofrecer un mensaje moral explícito. En tales narraciones, el mensaje moral se infiere de la lógica subyacente de la historia; es decir, hay que encontrarlo en la misma narración, en el punto de vista que el bertsolari busca enfatizar. Por eso, aunque el mensaje moral se manifiesta de manera más implícita, sigue siendo un componente esencial de la narrativa.

Un caso ejemplar de este tipo de narrativa es el segundo bertso interpretado por Maialen Lujanbio en la semifinal del Campeonato Nacional de Bertsolaris de 2017. El tema asignado fue: "Todo iba bien hasta que se ha encendido la luz". En su interpretación, Lujanbio personificó a una persona transexual en el umbral de un encuentro íntimo con una persona cisgénero.

Maialen Lujanbio:

Estali arte izan dugunak

nahiko irri nahiko broma

ahorik aho pasa dugunak

gin-tonic barruko horma

bular pareta zut neukan eta

zuk eman didazu forma

galtza estuak nebilzkin arren
ez takoi, eta ez gona.
Hau ta hura naiz hartzen ari naiz
zenbait botika, hormona
gizona eta andrea nauzu
ez andrea, ez gizona
nere inon ez egon nahia ote
da zure ezinegona?

Trad.:

*Hasta taparme hemos tenido
muchas risas, muchas bromas
De boca a boca nos pasábamos
Los hielos del Gin tonic T
Tenía dos pechos erguidos
Y tú me diste forma
A pesar de vestir
pantalones estrechos
Sin tacones, ni falda
Soy esto y aquello
Estoy tomando
Algunas hormonas
Soy hombre y mujer
Ni mujer, ni hombre
¿Es que lo que te pone incomodx
es mi deseo de no pertenecer a ningún lugar?*

Fuente: (Lujanbio, 2017)

5. CONCLUSIONES

Esta taxonomía se establece no con el objetivo de encajar de manera exacta en la realidad práctica, sino de servir como una herramienta útil para identificar las lógicas fundamentales inherentes a las diversas situaciones en el bertsolarismo.

Se organiza alrededor de dos ejes principales: la disputa dialógica y el monólogo epidíctico, cada uno subdividido en cuatro subtipos distintivos. Los subtipos del primer eje se diferencian según la orientación y el grado de cooperación; en el segundo eje, la distinción se basa en el carácter discursivo o narrativo y el nivel de explicitación del mensaje moral.

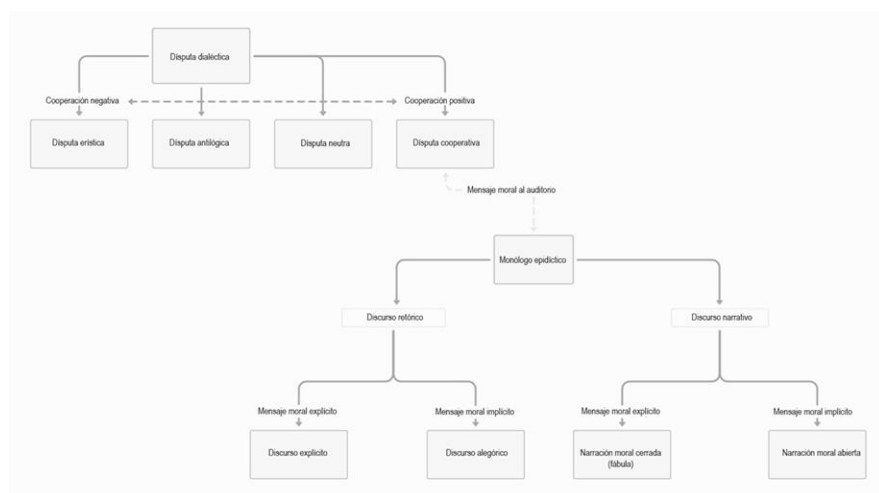
En la disputa dialógica, a pesar de las variaciones en la lógica de las disputas, se mantiene una cohesión que asegura la continuidad del espectro. Se observa una evolución gradual desde la disputa erística hacia

la cooperativa, marcando cada fase una transición progresiva en la interacción. La competencia negativa, predominante en el ámbito erístico, se modula hacia una colaboración positiva en el extremo cooperativo. Esta metamorfosis no conlleva una ruptura, sino una redefinición hacia una competitividad de carácter más colaborativo.

En el monólogo epidíctico también se percibe una constante a lo largo del continuum: la intención de producir un impacto moral al oyente. La evolución progresiva desde un subtipo a otro ilustra la capacidad del bertsolari para seleccionar diversas estrategias con el fin de establecer una conexión emocional con su audiencia, calibrando su estrategia en función del contexto específico y de la reacción anticipada del público.

Aunque cada eje se rige por principios comunicativos distintos, no se conciben en oposición directa; más bien, se configura un continuum más amplio que abarca desde la disputa erística hasta la narración moral abierta. Específicamente, el punto medio de este continuum, donde convergen ambas dinámicas, se encuentra en el debate cooperativo. Este representa un punto medio entre la interacción —el anhelo de continuar el diálogo en sintonía con el adversario— y la intención de persuadir al oyente, frecuentemente mediante un mensaje moral. Por lo tanto, este subtipo marcaría el umbral donde lo dialógico se funde con lo epidíctico.

