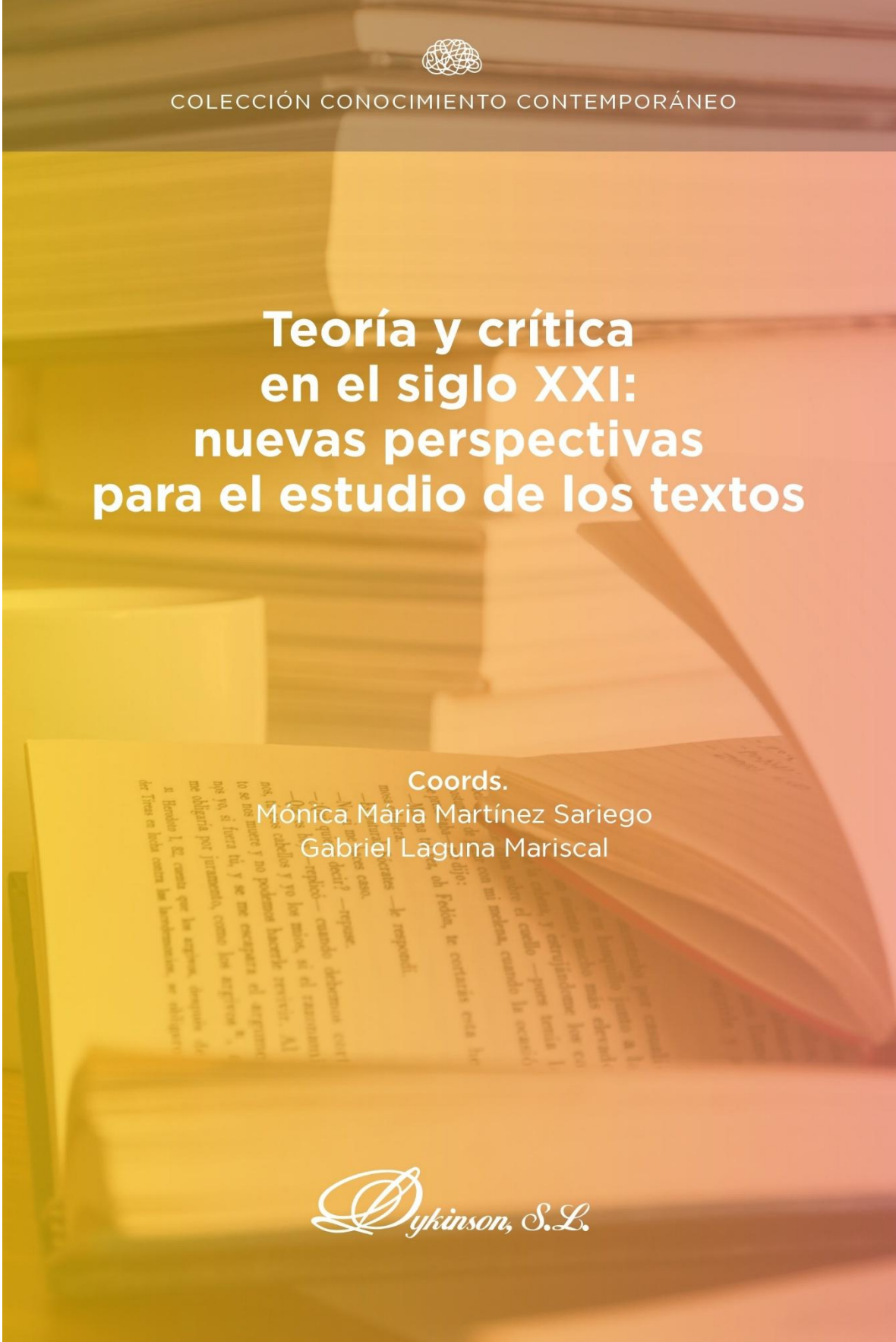


COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

Teoría y crítica en el siglo XXI: nuevas perspectivas para el estudio de los textos

Coords.
Mónica Mária Martínez Sariego
Gabriel Laguna Mariscal

Dykinson, S.L.

TEORÍA Y CRÍTICA EN EL SIGLO XXI:
NUEVAS PERSPECTIVAS PARA EL ESTUDIO DE LOS TEXTOS

COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

TEORÍA Y CRÍTICA EN EL SIGLO XXI:
NUEVAS PERSPECTIVAS PARA EL ESTUDIO DE LOS TEXTOS

Coords.

MÓNICA MÁRIA MARTÍNEZ SARIEGO
GABRIEL LAGUNA MARISCAL

Dykinson, S.L.
2025

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.

TEORÍA Y CRÍTICA EN EL SIGLO XXI: NUEVAS PERSPECTIVAS PARA EL ESTUDIO DE LOS TEXTOS LITERARIOS

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez
© de los textos: los autores
© de la presente edición: Dykinson S.L.
Madrid 2025

N.º 272 de la colección Conocimiento Contemporáneo
1ª edición, 2025

ISBN: 979-13-7006-128-9

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.

PRÓLOGO. PENSAR LA LITERATURA EN EL SIGLO XXI: CARTOGRAFÍAS DEL SABER LITERARIO 10
MÓNICA MARÍA MARTÍNEZ SARIEGO
GABRIEL LAGUNA MARISCAL

BLOQUE I.
LITERATURA ESPAÑOLA: HISTORIA, CRÍTICA Y RECEPCIÓN

CAPÍTULO 1. INTERMEDIALIDAD DE LA VIRTUD EN LOS ESPEJOS DE PRÍNCIPES HISPÁNICOS 24
EDUARDO FERNÁNDEZ GARCÍA

CAPÍTULO 2. UN ECO DE LA DESCRIPCIÓN DE LA PRIMAVERA DE LUCRECIO V 737-740 EN LA GALATEA DE CERVANTES 41
ÁNGEL JACINTO TRAVER VERA

CAPÍTULO 3. DENUNCIA SOCIAL Y REALISMO SIMBÓLICO EN LA CUENTÍSTICA DE ANA MARÍA MATUTE: LECTURA CRÍTICA DE TRES RELATOS 54
MÓNICA MARÍA MARTÍNEZ SARIEGO
LAURA MONTERO FERNÁNDEZ

CAPÍTULO 4. UNA REMINISCENCIA DEL DE RERUM NATURA DE LUCRECIO EN VIEJAS HISTORIAS DE CASTILLA LA VIEJA DE MIGUEL DELIBES 81
ÁNGEL JACINTO TRAVER VERA

CAPÍTULO 5. "LOS DÍAS EN QUE VIAJAMOS JUNTOS": EL TÓPICO DE LA TRAVESÍA DE AMOR EN LA POESÍA DE LUIS ALBERTO DE CUENCA 100
GABRIEL LAGUNA MARISCAL

CAPÍTULO 6. ECOS DEL ROMANTICISMO EN LA SOMBRA DEL VIENTO: UNA EXPLORACIÓN LITERARIA SOBRE LA NARRATIVA DE CARLOS RUIZ ZAFÓN 114
ALBERTO ESTEBAN BENÍTEZ

CAPÍTULO 7. UTOPÍA, SÁTIRA Y CIENCIA FICCIÓN EN EL ÚLTIMO TREN DE LA DEMOCRACIA (2022) DE MANUEL RODRÍGUEZ SANCHO Y LA ISLA VERTICAL (2022) DE MIGUEL COYULA 131
OMAR ISAHÚ CORRAL GAMBOA

CAPÍTULO 8. EL GIRO ANTROPROCÉNTRICO A TRAVÉS DE LA LITERATURA ESPAÑOLA: UNA PROPUESTA DIDÁCTICA DE UN CURSO PARA ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS DE ELE 149
FRANCISCO DAVID MESA MUÑOZ

BLOQUE II.
LITERATURA HISPANOAMERICANA: HISTORIA, CRÍTICA Y RECEPCIÓN

CAPÍTULO 9. UNA APROXIMACIÓN AL LEGADO TIPOGRÁFICO DE CATALINA DEL VALLE, UNA DE LAS PRIMERAS IMPRESORAS DE NUEVA ESPAÑA (1610-1613) 167
NÚRIA LORENTE QUERALT

CAPÍTULO 10. EL SUEÑO DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ DESDE LA CRÍTICA DE LA RAZÓN LITERARIA: ESPACIO ANTROPOLÓGICO Y GENEALOGÍA LITERARIA 188
JOSÉ MAXIMILIANO PAULÍN AMBRIZ

CAPÍTULO 11. SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Y CLARA CAMPOAMOR: UN DIÁLOGO TRANSATLÁNTICO Y TRANSTEMPORAL SOBRE LA EMANCIPACIÓN FEMENINA 204
RUBÉN CANTOS LEAL

CAPÍTULO 12. EL PAISAJE URBANO COMO DESMITIFICACIÓN DEL IDEAL COSMOPOLITA EN ROBERTO ARLT 220
VANESA LEDESMA URRUTI

CAPÍTULO 13. "BINIGUNDAZA" DE ANDRÉS HENESTROSA Y LAS CATEGORÍAS DE LA LITERATURA POSCOLONIAL 237
KALINKA VELASCO ZÁRATE

CAPÍTULO 14. SÍMBOLOS DEL HORROR: TEJAS VERDES DE FERMÍN CABAL 256
LAURA HERNÁNDEZ GONZÁLEZ

CAPÍTULO 15. AFECTO Y ESCENA COMO ESTRATEGIAS POLÍTICAS DEL RÉGIMEN ESTÉTICO. TENGO MIEDO TORERO (2001) O LA ESCENIFICACIÓN POLÍTICA 269
ALFREDO LAVERDE-OSPINA

CAPÍTULO 16. EL TRAUMA DEL EXILIO EN LAS NARRATIVAS DE LA DIÁSPORA CUBANA 285
DELIA GARCÍA MUÑOZ

CAPÍTULO 17. VIGILANTISMO CAPITALISTA, TRAUMA Y MIEDO EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA 303
ROBERTO LAGOS FLORES

BLOQUE III.
OTRAS LITERATURAS: HISTORIA, CRÍTICA Y RECEPCIÓN LITERARIAS

CAPÍTULO 18. LA NOUVELLE HÉLOÏSE (1761) Y LA FUNCIÓN EPISTEMOLÓGICA DE LA LITERATURA SEGÚN LA CRÍTICA DE LA RAZÓN LITERARIA 322
EDUARDO SAN MARTÍN FERMÍN

CAPITULO 19. THE LADY OF SHALOTT: DE TENNYSON Y LOS PRERRAFAELITAS A STALLWORTHY 335
EMILIO JOSE ÁLVAREZ CASTAÑO

CAPÍTULO 20. REPRESENTAÇÕES DA MULHER INDÍGENA NA LITERATURA DE JOSÉ DE ALENCAR E ELIANE POTIGUARA: UM ESTUDO COMPARADO 348
KEILA COELHO BARBOSA

CAPÍTULO 21. THE BHADRAMAHILA EVOLUTION FROM COLONIAL CONSTRUCTS TO TWENTY-FIRST-CENTURY REALITIES IN THE LIVES OF OTHERS (2014) BY NEEL MUKHERJEE AND AVNI DOSHI'S BURNT SUGAR (2020) 361
ANA MARÍA CRESPO GÓMEZ
JAIRO ADRIÁN HERNÁNDEZ

CAPÍTULO 22. LA MODELO Y EL ARTISTA EN TRES POEMAS DE LA LITERATURA INGLESA DE FINALES DEL SIGLO XX 374
EMILIO JOSÉ ÁLVAREZ CASTAÑO

CAPÍTULO 23. LA LETTERATURA FEMMINILE ITALIANA NELLA CINA CONTEMPORANEA: STUDIO SULLA RICEZIONE DALL'ANNO 2000 385
GIUSEPPINA GIUMMARRA
SARA VACCARI

BLOQUE IV.
LITERATURA Y NUEVOS FORMATOS

CAPÍTULO 24. FUNCIÓN CORO Y FORMA CORO EN LOS PRODUCTOS DRAMÁTICOS AUDIOVISUALES MODERNOS 407
ANTONIO MARÍA MARTÍN RODRÍGUEZ

CAPÍTULO 25. ALBERT CAMUS Y EL MITO DE SÍSIFO EN EL VIDEOJUEGO: UNA APROXIMACIÓN MITOCRÍTICA A LOS MUNDOS DE FICCIÓN CONTEMPORÁNEOS 434
JOSÉ MANUEL CHICO MORALES

CAPÍTULO 26. GRAFOCOGNICIÓN Y METÁFORA. RELACIONES COGNITIVAS ENTRE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS GRÁFICAS CONTEMPORÁNEAS Y LA POESÍA 449
RICARDO HORCAJADA GONZÁLEZ

CAPÍTULO 27. EL LIBRO COMO OBJETO DE DESEO: MANIFESTACIONES DEL FENÓMENO OMNIPRESENTE DEL BOOKISHNESS EN LA ERA DIGITAL 468
ANA DÍAZ DOMÍNGUEZ

BLOOUE V.
MARCOS TEÓRICOS CONTEMPORÁNEOS
Y PROCESOS DE TRANSFERENCIA

CAPÍTULO 28. IMPORTANCIA DEL CONCEPTO DE TRANSDUCCIÓN EN LOS PROCESOS Y PROYECTOS DE TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTO EN EL S. XXI 484
JESÚS G. MAESTRO

CAPÍTULO 29. TIPOLOGÍA DE TRANSDUCTORES DENTRO DE LA CRÍTICA DE LA RAZÓN LITERARIA 501
EMILIO JOSÉ ÁLVAREZ CASTAÑO

CAPÍTULO 30. HACIA UNA NUEVA HUMANIDAD: INTERDISCIPLINARIEDAD, CIENCIA Y ESTUDIOS LITERARIOS 520
ELENA M. DOBRE

CAPÍTULO 31. LITERARY ASSEMBLAGES: MAPPING A RELATIONAL FRAMEWORK FOR LITERARY ANALYSIS IN THE TWENTY-FIRST CENTURY 538
MARÍA TORRES-ROMERO

CAPÍTULO 32. PLANTEAMIENTOS INICIALES ACERCA DE SI EXISTE UNA "LITERATURA POLÍTICA" 562
ALONSO MUÑOZ-PÉREZ

CAPÍTULO 33. TIENE GRACIA. EL ANÁLISIS DE LOS GÉNEROS DE LA RISA A PARTIR DE SU ORIGEN RITUAL: TEMAS Y PROCEDIMIENTOS VERSUS COMEDIA Y SÁTIRA, AGRESIVIDAD Y CATARSIS CÓMICA 573
MARÍA ESTHER SÁNCHEZ FERNÁNDEZ

BLOOUE VI.
PENSAR LA LITERATURA HOY: MIRADAS CONTEMPORÁNEAS

CAPÍTULO 34. “ESTOY AQUÍ”: LA PALABRA VIVA DE LUIS ALBERTO DE CUENCA 590
GABRIEL LAGUNA MARISCAL
MÓNICA MARÍA MARTÍNEZ SARIEGO

CAPÍTULO 35. ¿DÓNDE ESTÁ LA LITERATURA ESPAÑOLA? JESÚS G. MAESTRO ANTE LA BANCARROTA INTELECTUAL DE LA UNIVERSIDAD POSMODERNA 619
MÓNICA MARÍA MARTÍNEZ SARIEGO

PENSAR LA LITERATURA EN EL SIGLO XXI: CARTOGRAFÍAS DEL SABER LITERARIO

El estudio de la literatura en el siglo XXI afronta transformaciones sustanciales, derivadas del impacto de la tecnología y de los cambios en las aproximaciones teóricas que pretenden redefinir los límites y funciones de lo literario. Si en sus orígenes la literatura surgió como un arte ligado a la oralidad y, posteriormente, a la escritura en diversos soportes físicos, hoy se enfrenta al desafío de los formatos digitales, que expanden sus fronteras e invitan a replantear las categorías poéticas y de interpretación establecidas. A partir de este planteamiento, el presente volumen propone una reflexión sobre la manera en que leemos e interpretamos la literatura en la contemporaneidad, explorando la interacción entre tradición y renovación crítica y metodológica.

La literatura ha sido históricamente una manifestación artística canalizada a través de tres grandes géneros: épica, lírica y drama. Estas formas básicas no solo definían el modo de estructurar la materia literaria, sino que también dialogaban con otras manifestaciones artísticas, como la música, la pintura o la escultura, en un esfuerzo por capturar y transmitir las motivaciones, anhelos y ansiedades del género humano. Paralelamente, la relación entre la cultura popular y la alta cultura ha sido un eje fundamental en la evolución de la literatura. En la actualidad,

esta relación ha adoptado nuevas dinámicas y adquirido nuevos significados con la proliferación de la cultura de masas, en la que los géneros literarios tradicionales conviven con nuevos formatos, como la literatura digital, el cine, la animación, las series de televisión, los cómics, los podcasts o los videojuegos. Las fronteras entre la alta cultura y la cultura popular son cada vez más difusas, y las obras literarias, además de dialogar entre sí, lo hacen también con formas de expresión visuales, audiovisuales y digitales, en un paisaje cultural que refleja la fragmentación de nuestra época.

Con esta realidad a la vista, el presente volumen reúne una selección de estudios que, desde enfoques diversos, contribuyen al conocimiento de la literatura como fenómeno histórico, estético y cultural. Las contribuciones se organizan en seis bloques temáticos: 1) Literatura española: historia, crítica y recepción; 2) Literatura hispanoamericana: historia, crítica y recepción; 3) Otras literaturas: historia, crítica y recepción literarias; 4) Literatura y nuevos formatos; 5) Marcos teóricos contemporáneos y procesos de transferencia; y 6) Pensar la literatura hoy: miradas contemporáneas. Esta clasificación no responde a una compartimentación rígida, sino a un criterio de organización pensado para facilitar la navegación por los distintos ejes del volumen y permitir apreciar tanto la especificidad de cada enfoque como los vínculos que se establecen entre ellos.