GRÁFICO 1. *Dinámica comunicativa del bertsolarismo: ocho tipos fundamentales*



6. REFERENCIAS

- Allan, G. (1986). *The importances of the past: A meditation on the authority of tradition*. State University of New York Press.
- Aranburu, P. J., Bidegain, M., Rezola, I., & Idiákez, A. (1993). *Juan Inazio Iztueta Etxeberria (1767-1845)*. Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia = Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.
- Aristoteles. (1990). *Retórica*. Gredos.
- Artetxe, M. (2021, noviembre 13). <https://labur.eus/NbyTQ>
- Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words: The William James Lectures Delivered in Harvard University in 1955* (J. O. Urmson, Ed.; 1.a ed.). Oxford University Press.
- Bertsolariak. (1963). *Bertsolarien Txapelketa (30-XII-1962)*. Auspoa Liburutegia.
- Esnal, P. (1993). *Bat-bateko bertsogintzaren didaktikaz*. *Jakin*, 75, 97-116.
- Gardella, M. (2018). *Erística: Génesis y desarrollo de un fenómeno difuso* [Universidad de Buenos Aires].
- Garzia, J. (2000). *Gaur egungo bertsolarien baliabide poetiko-erretorikoak: (Marko teorikoa eta aplikazio didaktikoa)*. Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua.
- Garzia, J., Sarasua, J., & Egaña, A. (2001). *El arte del bertsolarismo: Realidad y claves de la improvisación oral vasca*. Bertsozale Elkarte.
- Kennedy, G. A. (1994). *A new history of classical rhetoric*. Princeton Univ. Press.
- Kerferd, G. B. (1981). *The sophistic movement*. Cambridge University Press.
- Lekuona, M. (1930). *Poesía popular vasca*. *Poesía popular vasca*, 41.
- Lujanbio, M. (2017, noviembre 1). *BDB Bertsolaritzaren Datu Basea*. <https://labur.eus/GTXxT>
- Naugrette, C. (2004). *Estética del teatro*. Ediciones Artes del Sur.
- Olaizola Urbietta, M. (2009). *Uztapide bat-batean: Antologia* (N. Aldai & P. Esnal, Eds.). Auspoa : Gipuzkoako Foru Aldundia, Kultura eta Euskara Departamentua = Diputación Foral de Guipúzcoa.

- Perelman, C., & Olbrechts-Tyteca, L. (2015). Tratado de la argumentación. La Nueva Retórica (J. S. Muñoz, Trad.).
- Schopenhauer, A. (1997). Dialéctica erística o el arte de tener razón, expuesta en 38 estratagemas (L. F. Moreno Claros, Trad.). Ed. Trotta.
- Zavala, A. (1962). Txirrita (Bizitza ta bat-bateko bertsoak). Auspoa Liburutegia.
- Zavala, A. (1966). Errikotxia, Itxaspe ta beste zenbait bertsolari (Auspoa). Auspoa Liburutegia.
- Zavala, A. (1969). Xenpelar bertsolaria (Auspoa). Auspoa Liburutegia.
- Zubimendi, J. (1936). Bertsolari-guduak. Euskaltzaleak. <https://labur.eus/FCZ7L>

ENTRE DOS SISTEMAS:
EXAMEN DE LOS PROBLEMAS PARA
LA CLASIFICACIÓN DE LAS OBRAS PUBLICADAS
EN CASTELLANO POR ESPAÑOLES EN BRASIL

ANTÓN CORBACHO QUINTELA
Universidade Federal de Goiás; Grupo Galabra

1. INTRODUCCIÓN

El primer texto redactado en lengua española sobre lo que acabaría siendo conocido como Brasil está fechado en el año 1500. Se trata de la “Carta del Maestre João”, un escrito en el que un astrónomo coruñés llamado Maestre João, integrante de la tripulación de la escuadra de Pedro Álvares Cabral, describía la constelación conocida como la Cruz del Sur. Ese texto podría haber sido el primero de un gran corpus de obras escritas, en español, en Brasil, sobre Brasil, destinadas a lusófonos; sin embargo, no fue así. De hecho, sólo en el siglo XX volverán a ser escritas en Brasil, sobre Brasil, y en español, por parte de autores españoles, algunas pocas obras con un muy relativo impacto en el campo cultural brasileño; se trata, pues, de un corpus pequeño y raro.

En la investigación llevada a cabo se reunió, como primera misión, ese corpus, el cual será expuesto y comentado abajo. De ese corpus son analizados tres productos, la mencionada “Carta” del Maestre João y dos obras del siglo XX: un libro de aforismos publicado en Río de Janeiro en 1937 – *Oraciones y consejos de amor*, de Álvaro de Las Casas (1937) – y un libro de viajes también lanzado en Río de Janeiro, tres años después – *Un turista en el Brasil*, de José Casais Santaló (1940). El primer texto – la “Carta del Maestre João” – fue seleccionado debido a su carácter inaugural y simbólico, y por contener los tres rasgos compartidos que marcan el corpus agrupado: texto, de ficción o de no

ficción, (a) escrito por un español en Brasil, (b) en lengua española y (c) teniendo como sus principales consumidores a los lusohablantes.

De ese corpus fue destacado, en este capítulo, el libro *Oraciones y consejos de amor* por ser la única obra que obtuvo una segunda edición, mostrando, en principio, un relativo éxito en su recepción. El criterio para la selección de *Un turista en el Brasil*, la tercera obra analizada, fue la repercusión por ella alcanzada en la actualidad, cuya verificación es posible contabilizando el número de referencias y citas en trabajos académicos orientados al análisis del inicio de los trazados de itinerarios turísticos que fueran más allá del eje Río de Janeiro - São Paulo.

Del corpus no formaron parte las ediciones bilingües (portugués y español) de obras literarias ni las publicaciones en español editadas en Brasil específicamente destinadas para ser utilizadas como materiales didácticos para el aprendizaje de la lengua española por brasileños.

El objetivo que se pretendió alcanzar mediante el análisis de ese corpus fue entender qué había sucedido con las obras que, aun conteniendo elementos repertoriales estrechamente vinculados al campo cultural de Brasil, estaban escritas en una lengua no reconocida como lengua oficial del país. Paralelamente, se observó qué lugar ocuparon esos productos en el polisistema literario español. El objetivo propuesto, al procurar entender la recepción tenida por esos textos y al evaluar si la lengua en la que fueron escritos y editados determinó su proyección y repercusión, condujo finalmente a la formulación de una pregunta investigadora consistente en querer saber si esas obras acabaron constituyendo una literatura apátrida escrita en español en Brasil.