Literatura española: historia, crítica y recepción

El primer bloque reúne estudios centrados en la tradición literaria peninsular, desde la Edad Media hasta la narrativa, poesía y dramaturgia actuales, con enfoques que combinan la historia literaria, el análisis textual y la literatura comparada.

Los primeros trabajos de esta sección versan sobre literatura española medieval y clásica. Francisco David Mesa Muñoz presenta una propuesta didáctica para estudiantes universitarios de español como lengua extranjera (ELE), centrada en la evolución del discurso religioso y eclesiástico en la literatura peninsular entre los siglos XIII y XVI. A través del análisis guiado de cuatro obras canónicas —*Los Milagros de Nuestra Señora*, *El Libro de Buen Amor*, *La Celestina* y *La*

vida de Lazarillo de Tormes—, el curso propone una lectura crítica de los cambios históricos, sociales y culturales que acompañaron el giro antropocéntrico en la Europa premoderna.

El siguiente trabajo, firmado por Eduardo Fernández García, examina los *espejos de príncipes* hispánicos desde una perspectiva comparada, interdisciplinar y transhistórica, atendiendo a la representación de la virtud en los discursos políticos y su proyección en distintas artes. El estudio destaca la intermedialidad entre literatura, pintura y otras formas visuales como estrategia de construcción simbólica del poder regio, y postula que estas narrativas no ficcionales contribuyeron a la aculturación política en el contexto de la Monarquía Hispánica.

Sin salir de la etapa premoderna, Traver Vera identifica un eco directo de los versos V 737–740 del *De rerum natura* de Lucrecio en un pasaje del libro VI de *La Galatea* de Cervantes. A través de un análisis filológico minucioso, propone que la descripción cervantina de la llegada de la primavera evoca con precisión los hexámetros lucrecianos, ya sea por medio de una fuente intermedia o por conocimiento directo del original latino.

El siguiente grupo de capítulos trata sobre literatura española del siglo XX. Mónica María Martínez Sariego y Laura Montero Fernández analizan la narrativa breve de Ana María Matute como forma de denuncia simbólica de la injusticia social y la violencia estructural. El estudio, que se centra en tres relatos escritos por Matute durante los años sesenta ("Pecado de omisión", "La chusma" y "El aprendiz"), destaca la capacidad de esta escritura para articular una memoria del trauma histórico y efectuar denuncia social de forma indirecta, a través de recursos literarios como lo maravilloso, la economía expresiva y la evocación emocional.

Por su parte, Ángel Jacinto Traver Vera rastrea una posible reminiscencia del *De rerum natura* de Lucrecio en *Viejas historias de Castilla la Vieja* (1964) de Miguel Delibes. A partir del paralelismo temático entre el epicureísmo antiguo y el ecologismo contemporáneo, el estudio presta especial atención al ciclo vital y a la renovación natural como ejes compartidos por ambos autores.

El resto de trabajos de esta sección se centran en la literatura española más actual desde distintos enfoques, con especial atención a los

fenómenos de recepción. Gabriel Laguna Mariscal analiza el tratamiento del tópico clásico de la travesía del amor en la poesía de Luis Alberto de Cuenca, desde una perspectiva filológica y comparatista. A través del estudio de varios poemas —entre ellos "Difícil travesía" (2006)—, el trabajo muestra cómo el autor recrea la navegación amorosa, con todos sus submotivos, incluyendo las plegarias a divinidades protectoras. Frente a sus antecedentes clásicos, De Cuenca ofrece una versión más luminosa del motivo, como correlato simbólico de la experiencia erótica y afectiva del sujeto lírico.

Versa también sobre recepción el trabajo de Alberto Esteban Benítez, quien analiza la novela *La sombra del viento* (2001) de Carlos Ruiz Zafón desde la perspectiva de la reescritura contemporánea del romanticismo literario del siglo XIX. A través de un estudio temático y comparativo, el trabajo identifica la presencia y actualización de motivos románticos como la melancolía, la pasión, la rebeldía, la naturaleza y el cristianismo.

Omar Corral Gamboa, por su parte, compara dos novelas recientes –*El último tren de la democracia* (2022) del español Manuel Rodríguez Sancho y *La isla vertical* (2022) del cubano Miguel Coyula– desde los postulados de la *Crítica de la Razón Literaria.* El estudio cuestiona la etiqueta de "distopía" aplicada a la novela de Coyula y propone una lectura utópica de ambas obras, entendiendo la utopía como ficción filosófica con consecuencias históricas negativas. A partir de la clasificación genológica y de las formas de la materia cómica formuladas por Jesús G. Maestro, se postula que ambas ficciones articulan una crítica política desde registros distintos: la sátira en Rodríguez Sancho y la ironía en Coyula.

Literatura hispanoamericana: historia, crítica y recepción

El segundo bloque reúne investigaciones que abordan diversos momentos y espacios del campo literario hispanoamericano, desde la imprenta novohispana del siglo XVII hasta la narrativa de la diáspora cubana en el siglo XXI, pasando por figuras como Sor Juana, Roberto Arlt o Pedro Lemebel. Los estudios integran perspectivas filológicas, históricas,

comparatistas y teóricas, y atienden tanto a las condiciones de producción como a los modos de recepción de las obras.

Se sitúan en el contexto novohispano los tres primeros estudios. Núria Lorente Queralt analiza la figura de Catalina del Valle, una de las primeras mujeres impresoras de Nueva España, responsable titular del taller tipográfico de su esposo entre 1610 y 1612. El trabajo contextualiza su labor en el marco de la evangelización en el México colonial y su participación en la impresión de catecismos destinados a la instrucción religiosa. A través del estudio material de varias ediciones, se pone en valor el papel activo de las mujeres en los negocios familiares de impresión y su contribución al sincretismo cultural del primer siglo de la imprenta en América.

José Maximiliano Paulín Ambriz aplica la *Crítica de la Razón Literaria* al análisis del *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, proponiendo una interpretación alternativa a las lecturas místicas o irracionalistas dominantes. A través del concepto de espacio antropológico y la genealogía literaria, el estudio concluye, frente a enfoques simbólicos o trascendentalistas, que se trata de una obra crítica y racional, centrada en el eje humano del conocimiento y enmarcada en la literatura indicativa.

En el último de los trabajos del bloque, Rubén Cantos Leal, que tiende un puente a la contemporaneidad, propone un diálogo comparado entre Sor Juana Inés de la Cruz y Clara Campoamor, a partir de dos momentos clave en la historia de la emancipación femenina: la polémica epistolar con el obispo de Puebla en el siglo XVII y el debate parlamentario sobre el sufragio femenino en la España de 1931. El estudio analiza las estrategias discursivas de ambas autoras frente a la exclusión intelectual y política.

El resto de los trabajos de este bloque versan sobre literatura contemporánea y actual. Vanesa Ledesma Urruti analiza la representación del paisaje urbano en la narrativa de Roberto Arlt (1900-1942) como espacio simbólico de crítica a la modernidad. A través de un recorrido por obras como *Aguafuertes porteñas* o *El amor brujo*, el estudio muestra cómo la ciudad de Buenos Aires transita del cosmopolitismo idealizado a la distopía.

Kalinka Velasco Zárate analiza el relato "Binigundaza", incluido en *Los hombres que dispersó la danza* (1929) de Andrés Henestrosa, desde los postulados de la literatura poscolonial. El estudio destaca el carácter híbrido e intertextual del texto, que reelabora una leyenda oral zapoteca sobre el origen y dispersión de los binigulaza mediante recursos literarios como la polisemia, las notas explicativas y la alusión al pre-texto tradicional. Henestrosa, escritor bilingüe en zapoteco y español, resignifica elementos de la tradición indígena y judeocristiana para representar la experiencia poscolonial del sur de México.

Alfredo Laverde-Ospina propone una lectura de *Tengo miedo torero* (2001), de Pedro Lemebel, desde el giro performativo de la teoría literaria contemporánea. A partir de los planteamientos de Eagleton, Jameson y Rancière, el estudio interpreta la novela como un acontecimiento estético y político, en el que se articulan estratégicamente afecto, escena y expresividad.

Laura Hernández González analiza la dimensión simbólica de *Tejas Verdes* (2003), obra del dramaturgo Fermín Cabal, que aborda las torturas perpetradas durante la dictadura de Pinochet. A partir de una lectura hermenéutica y crítica, el estudio muestra cómo la pieza, construida mediante monólogos interpelativos, recurre a símbolos como la "Colorina", el durazno o la tierra para representar la represión, la memoria y la dignidad de las víctimas.

Delia García Muñoz aborda las narrativas de la diáspora cubana desde una perspectiva comparativa que articula trauma, memoria e identidad. A través del estudio de autores como Zoé Valdés, Abilio Estévez, Gustavo Pérez-Firmat y Néstor Díaz de Villegas, la contribución examina cómo la memoria funciona como puente entre el pasado y el presente en contextos de exilio, desarraigo y reconstrucción identitaria.

Roberto Lagos Flores cierra el bloque analizando tres novelas de Horacio Castellanos Moya (*El asco*, *Moronga* y *El hombre amansado*) desde una perspectiva sociopolítica centrada en la vigilancia, el trauma y el miedo de las sociedades latinoamericanas posconflicto. El estudio interpreta estas obras como relatos de "ficción paranoica", donde la violencia, tanto directa como institucional, se inscribe en los cuerpos y las

conciencias de los personajes. Se destaca la figura del exiliado, marcado por la inseguridad permanente, la desconfianza y el desarraigo. Se propone que estas novelas representan con crudeza la interiorización del miedo como forma de vida en la modernidad vigilada.

Otras literaturas: historia, crítica y recepción literarias

El tercer bloque amplía el horizonte comparatista del volumen mediante estudios centrados en tradiciones literarias no hispánicas —inglesa, francesa, india, brasileña e italiana— que dialogan con cuestiones de género, canon, colonialismo, visualidad y recepción. Las investigaciones se articulan en torno a obras concretas y se apoyan en enfoques filológicos, tematológicos o poscoloniales.

Eduardo San Martín Fermín examina *La Nouvelle Héloïse* (1761) de Jean-Jacques Rousseau a partir de las herramientas conceptuales de la *Crítica de la Razón Literaria*, en particular la idea de función epistemológica de la literatura. El estudio propone que la novela sentimental debe leerse como sistema literario estructurado en el espacio antropológico que cumple una función de conocimiento, al configurar la subjetividad moderna en torno a las relaciones entre deseo, naturaleza y sociedad.

Emilio José Álvarez Castaño analiza las relecturas artísticas y literarias de *The Lady of Shalott*, poema de Alfred Tennyson basado en una leyenda del ciclo artúrico. El capítulo parte de las dos versiones del texto y examina su influencia en la pintura prerrafaelita —con obras de Rossetti, Siddal, Waterhouse o Holman Hunt—, así como su reescritura moderna en el poema *The Girl of Zlot* de Jon Stallworthy, ambientado en la Segunda Guerra Mundial. El estudio plantea la tensión entre aislamiento y vida social como núcleo temático.

El mismo autor analiza tres poemas de la literatura inglesa contemporánea —de Carol Ann Duffy, U. A. Fanthorpe y Wendy Cope— en los que la voz lírica corresponde a la modelo retratada por un pintor. El estudio examina cómo estos textos subvierten la visión idealizada del artista al dar protagonismo a la experiencia corporal, la percepción crítica y la distancia emocional de las modelos.

Keila Coelho Barbosa realiza un estudio comparado de las representaciones de la mujer indígena en la obra de José de Alencar y Eliane Potiguara, abordando el tránsito desde el siglo XIX hasta la literatura contemporánea. El análisis revela una evolución significativa: mientras Alencar reproduce estereotipos románticos al servicio de un proyecto nacional eurocéntrico, Potiguara reivindica la voz femenina indígena como depositaria de memoria cultural e identidad colectiva.

Ana María Crespo Gómez y Jairo Adrián Hernández analizan la evolución del constructo de la *bhadramahila* —la "mujer respetable" de la Bengal colonial— en dos novelas contemporáneas escritas por autores de origen indio: *The Lives of Others* (2014), de Neel Mukherjee, y *Burnt Sugar* (2020), de Avni Doshi. Desde un enfoque interdisciplinar, el estudio examina cómo estas obras reflejan la persistencia o disolución de los ideales coloniales de femineidad. Mientras Mukherjee representa distintas modalidades del arquetipo a través de personajes femeninos moldeados por la tradición y el deber social, Doshi explora el quiebre de ese legado desde una perspectiva intimista, centrada en la memoria, la maternidad y la autonomía.

Finalmente, Sara Vaccari y Giuseppina Giummarra estudian la recepción de las escritoras italianas contemporáneas en China desde el año 2000, con especial atención al fenómeno editorial de Elena Ferrante. A través de un análisis bibliográfico y entrevistas con traductores, el trabajo identifica afinidades temáticas entre estas autoras y el público lector chino, así como las estrategias editoriales que han favorecido su difusión. Se concluye que el éxito de estas escritoras responde tanto a factores culturales como comerciales.

Literatura y nuevos formatos

El cuarto bloque de trabajos reúne investigaciones que examinan la transformación del hecho literario en contextos intermediales, digitales y artísticos contemporáneos.

Antonio María Martín Rodríguez analiza elementos de pervivencia del coro griego en los productos dramáticos audiovisuales contemporáneos,

tanto en su dimensión formal como funcional. A través de un amplio recorrido por ejemplos cinematográficos y televisivos —desde *Poderosa Afrodita* hasta *Cuéntame cómo pasó*—, el estudio identifica procedimientos que retoman, adaptan o transforman las funciones del coro clásico, ya sea mediante personajes colectivos, voces en off, música extradiegética o incluso recursos puramente visuales. Esta reflexión pone de relieve la vigencia estructural del coro como dispositivo de comentario, articulación narrativa y resonancia simbólica.

Desde una perspectiva mitocrítica e intermedial, José Manuel Chico Morales, tomando como base el ensayo *El mito de Sísifo* (1942) de Albert Camus, examina la presencia de dicho mito en narrativas videolúdicas contemporáneas como *Life Is Strange 2*, *The Last of Us* o *Death Stranding*. El estudio analiza cómo la dialéctica sujeto/carga formulada por Camus —símbolo de la condición absurda del ser humano— se reactiva en estos videojuegos a través de mecánicas narrativas y lúdicas centradas en la protección del otro. La investigación revela así el potencial de la ficción videolúdica para actualizar mitos clásicos.

Ricardo Horcajada González introduce el concepto de *grafocognición* para explorar las relaciones entre prácticas gráficas contemporáneas (como el dibujo manual o digital) y la configuración metafórica del lenguaje poético. El trabajo analiza cómo determinadas obras híbridas, que combinan lo visual y lo verbal, activan procesos cognitivos específicos en el lector y generan nuevas formas de significación poética.

Por último en este apartado, Ana Díaz Domínguez estudia el fenómeno del *bookishness*, entendido como la fetichización contemporánea del libro y la lectura en la era digital. A través de un enfoque teórico y ejemplificado, analiza sus principales manifestaciones: la literatura experimental en papel, la estética *dark academia*, la proliferación de objetos literarios en la vida cotidiana, y la promoción de la lectura en redes sociales a través de BookTok o BookTube. El trabajo cuestiona la idea del declive del libro y demuestra cómo lo literario ha sabido reinventarse y expandirse gracias a los mismos recursos tecnológicos que se consideraban su amenaza.

Marcos teóricos contemporáneos y procesos de transferencia

El penúltimo bloque reúne un conjunto de trabajos que, desde enfoques diversos, abordan la literatura como sistema de conocimiento en diálogo con la filosofía, la ciencia, la política o la antropología. Frente a visiones reductoras, asentadas únicamente en la teoría literaria, se destaca la capacidad de la literatura de producir sentido al proyectarse hacia otros ámbitos del saber.

Jesús G. Maestro expone el concepto de *transducción* aplicado a los procesos y proyectos de transferencia del conocimiento en el siglo XXI. La transducción se presenta como operación estructural mediante la cual un saber —en este caso, literario— se transforma sin disolverse al desplazarse entre contextos, disciplinas o formatos. Esta categoría, desarrollada en el marco de la *Crítica de la Razón Literaria*, resulta clave para reflexionar sobre el papel de la literatura en la educación, la comunicación y la producción científica contemporánea.

Partiendo también de la *Crítica de la Razón Literaria*, Emilio José Álvarez Castaño propone una tipología de transductores a partir de su papel dentro de la comunicación literaria. El estudio distingue entre tres tipos principales de transductor: el ejecutor (actor, músico, bailarín), el adaptador (traductor, editor, censor, etc.) y el exégeta (crítico). Esta clasificación permite comprender las distintas funciones que median entre emisor, mensaje y receptor.

Elena Dobre defiende, por su parte, la necesidad de abordar los estudios literarios desde una perspectiva transdisciplinar que incorpore saberes procedentes de la ciencia, como la psicología, la neurociencia o la medicina narrativa. El estudio examina campos emergentes como los estudios del trauma y las humanidades médicas para mostrar cómo la literatura puede contribuir a la comprensión de temas como el sufrimiento, la identidad o la salud.

También desde la teoría literaria, María Torres Romero propone el concepto de *literary assemblages*, inspirado en la teoría del ensamblaje de Deleuze y Guattari, como marco metodológico relacional para el análisis literario contemporáneo. El estudio argumenta que este enfoque resulta especialmente adecuado para analizar ficciones donde interactúan

entidades humanas y no humanas. La teoría del ensamblaje permite explorar la agencia distribuida y las configuraciones múltiples que atraviesan la literatura del siglo XXI en un contexto marcado por el Antropoceno y la Cuarta Revolución Industrial.