En esta investigación se asumió la comprensión de la literatura como un sistema. En concreto, desde la Teoría de los Polisistemas, de Itamar Even-Zohar (1990), se pudo observar en qué medida fue posible la recepción y la incorporación de textos en lengua extranjera – el español, pero con elementos repertoriales ligados a cuestiones nacionales del Brasil, al sistema brasileño. En diálogo con la Teoría de los Polisistemas, se introdujo la noción de parasistema desarrollada por Elias J. Torres Feijó (2004). Esa noción permitió observar si, con base en las obras publicadas en español en Brasil, se estructuró una red cultural no

perteneciente a los sistemas a los que esa red estaba vinculada parcialmente, el español y el brasileño, por ocupar su espacio social, pero a los que no quería ni sustituir ni impugnar. Asimismo se recurrió a la noción de transducción o interpretación, desde la *Crítica de la razón literaria*, de Jesús G. Maestro (2022), para poder entender cómo el comunicado de los textos seleccionados ha llegado, hasta la actualidad, y cómo ellos han sido encajados en el campo cultural brasileño.

A continuación, se dedica una sección al análisis de cada una de las tres obras seleccionadas del corpus – la “Carta del Mestre João”, *Oraciones y consejos de amor* y *Un turista en el Brasil*. En una cuarta y última sección, junto con las consideraciones finales, son presentadas las otras obras del corpus, analizándose la recepción por ellas obtenida. En esa cuarta sección, son también discutidos los resultados finales del levantamiento del corpus y, como conclusión, se pondera si la fortuna crítica alcanzada por los textos localizados contribuyó a la forja de un paraisistema de obras escritas en español en Brasil.

2. RESULTADOS

2.1. PRIMER CASO: EL LUGAR DE LA “CARTA DEL MAESTRE JOÃO”

En abril del año 1500, durante la escala en la Isla de Vera Cruz – Brasil – de los tripulantes de la escuadra de Pedro Álvares Cabral, fueron remitidos a Lisboa tres documentos bastante comentados en las áreas de Ciencias Humanas y del Lenguaje: la “Carta” de Pero Vaz de Caminha, la “Carta” del Mestre João y la “Relación” del Piloto Anónimo (Simões, 1999). El discurso de cada uno de esos documentos formó parte de los debates que, desde mediados de s. XIX, surgieron en la historiografía literaria sobre el lugar que debían ocupar y sobre el significado que debía ser dado a las experiencias personales, las impresiones sobre la naturaleza y los aborígenes y las presuntas visiones del paraíso contenidas en las crónicas de los descubridores y de los primeros colonizadores.

En las obras del s. XVI sobre Brasil, creadas con el objetivo de transmitir a la cosmovisión europea los rasgos geográfico-antropológicos de

un Nuevo Mundo, los intelectuales románticos que escudriñaron esos documentos localizaron recurrencias temáticas que insertaron en el proceso de construcción de los discursos del Imperio del Brasil como nación. Al respecto, el carácter mixto de narrativas de viaje y de correspondencia oficial inherente a los tres textos mencionados conduce a reflexionar sobre la pertinencia y la relevancia de su incorporación al corpus de productos literarios que fundaron la identidad del Estado Nación.

Esos documentos, que exponen lo ocurrido durante la estancia de la escuadra en Porto Seguro, en el actual Estado de Bahía, constituyen el testimonio inaugural de la transmisión de Brasil a la cultura occidental al mostrar los mecanismos de identificación y de apropiación simbólica de lo desconocido a través de algunos procedimientos concretos, como la fijación de una denominación para el territorio descubierto – la Isla de Vera Cruz, el bautizo de una montaña – el Monte Pascoal, la celebración de los ritos de la fe – la Primera Misa – y la descripción de una constelación – la Cruz del Sur.

Desde el Romanticismo, a partir del *Resumen de la historia literaria de Brasil* – la poética propedéutica de Ferdinand Denis (1968 [1826]) que inauguró el debate sobre la relación entre literatura y nación en Brasil, en las historias de la literatura brasileña constan, pues, discursos que, articulados con diversos supuestos ideológicos y guiados por variadas tácticas argumentativas, procuraron construir e instituir proyectos de formación de la nacionalidad sobre la base del campo cultural estructurado en Brasil durante la época colonial.

En la actualidad, tras un siglo de pareceres emitidos sobre la naturaleza de la “Carta” de Caminha, está consolidada la consideración de que es de interés asumir la funcionalidad del contenido literario del documento, pues contendría marcas de un continuum en las disposiciones de escritores de la literatura nacional. Al inicio de este siglo, Maria Aparecida Ribeiro (2003) quiso clausurar esta cuestión hermenéutica señalando que la “Carta” de Caminha, por su calidad literaria superior a la de los otros dos textos conocidos sobre la llegada de los portugueses a Brasil – el del Maestre João y el del Piloto Anónimo – inauguró, sin pretenderlo, un conjunto de elementos repertoriales de la literatura y de las artes visuales portuguesas y brasileñas.

A partir de juicios sobre la función estética y de las valoraciones sobre las estructuras literarias, se podría cuestionar la conveniencia de iniciar los estudios de la literatura nacional a partir de la “Carta” de Caminha o si, en comparación con la historicidad de los acontecimientos durante la escala de la escuadra, resultaría apropiado y congruente interpretar que la visión inaugural de Brasil es una visión del paraíso. Sin embargo, la recepción del comunicado de la “Carta” a lo largo del s. XX por el campo cultural de Brasil y las consiguientes representaciones elaboradas impidieron dudar de la trascendencia del documento para la creación de la identidad nacional y de su pertenencia al polisistema de la literatura.