Los dos siguientes trabajos exploran géneros concretos. Alonso Muñoz Pérez reflexiona desde la *Crítica de la Razón Literaria* sobre la posibilidad de hablar de una "literatura política", no tanto en función del contenido temático o de la intencionalidad autoral, sino desde su estructura formal. El estudio plantea que ciertos dispositivos literarios —como la alegoría, el testimonio o la polifonía— pueden configurarse como formas de intervención política en tanto que modelan la experiencia, visibilizan lo excluido o reestructuran el discurso público.

Cierra el bloque el trabajo de María Esther Sánchez Hernández, centrado en el análisis de los géneros de la risa a partir de su origen ritual. El estudio distingue entre comedia, sátira, humor agresivo y catarsis cómica, y propone un modelo estructural que parte de su función antropológica original para explicar su evolución como géneros literarios autónomos. Se plantea así una interpretación crítica basada en temas, procedimientos y efectos, más allá de los parámetros genéricos tradicionales.

Pensar la literatura hoy: miradas contemporáneas

El apartado final del volumen reúne dos entrevistas a Luis Alberto de Cuenca y a Jesús G. Maestro, a cargo de los editores del libro, que ofrecen perspectivas complementarias sobre las tensiones entre literatura, conocimiento y sociedad en el marco contemporáneo.

El bloque se abre con el capítulo "'Estoy aquí': la palabra viva de Luis Alberto de Cuenca", donde el poeta, filólogo y ensayista reflexiona sobre su trayectoria lírica a partir de la lectura comentada de algunos de sus poemas más representativos. A través del diálogo con Gabriel Laguna Mariscal, se abordan temas clave como la evolución de su poética desde el culturalismo hacia la llamada "línea clara", la convivencia en sus versos de referentes cultos y populares, el uso de la intertextualidad como herramienta expresiva y la función terapéutica de la poesía.

El segundo texto de esta sección, titulado "¿Dónde está la literatura española? Jesús G. Maestro ante la bancarrota intelectual de la universidad posmoderna", ofrece, a través de 20 preguntas, una reflexión crítica sobre la enseñanza universitaria y la función epistemológica de la literatura. El autor de la *Crítica de la razón literaria* traza un recorrido por su formación y experiencia docente, al tiempo que diagnostica el progresivo vaciamiento intelectual de la universidad contemporánea. Se abordan cuestiones como la degradación de la enseñanza literaria, la marginación de la literatura española en el sistema educativo y los riesgos de la transferencia académica en la era digital. La literatura –se concluye– sigue siendo una herramienta crítica esencial para la comprensión del mundo.

Ambas conversaciones constituyen, en definitiva, una invitación a reflexionar sobre la función de lo literario en una época marcada por la disolución de los marcos disciplinares y por la necesidad de articular nuevos modelos de legitimación y transferencia del saber.

Conclusiones

A lo largo de los seis bloques temáticos que componen este volumen, se pone de manifiesto, en conclusión, la riqueza y complejidad de los estudios literarios actuales. Frente a la dispersión metodológica o el eclecticismo sin criterio, los trabajos aquí reunidos ofrecen análisis rigurosos, anclados en el conocimiento filológico, la reflexión teórica y la atención a los contextos históricos y culturales de producción y recepción textual.

Desde la revisión de géneros y tópicos clásicos como el espejo de príncipes o el *navigium amoris*, hasta el estudio de narrativas de exilio, violencia o disidencia sexual, pasando por la exploración de nuevas materialidades como el videojuego o las redes sociales, este volumen articula una visión plural pero coherente de la literatura como forma estructurada de sentido. Más allá de los objetos particulares, subyace una convicción compartida: que la literatura no es un mero documento cultural ni un simple artefacto estético, sino una herramienta crítica capaz de generar conocimiento, tensionar los discursos dominantes y proponer otras formas de ver, decir y pensar. En un contexto marcado por la

aceleración tecnológica y la banalización de los discursos, defender la especificidad epistemológica de lo literario no es un gesto culturalista, sino una forma de resistencia intelectual.

Este libro se ofrece, así, como una contribución colectiva al estudio de la literatura entendida en toda su densidad histórica, formal y crítica, y como una invitación a seguir pensando —desde dentro y desde fuera del texto— sobre la vigencia transformadora de lo literario.

MÓNICA MARÍA MARTÍNEZ SARIEGO
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

GABRIEL LAGUNA MARISCAL
Universidad de Córdoba

BLOQUE I.

LITERATURA ESPAÑOLA: HISTORIA, CRÍTICA Y RECEPCIÓN

INTERMEDIALIDAD DE LA VIRTUD EN LOS ESPEJOS DE PRÍNCIPES HISPÁNICOS

Eduardo Fernández García
Universidad Pontificia de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN: LOS ESPEJOS COMO GÉNERO LITERARIO Y SU TEXTUALIDAD

Los espejos de príncipes constituyeron un género literario de gran desarrollo en los reinos hispánicos entre la Baja Edad Media y la Ilustración. Su objetivo primario de servir de manuales de educación de gobernantes se flexibilizó para dar cabida a la teorización del pensamiento político y también a una literatura moralizante más amplia. Cabe buscar en este género el antecedente inmediato del ensayo político en los reinos hispánicos. De ahí su utilidad para subrayar la potente intertextualidad de algunas propuestas ensayísticas difusas planteadas por los intelectuales españoles hasta mediados del siglo XX. En estos textos se transformó la forma en que se comprendía la virtud cívica como primera exigencia del político a fin de incluir enunciaciones más amplias de las exigencias éticas de la política, que fueron coincidentes con las expresadas mediante otras manifestaciones artísticas.

La intertextualidad centró buena parte de los estudios sobre el género, tanto desde el punto de vista filológico como politológico. No obstante, un enfoque más comunicativo, esto es, más pegado al lenguaje político que a la lengua ensayística de los tratados prosísticos no ficcionales sobre política, ha permitido ampliar el foco de atención sobre las perspectivas de tratamiento del pensamiento político en esos textos. Recientemente se subraya más lo que se dice que cómo se dice. Lo que, de paso, recalca el valor comunicativo, publicitario y hasta propagandístico, de la tratadística política moderna. Y su uso para la aculturación política de los súbditos, tanto como para la educación de los gobernantes.

Esta nueva mirada posibilita trasladar en el análisis del discurso el peso principal de la disección de las ideas políticas desde la intertextualidad, que destaca los tópicos retóricos del género especular, a la intermedialidad, que desvela continuidades comunicativas con otros géneros, en menor medida la prosa ficcional, pero sobre todo, el teatro aurisecular. La intermedialidad se convierte así en el tamiz a través del que comprender no tanto la difuminación de los límites formales entre los géneros literarios (Cubillo 2014, 172) como los puentes entre ellos. Por lo que se refiere a este género, dentro de las clases de intermedialidad posibles, se trata del tipo de la denominada intermedialidad discursiva (Jensen 2016, p. 4).

2. OBJETIVOS: DESVELAR EL TRASVASE DE IDEAS ENTRE GÉNEROS

Resulta imprescindible combinar un objetivo metodológico y otro teleológico. El primero sirve para tender puentes entre textos, de manera que sean percibidos en la forma única que operaron simultáneamente en el imaginario popular, sin compartimentaciones extrañas a la mentalidad de lectores que incluyen en su cosmovisión del mundo experiencias literarias diversas y las integran, no las disgregan ni las acumulan, sino que construyen un todo comprensivo de su mundo con aportes literarios muy diversos desde el punto de vista de los géneros y las estructuras formales. Por tanto, no se trata solamente de una intermedialidad que persiga borrar o desdibujar los límites entre géneros (Herzogenrath 2012, p. 14), sino de conectarlos a través del discurso (Schröter 2011, p. 2).

El segundo objetivo consiste en indagar si la intermedialidad entre prosa no ficcional y otros géneros (poesía no ficcional, prosa ficcional y teatro) construye una misma imagen del poder en un período de tiempo determinado, que en el presente caso es el tiempo de reinado de los Austrias, que permite contrastar el surgimiento de la política como ciencia, la creación de un lenguaje propio con el desarrollo de potentes metáforas del poder, el desarrollo de un género peculiar de ese tiempo cultural como son los espejos de príncipes y una manifestación popularmente tan potente como las comedias, que no se repetiría hasta la

extensión de la televisión a los efectos de cohonestar una misma visión ideológica del poder. Esto es, el capítulo persigue primariamente entresacar en los ropajes literarios diversos que revistieron los espejos de príncipes algunos paradigmas explicativos del papel dirigente de los gobernantes regios, plenamente coincidentes con los de la literatura ficcional prosística, los dramas del teatro aurisecular y, lo que es más relevante, las artes visuales, en un juego de intermedialidad que buscaba una eficaz propaganda del poder.

En definitiva, se trata de deslindar en qué medida la imagen de los reyes que proyectan los espejos de príncipes son coincidentes con la popularizada por otras manifestaciones literarias. Las imágenes o representaciones mentales del buen gobierno en ese contexto determinado construyen paradigmas muy profundos y duraderos en todas las capas de la sociedad de la época. Tanto la política como la literatura son productos sociales que manifiestan una mentalidad muy determinada en cada etapa cultural, por lo que en última instancia se persigue saber si un mismo constructo se manifiesta simultáneamente en géneros literarios diferentes.

Cuando se analiza la utilización de los tratados de formación política resulta evidente que la literatura prosística y ensayística entre el Renacimiento y el Barroco hispanos construyen paradigmas muy útiles para la institucionalización del comportamiento social de acuerdo con reglas impuestas por el poder político, o al menos ampliamente compartidas entre los autores de tratados y dramas y los gobernantes.

3. METODOLOGÍA

Se propone, con fundamento epistémico interdisciplinar, una metodología cualitativa mixta que busca la aplicación práctica a un caso concreto, como es el estudio de los espejos de príncipes de una profunda dinámica de intermedialidad artística de la *imago regis*. La intermedialidad analizada aquí no es referencialidad formal entre medios ni transposición medial desde la tratadística política a otros géneros literarios, sino auténtica combinación de medios para producir un efecto comunicativo acumulativo y especializado en función del nivel intelectual de

los destinatarios a partir de las prácticas tradicionales de escritura que desembocaron en mecanismos de circulación ideológica.

Para ello se sirve de un acercamiento interdisciplinar en el que la visión diacrónica de la Historia de la Literatura es preferente, aunque apoyándose en el análisis del discurso. La interdisciplinariedad acerca al análisis filológico de las formas los planteamientos politológicos de fondo, que a su vez no son ajenos al enfoque formalista propio de la historiografía del arte. Sin embargo, esa necesidad de interdisciplinariedad, que sobrepasa la mera conveniencia para un capítulo como este, resulta tributaria de dos perspectivas prevalentes: la profundización en la utilidad intermediadora de la literatura ensayística entre ideología y cultura a través de los métodos proporcionados por la Teoría y Crítica Literarias para la disección de *topoi* discursivos, y los cruces intermediales a través del método iconográfico.

El método comparado permite trazar los ejes fundamentales de la narrativa en distintas lenguas (castellano, latín, portugués e italiano sin salir de la Monarquía Hispánica), lo que subraya la diferencia entre lengua y lenguaje político. Especialmente porque las mismas convenciones discursivas de la tratadística en latín se identifican en los dramas de contenido político del teatro en castellano.

Las hipótesis manejadas son las siguientes:

1. La literatura sirve eficazmente al propósito aculturador de la política en las sociedades hispánicas modernas

2. Se fijó un corpus de *topoi* por similitud de contenidos descriptivos del poder político

3. Los tópicos literarios de socialización política si bien cambian con la coyuntura, son transversales.

Necesariamente el punto de partida es afirmar la vigencia de la teoría de los géneros literarios para poder hacer la comparación de tópicos sobre la virtud política. Se han seguido diversos criterios para diferenciar los géneros a comparar de acuerdo con el acuerdo convencional más extendido (Garrido, 1988; Ruíz Soto, 1984, p. 594; Aullón y Martí, 2016), requiriendo una trazabilidad de cada uno de los analizados a lo largo de

todo el período de referencia (siglos XVI y XVII) a partir de la depuración de sus antecedentes clásicos, con un seguimiento estilístico coherente, con diferenciación funcional de los tratados respecto a la literatura ficcional, y, especialmente, con un seguimiento de la identidad o diversidad temática en función de los tópicos compartidos entre géneros.

La comparación de los espejos de príncipes se hace con respecto a otra literatura prosística no ficcional como los arbitrios, los tratados de filosofía moral, los manuales de teología política y las obras historiográficas y crónicas, si bien más interés aporta la comprobación de la intermedialidad con la poesía historiográfica y el teatro aurisecular de dramas históricos.

4. RESULTADOS: INTERMEDIALIDAD Y ACULTURACIÓN POLÍTICA

Leer en paralelo los tratados prosísticos sobre las virtudes de prudencia, valentía y templanza del siglo XVII con la retratística regia barroca hispánica desvela algunos de esos tópicos reiterados que trascienden las convenciones estilísticas literarias para permitir una reflexión sobre la utilidad intermedial de los constituyentes del ensayo, que en este caso se centran, dado el género analizado, en la virtud cívica y sus infinitas enunciaciones literarias.

La aculturación política fue también una forma eficaz de disciplina social, importante en toda época, pero realmente indispensable en el proceso operado en el siglo XVI para esa expansión y centralización del poder que se conoció con la denominación tópica de "aumento y conservación de la monarquía". Aculturar servía para compartir proyectos, valores, principios de acción y objetivos dinásticos de forma transversal a muchas capas sociales fuera del estamento nobiliario, con la finalidad de evitar conflictos internos y disensiones ideológicas.

A tal fin resultaban insuficientes por sí solas cada una de las manifestaciones culturales, pero fueron útiles todas ellas conjuntamente. Los espejos y otros tratados políticos e historiográficos estaban destinados a un público muy minoritario y tuvieron, en consecuencia, una distribución reducida en comparación con la difusión más generalizada de

otras muestras artísticas, como las figurativas, y, por lo que importa a la intermedialidad, que otras manifestaciones literarias, como la prosa ficcional y, muy destacadamente, el teatro aurisecular. Las representaciones teatrales tienen la ventaja de no requerir esfuerzo personal en la lectura y de dificultar interpretaciones heterogéneas personales de manera que la figura de los reyes, que tantas veces aparecen como elementos resolutores de los problemas, se interpretan de forma generalizadamente igual y positiva.

De ahí que pueda deducirse que los diferentes elementos con los que se van construyendo las tramas de los dramas auriculares funcionan a modo de constituyentes ideológicos en primer lugar, y discursivos en segundo término, de manera que puede concluirse que son de la sociedad y para ella, nunca para un género literario, de modo que en la crítica española han venido a identificarse más con el concepto de artefacto que con el de constructo, si bien algunos tratados recurren en similar sentido al término *artificio* de la política.

En este punto se unen artificiosidad de la política y artificiosidad de la literatura, y en el caso concreto de los tratados políticos la artificiosidad se hace girar en torno a los principios recuperados por el humanismo de la retórica clásica, que en el caso de los espejos se ponen directamente al servicio de una persuasión que busca el didactismo. En el caso de los dramas no es así primariamente, pero consiguen un resultado muy similar en la práctica.

La profusión del recurso a ampulosos artificios retóricos en los tratados políticos desvela la utilidad que tienen para la consecución de una nueva semántica política al dictado de la ideología monárquica hispánica. Por reiteración de los mensajes éstos terminan por fijarse de manera indeleble en la mentalidad popular, consiguiendo un adoctrinamiento más eficaz y sutil que expreso. Esta es la gran utilidad del recurso intermedial a la literatura frente a la machacona insistencia en la propaganda, sometida de continuo al tamiz de la ironía popular. Está acreditada la impresión de que para las capas menos formadas del Siglo de Oro vincular esos contenidos didácticos del poder a elementos artísticos y plásticos en la literatura de consumo más frecuente aumenta exponencialmente las posibilidades de una más fácil asimilación de

contenidos y mensajes (Maravall 1990, p. 110), algo que fue inmediatamente percibido, como simplifican las palabras de Guerau (1675, p. 1v) al explicar esa estrategia didáctica mediante imágenes literarias simplificadas: "como con esto se añade lo deleitable del precepto y lo gustoso del arte, sale fácilmente con el rendimiento de la voluntad, pues cerca está de obedecer quien del precepto se gusta".

Si la pintura, especialmente la retratística regia, parecía inmediatamente comprensible, en cambio los tratados tuvieron que trasladar esa imagen desde la dimensión visual a la mental, de manera que resultara inequívoca en los textos. En algunas ocasiones se ha criticado a sus autores la prolijidad de la construcción de imágenes de sentido, con tropos y metáforas muy complejas en comparación con las imágenes visuales de las artes figurativas, y que planteaban textos de rendimiento parenético menos adecuado a los efectos de conmover que de persuadir. Sin embargo, fueron muy eficaces, porque se trataba precisamente de eso en los tratados y en las comedias, de conformar una cultura política unívoca que, en los términos escritos por Baltasar Gracián en su *Oráculo manual* (1647, p. 24), lograran "mover voluntades".

La simplificación necesaria para suscitar la adhesión al programa de los Austrias por amplias capas de poblaciones social y culturalmente muy diferentes se simplificó con la popularidad de los dramas teatrales y su enorme difusión. Más que ningún otro género el teatro contribuyó a forjar una suerte de cultura hispánica reconocible, muy fértil para insertar en ella patrones discursivos de enorme utilidad ideológica. De un lado, un género representado permitía a espectadores más pasivos o menos formados una comprensión más sencilla; de otro, la prosa ficcional evitaba los arriesgados inconvenientes derivados de reflejar el declive del sistema político de los Austrias desde la finalización de la *Pax Hispanica.*

La caracterización de los reyes inicialmente construida en los poemas épicos sobre la Historia reciente de los reinos hispánicos, al estilo de la difundida por *Práctica de las virtudes de los buenos Reyes de España* de Francisco de Castilla permitió la introducción en los tropos de figuras comparativas hiperbólicas tomadas de otros géneros poéticos hasta elevar a la metáfora -organicista en los espejos y más versátil en el

teatro- a constituyente discursivo imprescindible en la justificación de las potestades exorbitantes de los reyes.