En comparación con la “Carta de Caminha”, la “Carta del Maestre João”, publicada por primera vez en Brasil en 1843, ha sido presentada como un documento inútil, cuando no incómodo, para el trabajo historiográfico preocupado en dar cohesión a la producción literaria en Brasil. Tanto la carta de Caminha como la del Maestre João estaban fechadas el 1 de mayo de 1500, ambas fueron escritas en Brasil relatando exclusivamente hechos relacionados con la estancia de la escuadra en Vera Cruz y en ambas se muestra que no hubo comunicación verbal con los indígenas. Estas cartas son los restos del conjunto de 30 documentos que, informando al rey D. Manoel del hallazgo de Brasil, fueron enviados al monarca, tras diez días de estancia en Porto Seguro, en un barco al mando de Gaspar por Lemos. Pero, si la fluidez y el detalle en la descripción de tierras y personas en la “Carta de Caminha” terminaron por convertir este documento en el diploma de una futura nacionalidad (Abreu, 1999), el carácter científico e informativo de la “Carta del Maestre João” hizo que lo más valioso de este documento de dos páginas fuera el uso dado a sus observaciones astronómicas y cartográficas para sustentar la tesis de la intencionalidad a su llegada a Brasil.

La brevedad del documento del Maestre João se entiende al reparar en que, en el momento de escribir la “Carta”, él estaba enfermo. Durante la mayor parte del tiempo en que la escuadra estuvo fondeada en Porto Seguro, el Maestre João tuvo que permanecer a bordo de un barco. La “Carta”, no obstante, además de contener la primera descripción, realizada en Brasil, de la Cruz del Sur – constelación que aparece como emblema en algunos de los símbolos republicanos brasileños, contiene

el registro de la latitud. Francisco de Souza Viterbo (1988 [1898]), a finales de s. XIX, revisó la biografía del Maestre João, conjeturando que el médico, astrónomo y piloto mayor de la escuadra de Cabral era João Faras, natural de Galicia, licenciado en artes y medicina y cirujano del rey D. Manuel. Además, identificó a Mestre João con el traductor al español del manual de geografía y cosmografía antigua titulado *De Situ Orbis*, de Pomponio Mela.

Sin duda, el principal motivo por el cual la “Carta del Maestre João” fue de poca utilidad para la construcción de la base del sistema literario brasileño reside en la particularidad de que el idioma utilizado para escribirla fue el español. Asimismo el perfil del Maestre João nunca fue explotado ni por los inmigrantes españoles ni por las instituciones españolas instaladas en Brasil. Sorprende que la “Carta del Maestre João” no hubiera sido reivindicada por los grupos de inmigrantes como una posible primera contribución española a la construcción de la idiosincrasia brasileña. El idioma español utilizado en la “Carta”, el servicio prestado a Portugal por un gallego que, en principio, debería servir al rey castellano en lugar de al monarca portugués y el carácter científico de la prosa siguen haciendo que el documento genere incomodidades si se busca su inserción en un campo cultural.

2.2 SEGUNDO CASO: LAS DOS EDICIONES EN ESPAÑOL DE ORACIONES Y CONSEJOS DE AMOR

Álvaro de Las Casas (Ourense, 1901 - Barcelona 1950) pasó, de sus 48 años de vida, los 13 últimos exiliado en el Cono Sur y, de ellos, dos años y ocho meses en Brasil. Publicó siete obras en la primera etapa de su exilio – desde enero de 1937 a diciembre de 1938. Pasó la mayor parte de este período en la ciudad de Río de Janeiro. Regresó a Brasil en junio de 1949; dio muchas conferencias, pero no publicó más libros. En febrero de 1950, enfermo, embarcó en Río de Janeiro rumbo a Barcelona, donde falleció a los pocos días de desembarcar.

Los siete libros publicados en la primera etapa de su exilio son los siguientes, ordenados siguiendo la secuencia de su lanzamiento: Espanha (Gênese da Revolução) ([abril] 1937), Oraciones y consejos de amor ([junio y 2. ed. en octubre] 1937), O sentimento nacional em Cristo

([julio] 1937), *Angústia das nossas horas: A pátria. A democracia. Os ditadores. A guerra* ([diciembre] 1937), *Sonetos Brasileños* ([abril] 1938), *Os dois* ([mayo] 1938) y *Na labareda dos trópicos: Viagem ao Norte do Brasil* ([diciembre] 1939). De promedio, y sin considerar que *Oraciones y consejos de amor* tuvo una segunda edición, Álvaro de Las Casas habría publicado un libro cada cuatro meses.

Durante los dos años de estancia en Brasil, Las Casas también impartió decenas de conferencias, participó en decenas de recitales de poesía y escribió artículos para periódicos y revistas: reportajes, crónicas, artículos de opinión y ensayos breves. En *Na labareda dos trópicos* dice que publicó, en esos dos años, más de doscientos artículos (Las Casas, 1939, p. 121); es decir, de media, un artículo cada cuatro días. En la Colección Digital de Periódicos y Revistas de la Biblioteca Nacional de Brasil se pueden leer decenas de esos textos.

La llegada de Las Casas a Brasil había sido informada por la prensa (O Brasil..., 1937, p. 10) el día 6 de febrero de 1937, cuando él aún se encontraba a bordo del barco que lo había llevado desde Lisboa a Río de Janeiro; en esa noticia-entrevista Las Casas declaró que llegaba a Brasil como turista. Además, en esa misma pieza del diario *A Noite* Las Casas explicó sus planes. Declaró (O Brasil..., 1937, p. 10) que “no soy, no he sido ni quiero ser un activista político (não sou, não fui e não desejo ser político militante)” y señaló que “como intelectual sólo me interesa estudiar las cuestiones que dan origen a las revoluciones y las que surgen de las mismas revoluciones (como intelectual, não me interessa senão o estudo das questões que dão origem às revoluções e daquelas que advêm das mesmas revoluções)”.

Por este motivo, es comprensible que él tuviera prisa por publicar su primera obra, *Espanha (Gênese da Revolução)*, pues necesitaba materializar lo que decía haber ido a hacer a Brasil. El título de ese ensayo revela la posición del autor ante la Guerra Civil española. Para Las Casas, la Guerra Civil era una revolución general y una tragedia, fatídicamente inevitable, consecuencia, como síntesis final, de las tensiones y de los desequilibrios en el Imperio español iniciados a principios del siglo XIX, por efecto de la crisis de Estado desencadenada por la invasión francesa. Las Casas acertó, con dos años de antelación, en su

predicción del desenlace de esa revolución general. Sin embargo, aunque expresó su deseo de objetividad, acabó mostrando claramente su ideología al desear, al final de la obra, que el probable ganador – la España Nacional – fuera capaz de consolidar un régimen similar al de Salazar, en Portugal, un ejemplo, a juicio de Las Casas, de compatibilidad armoniosa entre catolicismo y fascismo.

El inicio de la trayectoria profesional en Brasil de Las Casas hace suponer que él creyó que, en Brasil, habría demanda para los discursos que podía ofrecer un intelectual español con capacidad para disertar sobre cuestiones de la historia, de las letras y de las artes de España y, asimismo, sobre la necesidad de la defensa política de las naciones cristianas. Y él percibió que podía expresar y divulgar sus discursos en castellano. Su primera conferencia en portugués – “Visión integral de España (Visão integral da Hespanha)” la pronunció en agosto de 1938 e, incluso, de los cuatro libros que lanzó en 1937, uno de ellos – *Oraciones y consejos de amor* – pudo publicarlo en español. En las presentaciones paratextuales de los otros tres, Las Casas dejó constancia de su agradecimiento a quienes lo habían ayudado en la redacción en lengua portuguesa de esas obras.

El hecho de que Las Casas pronunciara sus conferencias sobre temas de España en español, publicara en español su único libro de poesía y agradeciera a colegas brasileños que lo ayudaran para la redacción en portugués de sus otros libros no fue óbice para que se especializara en la historia de la poesía del Brasil ni para que se perfeccionara en el conocimiento de la lengua portuguesa. Su inserción plena, como válido interlocutor extranjero, en el campo cultural brasileño, la mostró un año después del lanzamiento de su primera obra – *Espanha* (Gênese da Revolução). En abril de 1938 presentó la antología *Sonetos Brasileños* (Academia..., 1938), una publicación oficial de la Academia Brasileña de Letras conteniendo una selección de cincuenta sonetos de poetas brasileños, desde el Barroco hasta el Modernismo, que Las Casas había traducido al español por encargo de esa institución. Antes de refugiarse en Brasil, él no se había distinguido, mediante publicación alguna, por su conocimiento de la literatura brasileña. En pocos meses, no sólo se había convertido en un experto en la historia de la creación de la poesía

en Brasil, sino que también logró que la Academia Brasileña de Letras reconociera su autoridad para seleccionar críticamente sonetos para una publicación oficial de la institución.

En el mes de julio de 1937, dos meses después de publicar *Espanha* (Gênese da Revolução), Las Casas lanzó *Oraciones y consejos de amor* (Las Casas, 1937), con una segunda edición en octubre de ese año. Se trata de un libro de máximas, cuyo, en principio, único vínculo sistémico con Brasil era haber sido publicado en Río de Janeiro. Si bien Las Casas pudo haber optado por una edición en portugués, por medio de una traducción, o por una publicación bilingüe, ambas ediciones fueron en español.

En *Oraciones y consejos de amor* tanto el amado como el amante no están marcados por el género femenino. La obra funciona como una guía; su autor ficticio es un experto asesor que, mediante esas máximas, orienta con pedagogía a los amantes en el buen amor, para que este suceda con equilibrio, en la justa medida, y puedan así ser evitadas las situaciones de dominación. En Brasil, para aquellos lectores que no conocían la producción de Las Casas en España y en Portugal, este libro de apotegmas y aforismos transmitía que el recién exiliado, además de un politólogo, era un filósofo lírico con habilidad para expresarse en versos en lengua castellana.

Durante los doce años que pasó en Argentina y Chile, tras haber partido del Brasil, Las Casas reeditó, en Buenos Aires, *Oraciones y consejos de amor*, cambiándole el título, hasta alcanzar, en 1946, una octava edición. A partir de 1939, en las ediciones argentinas, el título que recibió la obra fue *Altar de amor*. Consultamos la octava edición, de 1946, de la editorial Handler; no se sabe si Las Casas declaró públicamente que *Altar de amor* era una edición revisada y ampliada de *Oraciones y consejos de amor*. Sin embargo, de *Altar de amor* formaron parte todas las máximas de *Oraciones y consejos de amor*, aunque algunas con ligeras modificaciones o añadidos. Además de las máximas de *Oraciones y consejos de amor*, *Altar de amor* contiene varias decenas de máximas nuevas.

Una reseña de *Altar de amor*, publicada por el periodista Francisco Assis Chateaubriand en el *Diário de Pernambuco* el 17 de septiembre de 1939, genera la sospecha de que, con el cambio de título, la edición argentina

no era relacionada con la obra previamente publicada en Brasil con el título *Oraciones y consejos de amor*. Chateaubriand (Altar..., 1939, p. 4) expresó lo siguiente antes de citar siete máximas de Las Casas, pareciendo desconocer que ya habían sido publicadas dos años antes:

Estos pensamientos de mi amigo, el ilustre vate ibérico Álvaro de Las Casas, me parecen encantadores y suaves. Por eso decidí transcribirlos en esta columna. Es un artista fino y delicado, cuyos sentimientos Brasil necesita apreciar aún mejor de lo que ya los conoce. El exilio de su tierra natal sólo hizo que su poesía fuera más espiritual y purificó su arte. Álvaro de Las Casas es un poeta humano, muy humano. Vale la pena sentirlo, justo al lado del *Altar del amor*, donde el vate comulga la hostia de la poesía (Acho encantadores e suaves estes pensamentos de meu amigo, o ilustre vate ibérico Álvaro de Las Casas. Por isso deliberei transcrevê-los neste quarto de coluna. Trata-se de um fino e delicado artista, cujos sentimentos o Brasil precisa apreciar ainda melhor do que já os conhece. O exílio da terra natal somente lhe espiritualizou mais a poesia e lhe purificou a arte. Álvaro de Las Casas é um poeta humano, muito humano. Vale a pena senti-lo junto, bem junto do Altar do amor, onde o vate comunga a hóstia da poesia).