Inmediatamente se percibió su utilidad en la prosa ficcional para establecer un anclaje de lo verosímil con lo real, no solamente en los tipos regios, sino en otros dos: los gobernantes interpuestos entre el súbdito y el rey, por un lado, y los propios súbditos que compartían los valores de honra y servicio más allá del ambiente nobiliario como mecanismo de modificación de la rigidez jerárquica de la estratificación estamental, como el ascenso social de los papeles de servicio, de milicia y de conquista indiana revelaron claramente.

Naturalmente no todos los géneros prosísticos ficcionales eran cauces adecuados para esta sutil introducción del cambio social; no lo eran la novela morisca, bizantina o de caballerías, por falta de credibilidad del modelo, ni la picaresca o la pastoril, por imposibilidad imitativa en el primer caso y por limitaciones temáticas en el segundo.

El problema no era que los gobernantes se redujesen a personajes secundarios, si eran tratados con decoro desde la distancia emocional, como demuestra el de la reina Isabel en la novela ejemplar cervantina *La española inglesa*. Para no dilatar en exceso este ejemplo antes de pasar al teatro basta mencionar el siempre socorrido *Quijote*, sin que resulte pacífico admitir las posibles alegorías críticas con el modelo cesarista de los Austrias (Sanmartín, 2006, pp. 14-20; Osterc, 1988; Ríos, 2002, p. 132; Jacorzynski, 2017, pp. 124 y ss), habida cuenta de una lectura en conjunto de la aventura de los leones, de la parodia de la cueva, del relato de los galeotes y de la función de Sancho como gobernador de la ínsula Barataria. En esas páginas surge una tensión entre libertad y apetencias del poder sobre la que repetidamente se advierte en los espejos, que es más difícil en el teatro. *Prima facie* las estructuras del drama constriñen la amplitud que se observa en la prosa ficcional, tanto por la preponderancia de la acción sobre la descripción de los personajes como por una reiteración temática notable, al servicio de la unidad dramática.

Los tópicos intermediales sobre la virtud refuerzan la función propagandística de la monarquía, como se ha observado largamente en la teoría política al analizar la utilidad del teatro (Maravall 1972, p. 36) al

difundir insistentemente la orientación ideológica más ortodoxa (García Galindo 1983, p. 325). En estos momentos no pueden sostenerse politológicamente los análisis clásicos de Menéndez Pelayo, Américo Castro, Pfandel, Aubrun y Vossler sobre la conformación de un carácter nacional español observada a través del teatro aurisecular, habida cuenta de las peculiares connotaciones del término *nacional* antes del teatro decimonónico. Aquí no se trata de eso, sino de señalar el trasvase de tópicos enunciativos del gobierno virtuoso entre géneros literarios distintos y en distintos territorios hispánicos.

No obstante, compartimos la reluctancia a considerar que la comedia en su conjunto pueda considerarse un vehículo ideológico (Arellano, 2012, p. 117; Vitse, 1990, p. 18), mientras que los espejos lo son primariamente. Ahora bien, cuando la intermedialidad se aprovecha fecundamente, rinde en el teatro mejores frutos que en la tratadística. No sólo porque llegue a públicos significativamente más amplios, sino porque incorpora detalles vedados a las obras políticas mediante la incorporación de matices muy interesantes en los tipos humanos de los gobernantes, que pueden sucumbir a vicios y pasiones de manera inimaginable en los tratados ensayísticos. La ficcionalidad amplia la intermedialidad, no de modo irrestricto, pero sí revelador, tanto en los aspectos objetivos al apuntar la opresión y el declive político, como al tratar en los aspectos subjetivos a príncipes tiranos que permiten introducir con menor virulencia el debate sobre el regicidio. Basta comparar la admisión pedagógica del tiranicidio en *El amor constante* de Guillén de Castro en comparación con la reprobación en *De rege* de Mariana-.

Es decir, que junto a los habituales casos de reyes idealizados de los tratados políticos el teatro amplía los tipos humanos mediante recreaciones que permiten pasar de un solo eje discursivo de virtud basada en la fe a uno que conjunta fe y honor.

A continuación se citarán algunos ejemplos entre el inmenso caudal posible. La selección se ha basado en la modelización de los tipos de gobierno a partir de las virtudes ensalzadas en los textos para alcanzar el buen gobierno. Es la manera de cerrar el conflicto social que crea un litigio virulento frecuentemente el criterio diferenciador analizado, ya

se trate de castigar a quien altera la convivencia pacífica, ya de reconducir las afrentas al honor, aplicando la dupla restitución-sanción.

La concentración temática de los espejos, tomemos como ejemplo *Republica Cristiana y destierro de los vicios. Razón de Estado y política de la virtud* de Juan Remírez de Arellano, se amplifica, dentro siempre de la misma semántica confesional de premios y recompensas entre virtud y vicios o pecados.

Para evitar una digresión taxonómica innecesaria, se evitan la tragedia, las loas y los autos y sacramentales. Del mismo modo y por incompatibilidad del tratamiento, también algunos géneros dentro del tipo de obras dramáticas cómicas como sucede con las comedias de capa y espada, de figurón, burlesca y los géneros breves. Se fija mejor un sesgo ideológico en comedias palatinas y se articula en torno a la comedia seria, heroica al tratar la figura de los reyes.

Se puede cifrar el inicio del trasvase de tópicos en algunos dramas de tema histórico de Juan de la Cueva. Si muchos espejos retrataron los conflictos sociales derivados de la pérdida del control político por parte de los gobernantes, hay un gran ejemplo de adynaton del gobierno que se aparta de la virtud en *El príncipe tirano*; la imagen de un rey confiado y que trata de infundir confianza asoma en *Comedia de la muerte del rey don Sancho y sitio de Zamora*, que incide en la necesidad del consejo a los poderosos y alude a la restauración del orden monárquico.

Frecuentemente se ha considerado que algunas comedias de Lope de Vega persiguen la exaltación de la monarquía y no solo de la realeza, como ocurre con *Valor, fortuna y lealtad*. Como también es posible leer en clave de espejo o consejo de príncipes algunos dramas precisamente con el criterio director de la virtud cívica como primer atributo regio, como con el personaje pagano de Ciro el Grande de *Contra valor no hay desdicha*. Los ejemplos históricos propuestos por los espejos de príncipes se multiplican en el teatro con figuras como la del Nerón de *Roma abrasada* o el César de *El esclavo de Roma*. Con todo, el personaje histórico que sirve simultáneamente para ejemplificar vicio y virtud es Pedro I de Castilla en *El rey don Pedro en Madrid* y *Audiencias del Rey Don Pedro.*

Sin embargo, cuando se habla de intermedialidad, el procedimiento literario es más complejo que la simple emulación de los ejemplos de la prosa por el teatro, particularmente cuando se trata de mostrar los paradigmas de la justicia a través de las funciones judicial y arbitral de los reyes como el como ocurre con las figuras de Enrique III el Doliente en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña,* de Fernando el Católico en *Fuenteovejuna* y en *El mejor mozo de España,* de Alfonso VII de León en *El mejor alcalde*, cuyo tercer acto aúna el carácter positivo de la monarquía absoluta y su rectitud, al convertirse esta en última instancia judicial de recomposición de la armonía social cuando un señor niega el poder regio y abusa de su situación de privilegio. En estos papeles, a la vez arbitrales y judiciales, la monarquía se muestra sin límite a su autoridad como el último garante de la equidad. La misma finalidad cabe atribuir al papel de Juan II en *El caballero de Olmedo*, al ordenar la decapitación de los culpables.

La comedia costumbrista, menos dada a la representación seria, tanto por el tema como por el tono, obliga a considerar hasta dónde la ideología es menos común que la mentalidad popular. Ciertas comedias se articulan mediante dobles sentidos similares a los emblemas, pero no se produce en la totalidad. Considérese el personaje de *El villano en su rincón* que daría vida y hacienda al rey sin conocerlo, y que sirve para conjuntar esas visiones ideológicas de la agresión de los súbditos que, al ser llamados a la cercanía del monarca, quiebran el tópico del desprecio de corte. En esta obra el simbolismo de las figuras que portan objetos a modo de emblema llevan a presentar un personaje con un espejo físico que traslada al espejo literario. A los efectos de señalar su potente mensaje para mayor gloria de la *imago regis* hemos de recordar los versos alusivos 2898-2908: “este espejo es el segundo / porque es el rey el espejo / en que el reino se compone / para salir bien compuesto. / Vasallo que no se mira / en el rey, este muy cierto / que sin concierto ha vivido / y que vive descompuesto. / Mira al rey, Juan Labrador, / que no hay rincón tan pequeño / adonde no alcance el sol”. El rey es espejo en que buscar cómo ha de ser el comportamiento del reino, el rey es imagen de la virtud, dado que no siempre el comportamiento del rey resulta irreprochable, como al disfrazarse -que es remedo del debate filosófico

entre simulación y disimulación regia- se acude a la metáfora de los dos cuerpos del rey. A la potestad regia se subordina todo, emergiendo un rey tendencialmente *ab legibus solutus* con un patrón muy recurrente (Escudero, 2016, pp. 411-428), como demuestran también *El villano en su rincón* de Valdivielso y *El sabio en su rincón* de Matos Fragoso.