La falta de declaraciones de Las Casas no permite saber a qué proyecto respondía, tras haber lanzado *Espanha* (Génesis da Revolução), la publicación en español, en Río de Janeiro, de un libro conteniendo un conjunto de apotegmas y aforismos. No hay duda, no obstante, de que Las Casas no pretendía ocultar el hecho de que era un agente del campo cultural español que había planeado ser reconocido, por parte del campo cultural brasileño, como un raro intelectual. De todas formas, hay indicios que señalan que él era consciente de que, para aumentar el consumo de su obra en Brasil, era necesario su difusión en lengua portuguesa. Dos meses antes del lanzamiento de *Oraciones y consejos de amor*, en la revista *O Malho* y bajo el título “Ideas que inspira el amor (Ideias que o amor inspira)”, Las Casas (1937b) ya había publicado, traducidas al portugués, 32 de las máximas (aproximadamente una séptima parte de las que contendrá el libro) de *Oraciones y consejos de amor*.

En esta investigación, de la crítica que pudo haber obtenido el libro, sólo fue posible localizar dos breves notas. Esas reseñas formaban parte de los paratextos de la segunda edición. Ambos textos, inicialmente vehiculizados en diarios, apuntaban la aprobación conseguida por *Oraciones y consejos de amor* al poco de su lanzamiento por parte de

destacados críticos de la literatura brasileña. Uno de los dos fue el poeta, ensayista y traductor Guilherme de Andrade de Almeida quien, en el *Estado de São Paulo*, el 15 de junio de 1937, resaltó lo siguiente: “mi amigo Álvaro de Las Casas acaba de publicar, bajo la acogedora luz de nuestro sol y la favorable bendición de la Cruz del Sur, un librito de pensamientos que es, en su totalidad, un fino y emotivo *Arte de Amar* (o meu amigo Álvaro de Las Casas acaba de publicar, já sob o clarão acolhedor do nosso sol e a benção propícia do Cruzeiro, um livrinho de pensamentos que é, todo ele, uma fina e emotiva *Arte de Amar*)” (Las Casas, 1937c). El otro comentarista fue el crítico literario y biógrafo Eloy Pontes; él anotó en el periódico *O Globo*, el 30 de junio de 1937, que “Sin intensidad lírica, sin poder de abstracción, sin espíritu de análisis, la literatura conjetural naufraga en el ridículo. Este no es el ejemplo del señor Álvaro de Las Casas. Este pequeño volumen merece una fiesta del espíritu (Sem intensidade lírica, sem poder de abstração, sem espírito de análise, a literatura conjetural naufraga no ridículo. Não é o exemplo do Sr. Álvaro de Las Casas. Este pequeno volume vale por uma festa de espírito)” (Las Casas, 1937c).

Arriba fue indicado que *Oraciones y consejos de amor* tuvo otras dos versiones, una previa, menor, en portugués – “Ideias que o amor inspira” – y una posterior ampliada, también en español – *Altar de amor*. Las versiones publicadas en Brasil, o sea, el libro *Oraciones y consejos de amor* y las máximas divulgadas en un periódico – “Ideias que o amor inspira” – gozaron de transductores; en conjunto, las tres versiones reflejaron el empeño de Las Casas en dar a conocer su producción lírica. Para el contexto del Brasil, la decisión de Las Casas de publicar sus máximas tanto en portugués como en español demuestra que él se valió de ambas lenguas para intentar introducir su obra en el campo literario.

2.3 TERCER CASO: *UN TURISTA EN EL BRASIL*, UN LIBRO QUE PROMOVÍA, EN ESPAÑOL, EL TURISMO

José Casais Santaló (Santiago de Compostela, 1894 - Juiz de Fora [Minas Gerais], 1971), catedrático de Derecho Público y de Economía en la Universidad de Santiago de Compostela, traductor, del italiano al español, del procesalista Giuseppe Chiovenda y funcionario consular de

la II República, publicó en 1940, en Río de Janeiro y en español, el libro *Un Turista en el Brasil* (Casais, 1940). La obra fue descrita por el autor como “un libro de viajes documentado con fotografías” (Casais, 1940, p. 15). Él, abandonando sus cargos como diplomático del Estado español en Santiago de Chile y en Buenos Aires, cuando estalló la Guerra Civil, se desplazó a Brasil. En 1938 y 1939, asumiendo sin ambigüedades su posición y sus disposiciones de turista, se dedicó a viajar por el país en la búsqueda de una comprensión de la brasilidad.

En el prefacio del libro, José Casais explicó que él quiso componer, con las notas de sus cuadernos de viaje y a partir de sus propias vivencias, una narración objetiva, sobre todo por el *sertón* – el interior del país. Recorrió 20.000 kilómetros en tren, barco, automóviles y camiones y concluyó que todos los estados del Brasil que había visitado podían ser considerados regiones turísticas, pudiendo, por tanto, ser explotadas con esa finalidad. El libro fue estructurado en seis partes, dedicadas a los estados de Río de Janeiro, Bahía, Ceará, Minas Gerais, Goiás y Espírito Santo.

En ese prefacio, Casais expone cuáles fueron sus motivaciones y justifica la estructura dada a su trabajo; subraya que orientó sus impresiones buscando la autenticidad del Brasil, lo que le hizo distanciarse de los tipismos y de las generalizaciones absurdas. Creó itinerarios por lugares que, según él, no estaban marcados como destinos turísticos; así lo declara: “Viajes de turista exento de pretensiones científicas o profesionales. Rápidos, no obstante invertir en ellos muchos meses (el Brasil es inmenso), con itinerarios preconcebidos y, después, alterados sobre la ruta, por la presencia de insospechados temas de admiración” (Casais, 1940, p. 13).

Un turista en el Brasil contiene 240 páginas y está ilustrado con 193 fotografías tomadas por el propio Casais con su Leica. No se dispone de datos que permitan saber quién incentivó y pagó la edición. Tampoco hay declaraciones sobre quiénes Casais creía que podrían ser los consumidores directos del libro; ahora bien, el hecho de que todo el libro esté escrito en español, a excepción del prólogo en edición bilingüe portugués-español de Antenor Nascentes, lleva a suponer que, aunque impreso en Brasil y al alcance de brasileños lectores de español, el libro también estaría destinado a lectores españoles e hispano-americanos. El prologuista, Nascentes, catedrático del Colegio Pedro II de Río

de Janeiro, trazó un perfil biográfico de Casais al que calificó como sigue: “No conocí a ningún extranjero más entusiasta del Brasil, más creyente en nuestro futuro, más respetuoso con nuestras leyes, más conocedor de la psicología de nuestro pueblo” (Casais, 1940, p. 11).

Es patente que los posibles, aunque improbables, lectores españoles e hispano-americanos interesados en los apuntes y en las reflexiones de Casais para la planificación de sus rutas de turismo difícilmente se podrían trasladar a Brasil debido a la circunstancia mundial a inicios de los años 40. Asimismo, la editorial carioca que se había encargado de la publicación – la Franz Timon – era una empresa pequeña sin distribución fuera de Brasil. Dos años después del lanzamiento de *Un turista en el Brasil*, Casais publicó otros libros de viaje: *Congonhas do Campo* y *Roteiro balneario*; el primero también publicado por la Franz Timon. Sin embargo esas dos obras, de menor extensión que *Un Turista en el Brasil*, ya fueron publicadas en traducción al portugués, hecha por Aires da Matta Machado Filho. El cuarto y último libro publicado por Casais en Brasil es muy posterior, de 1963; se trata de un ensayo sobre su experiencia como enófilo, titulado *O Champagne e... os “Champagnes”*, también en traducción al portugués, por Idel Becker.

Estando en Brasil, Casais recibió la noticia de que había sido doblemente destituido de su cargo de servidor público, primero por el gobierno de la Segunda República y después por el Bando Nacional (Cachón, 2010). Esa dimisión debe haber influido en la decisión de Casais de permanecer en Brasil y de reorientar su labor profesional. Ahora bien, mientras no se asentaba en una localidad brasileña y asumía nuevos trabajos, se dedicó a hacer turismo y a la evaluación de las potencialidades turísticas del Brasil.

En el relato de sus excursiones mostró que le había gustado lo que vio; registró que, como turista, había disfrutado interactuando tanto con los paisanos como con los intelectuales locales. Abandonando su producción ensayística dentro de las ciencias jurídicas, Casais se centró en la reflexión sobre el Brasil turístico a partir de la observación *in loco*; sus escasos comentarios negativos fueron dirigidos a aconsejar cómo se podrían mejorar los servicios ofrecidos al turista. Así, Casais construyó con relación a sí la figura de un viajero cosmopolita y erudito en

funciones de reportero. Sin embargo, a pesar de la magnitud de *Un turista en el Brasil*, la casi nula repercusión que esa obra alcanzó, al igual de lo que les sucedió a las dos siguientes, apartó a Casais de las teorizaciones sobre el turismo y de la publicación de libros de viaje. Esos trabajos de Casais sólo lograron despertar real interés a principios de este siglo, cuando, desde el campo académico, se convirtieron en objeto de estudio para la comprensión tanto de la labor precursora de los primeros investigadores del turismo como fenómeno social como de las representaciones elaboradas sobre el Brasil por parte de extranjeros.

3. CONCLUSIONES: CUANDO LA TRANSDUCCIÓN ES EXIGUA Y NO SE ESTRUCTURA UN PARASISTEMA

Además de las tres obras arriba presentadas, el corpus reunido en esta investigación es formado por otros diez textos. Cinco de ellos son libros de poemas: *Cantos de mi juventud*, de José Ramón Calleja, publicado en Ipamerí (Estado de Goiás), en 1935; *La ciudad es ya cuerpo*, de Manuel Alvar, de 1970; *Mil versos por España*, de Mario García-Guillén, también de 1970; *Sonetos neobíblicos precisamente*, de Pedro Casaldáliga, publicado en 1996 y *El infinito placer de la memoria*, de Julio García Morejón, del 2001. Los cuatro últimos fueron publicados en la ciudad de São Paulo. Ninguno de esos libros fue reeditado en Brasil o en España ni traducido al portugués.

Componen también el corpus: (a) dos libros de ensayos: *A través de España y otros ensayos*, publicado en São Paulo, en 1936, por Domingo Rex y *El llanto de los hombres: ensayos y perfiles internacionales*, de Luis Amador Sánchez, igualmente publicado en la ciudad de São Paulo, en 1944; (b) dos monografías: *El Cid o El Alma de Castilla*, de Raimundo Fernández-Cuesta, publicada en Río de Janeiro en 1941 y *La Orden de La Merced en el Brasil*, también de Río de Janeiro, de 1974, por Emilio Silva y (c) un libro de memorias de un emigrante: *Del Amazonas al infinito: una vida, apuntes, nueva teoría*, de Benigno Cortizo Bouzas, publicado en Recife en 1950.

La pregunta investigadora indicada al inicio de este capítulo demandó verificar en qué estructuras fueron insertados esos productos. En diversas investigaciones (Quintela, 2009, p. 232) se ha intentado calcular el número de emigrantes españoles llegados a Brasil y asentados en el país; en síntesis, entre 1820 y 1972 el número de trabajadores españoles desembarcados en Brasil se sitúa, aproximadamente, en medio millón. Sin embargo, aunque se podría suponer la presencia, entre los sucesivos grupos de ese contingente, de potenciales lectores, ninguno de los libros del corpus reunido fue específicamente destinado a agrupaciones o colectividades de ese nicho. Incluso, del corpus, sólo uno de los autores – Benigno Cortizo Bouzas – era emigrante y su libro no fue concebido como un testimonio o un legado para sus conterráneos y tampoco fue así recibido. Por lo tanto, al no ser claro a que potenciales lectores estaban destinadas esas obras, una primera incoherencia sistémica aparece, la cual dificulta la pertenencia de ellas a un sistema.

Considerando los macrofactores del polisistema, dos de ellos – consumidor e institución – no fueron afectados, de hecho, por los productos del corpus. Dentro de esos dos macrofactores no podrían ser consideradas, como brasileñas, obras compuestas en otra lengua – el español – aunque contuvieran elementos repertoriales equiparables a los temas y a los estilos esperados o aceptables en las fases del sistema. Sólo uno de los textos – la “Carta del Mestre João – tuvo destinatarios e intérpretes explícitos: la corte del rey de Portugal. Sin embargo, cuando los románticos brasileños decidieron idealizar el proceso de formación de la literatura nacional no supieron cómo encajar en ese sistema un documento redactado en castellano, lo cual no aconteció con la “Carta de Caminha”, quedando la “Carta del Maestro João” como un documento de interés para la geografía y la historiografía.

Es una obviedad que el destino de un producto es su consumo, único modo para que la transducción se realice. En el corpus reunido, el débil encaje sistémico de esos textos levanta la sospecha de que la intencionalidad de algunos de los escritores no consistió, como propósito

principal, en que fueran leídos masivamente en Brasil. En vez de eso, algunos de los escritores buscaron construir, afianzar o reforzar el perfil, sobre sí, de extranjeros eruditos. Como tales, creyeron que debían aportar, aunque fuera en lengua extranjera y dentro de una circunstancia muy particular, su testimonio, su creación literaria, su erudición o su reflexión ensayística al campo cultural brasileño. Casos ejemplares al respecto fueron el del abogado y político falangista Raimundo Fernández-Cuesta, el de Domingo Rex, profesor y funcionario del Ministerio de Asuntos Exteriores de la II República, y el del filólogo y profesor Manuel Alvar, cada uno de ellos autor de un único libro publicado en Brasil. Con sus publicaciones, los tres dejaron constancia de su breve estancia en el país y pudieron mostrar que, durante ella, habían continuado ejerciendo como intelectuales productivos en lengua española, independientemente del país de estadia.

José Casais mostró una intencionalidad diferente al publicar, primero, en 1940, *Un turista en el Brasil* y dos años después, ya en lengua portuguesa, *Congonhas do Campo* y *Roteiro balneario*. No se trataba de publicaciones testimoniales y simbólicas y sí de la producción resultante de dos años de viajes y de reflexión sobre la planificación del turismo. El contexto inadecuado para el fomento entre extranjeros del turismo en el Brasil y la ausencia de transductores de esas obras condujo a Casais a abandonar esa labor. Frente a él, Álvaro de Las Casas, al publicar sus máximas en tres ediciones diferentes y tanto en portugués – la primera versión, “Ideias que o amor inspira” – como en español – la segunda versión *Oraciones y consejos de amor* y la edición chilena, *Altar de amor*, manifestó que reconocía la relevancia de la inserción de un producto literario en un sistema. De hecho, *Oraciones y consejos de amor* es el único libro del corpus que fue reeditado y traducido. De todas formas, la no constitución de un parasistema literario en lengua española en Brasil abocó esos textos a su clasificación como productos raros, ajenos a cualquier sistema, apátridas, sólo entendibles como fruto de intereses muy puntuales de unos individuos que pasaron por Brasil.

4. REFERENCIAS

- Abreu, C. de. (1999). O descobrimento do Brasil. Martins Fontes
- Academia Brasileira de Letras (1938). Sonetos Brasileños. Gráfica Sauer
- Altar de Amor – Assis Chateaubriand. Diário de Pernambuco, (17.09.1939), edición digital en <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_11/34884> (06.02.2024)
- Cachón Cadenas, M. J. (2010). Desventuras de José Casais Santaló, primer traductor español de Chiovenda. Justicia: revista de derecho procesal, 3-4, (pp 13-96)
- Casais, J. (1940). Un turista en el Brasil. Franz Timon
- Denis, F. (1968). Resumo da história literária do Brasil. Lima
- Even-Zohar, I. (1990). Polysystem Theory. Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication, 11 (1), (pp 9-26)
- Las Casas, A. de. (1937a). Oraciones y consejos de amor. [s.n.]
- Las Casas, A. de. (1937c). Oraciones y consejos de amor. Edições Rudá
- Las Casas, A. de. (1937b). Ideias que o amor inspira. O Malho, p 27, (04.11.1937), edición digital en <<http://memoria.bn.br/DocReader/116300/88539>> (06.02.2024)
- Las Casas, A. de. (1939). Na labareda dos trópicos: Viagem ao Norte do Brasil. A Noite
- Maestro, J. G. (2017-2022). Glosario de términos fundamentales de la Crítica de la razón literária. Crítica de la razón literaria: una Teoría de la Literatura científica, crítica y dialéctica. Tratado de investigación científica, crítica y dialéctica sobre los fundamentos, desarrollos y posibilidades del conocimiento racionalista de la literatura. Editorial Academia del Hispanismo (Glosario, VII), edición digital en <<https://bit.ly/3BTO4GW>> (01.12.2022)
- O Brasil é a terra que lhe serve – aconselha João de Barros ao escritor espanhol Álvaro de Las Casas. A Noite, (06.02.1937), edición digital en <http://memoria.bn.br/DocReader/348970_03/40070> (06.02.2024)
- Ribeiro, M. A. (2003). A carta de Caminha e os seus ecos. Estudo e Antologia. Angelus Novus
- Simões, H. C. (1999). As cartas do Brasil. Editus

- Torres Feijó, E. J. Contributos sobre o objecto de estudo e metodologia sistémica. Sistemas literários e literaturas nacionais. In: A. Abuín González e A. Tarrío Varela (Ed.). Bases metodológicas para unha historia comparada das literaturas na península Ibérica. Universidade de Santiago de Compostela, 2004. pp 423-444
- Visão integral da Hespanha. Diário de Pernambuco, (31.08.1938), edición digital en <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_11/30234> (06.02.2024)
- Viterbo, S. (1988). Trabalhos Náuticos dos Portugueses nos séculos XVI e XVII. Imprensa Nacional; Casa da Moeda