Es un modelo bastante similar al que difundirá Tirso de Molina. En él se matiza la tendencia a desligar al rey del cumplimiento de la ley civil por la introducción de una razón de justicia que atempera la razón de Estado, para criticar el mal gobierno entregado al desenfreno de la ira y las pasiones, a la codicia, a la crueldad, la debilidad y la traición respectivamente en *Los lagos de San Vicente*, *Cómo han de ser los amigos*, *Vida y muerte de Herodes*, y *La mujer que manda en casa* y *Quien habló pagó*. Como hace frecuentemente en los espejos de príncipes en sus dramas Tirso contrapone dos modelos de gobierno para resaltar el mejor a partir del censurable. Como ejemplo de este la que se considera perversa razón de Estado, de César en *Cautela contra cautela* como se desprende en el acto II (versos 944 y ss): "estados puede quitar / el rey, con razón y furia / pero no es de aquesta injuria / de quien se debe vengar / el vasallo, porque el rey / es un dios, aunque pequeño; / de nuestras honras es dueño; su gusto es la misma ley".

Frente a ese gobierno irrestricto, el mejor del acto III de *La dama del olivar*: "que cuando a regirlos vengo, / los viejos por padres tengo / y por hermanos también / los mozos, porque es mejor, / para poder gobernallos, / hacer hijos de vasallos / y convertir en amor / el poder, que no han de dar / como encina el fruto a palos, / pues por fuerza saldrán malos / vasallos de mal pasar".

Tirso va incluso más allá y no se limita a emular los contenidos de los espejos, sino que incluye parlamentos directamente referidos a la educación de los gobernantes, más concretamente de los príncipes en el momento en el que van a acceder al trono a través de las recomendaciones de las reinas que son verdaderamente muestras del arte de gobernar. Luego está en manos de cada príncipe emplearlos con rectitud o no. No lo hace un ingrato Constantino y sí Fernando aconsejados de forma similar por la emperatriz Irene de Constantinopla en *La república al revés* y por la reina María en *La prudencia en la mujer*. En ambos

casos se aboga por una orientación especular sobre el control de las pasiones, el respeto a la ley, la impartición de Justicia, la cercanía a los zurditos y la defensa de la religión también con un trasfondo plenamente providencialista. El recurrente tópico de las penalidades de la púrpura se potencia en los dramas frente a los tratados políticos, ya que hay gobierno bueno y malo pero también gobierno legítimo o ilícito, sin que el pragmatismo pueda vencer a las exigencias éticas: "una traición coronada / no afrenta. El proverbio apruebo / de César, cuya ambición / es bastante a autorizar / mi intento, pues por reinar / lícita es cualquier traición". Si los espejos habían teorizado en abstracto sobre los resultados del gobierno no virtuoso, el tópico del *adynaton* de la política como mundo al revés aparece finalmente en el reinado de don Juan en *La prudencia en la mujer* y la doncella Lidora y no la princesa Carola en *República al revés*.

Naturalmente ese resultado aleccionador que es más fácil en el drama se consigue no solo con mensajes explícitos en los parlamentos, sino también con en un momento de la intensidad dramática, particularmente en el caso de Calderón de la Barca Y el escaso conocimiento que se observan algunas figuras nobiliarias y regias. Calderón matiza sus personajes también para expresar la prevalencia de unas virtudes frente a otras, siendo los mejores paradigmas de ello el rey don Pedro de *El médico de su honra* y el Felipe II de *El alcalde de Zalamea*. Nada mejor que el comportamiento de Pedro Crespo para explicar la lealtad debida al rey por sus súbditos.

De nuevo muestra ordinaria muestra de adynaton se percibe en el envoltorio regio de *La vida es sueño*. Después de grandes debates sobre el alcance del tiranicidio, por ejemplo en la obra de Juan de Mariana, las reflexiones universales sobre la libertad y la prevención de la tiranía de esta obra van más allá del autocontrol exigido a los monarcas en beneficio del buen gobierno para sus súbditos, como se percibe también en *El perfecto caballero* de Guillén de Castro. En Calderón se vinculan en la función regia salvación personal y colectiva evitando la soberbia, que en algunas ocasiones ha sido erróneamente entendida por la crítica en tono de prudencia maquiavélica. Que es una constante interpretativa de Calderón se percibe al conjuntar el ambiente regio de *El mayor*

monstruo del mundo, con la necesidad de virtud en *La cisma de Inglaterra* y *El príncipe constante*, así como de la defensa de la fe en *La aurora en Copacabana*, trasunto de la defensa de la integridad hispánica de *El sitio de Breda*.

Por último, la intermedialidad subraya también un gran *topos* generalizado que en la publicística requiere mayor prudencia y en el teatro se acompasa mejor a la labor didáctica de la aculturación: *forutna mutabile* ante los embates de la situación internacional desde comienzos del reinado de Felipe IV que han tenido tanta relación con la posición de los autores ante la privanza, como en Mira de Amescua y los validos de tiempos medievales en *La rueda de la Fortuna*, *La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera* y *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*.

5. DISCUSIÓN: ENUNCIACIONES DE LA VIRTUD CÍVICA E INTERMEDIALIDAD

Dos son los principales objetos de debate. El primero se cierne sobre la utilidad ideológicamente uniformadora de esta intermedialidad que propaga trasversalmente imágenes, mensajes, paradigmas y tópicos entre todos los géneros de una misma época cronológico-cultural. El segundo, sobre los puentes de esa intermedialidad, es decir, si en los términos de este mismo debate a mediados del siglo XVII se trata de vínculos en el nivel de la creación de topoi o en el nivel de la enunciación, asimilando a este respecto en la literatura para leer y para interpretar *inventio* con el proceso de generación de imágenes tópicas y *elocutio* con su presentación lógica e ideológicamente ordenadas.

Por lo que se refiere al primer aspecto, se ha debatido cuál es el rendimiento de la literatura no ficcional prosística en la aculturación de las sociedades modernas en las dinámicas de concentración del poder político. Sobre todo, cuando se manifiesta como poder irrestricto o absoluto.

Por lo que hace al segundo aspecto, cuáles son los vehículos compartidos entre distintas artes que construyen conjuntamente un contexto referencial-cultural de ese poder, tejiendo esa tupida red de referencias y guiños intermediales que parten de la literatura para terminar impregnando manifestaciones artísticas muy diferentes en la pintura, la

escultura, la arquitectura y la música. Resulta un debate muy relacionado con el análisis del discurso como ordenador de los valores literarios de textos tan condicionados por su finalidad aculturadora.

Iniciado el XVII el programa jesuítico (desde el punto de vista de la construcción del discurso tanto como desde la perspectiva de qué discurso tridentino construir) resultaba muy condicionante al destacar el gran valor mediador de la imaginería política para alcanzar a todos los estratos sociales eficazmente y si bien era preferible la imagen al texto, también lo era el texto leído que el texto interpretado para los estamentos mejor formados, y a la inversa en los menos educados (D'Onofrio 2015, p. 237). Pero con independencia de ese nivel formativo, lo cierto es que la intermodalidad desempeñaba un papel trascendental en la fijación a largo plazo de las ideas (Rodríguez de la Flor 1996, p. 25) sobre las funciones del rey como articulador de las ambiciones sociales y como árbitro de los intereses contrapuestos.

En última instancia, lo que refiere esa fuerza aleccionadora de los tópicos de la virtud política al pasar de la prosa no ficcional al teatro es la popularización de un hegemón que no es ni una persona regia, ni siquiera la dinastía, e incluso no se circunscribe a la institución monárquica, pues la competencia con otras monarquías, señaladamente la francesa, en el campo político y el cultural desvelan que esa hegemonía se refiere a una idea de dominio. El debate encubierto en la época, no siempre fácilmente percibido con posterioridad al declive continental es hasta qué punto lo que en términos políticos se expresa como una simbiosis entre institución y súbditos se explica culturalmente como intermedialidad de las formas del buen gobierno recto para la salvación del pueblo.

6. CONCLUSIONES: LA FUERZA DE LOS *TOPOI* SOBRE LA VIRTUD EN LA LITERATURA MODERNA

La constatación de que los tópicos que se construyeron intermedialmente materialicen una idea tangible de la monarquía como articuladora de la convivencia social a partir de la aparición *Deus ex machina* de los reyes para solucionar graves alteraciones de la paz reafirma una similar visión providencialista de la monarquía en todos los géneros

analizados. El *rex universalis* lo es en el teatro y en los espejos porque encarna la intermediación confesionalmente explicada de la ordenación social que saca a los seres humanos del estado de anarquía en el que, sin esperar a Hobbes, *homo homini lupus est*. Todos los tópicos de cumplimiento de las profecías regias se simplifican con esas apariciones estelares, por breves que sean, en los dramas de contenido político.

La exigencia de una articulación literaria de las narrativas no ficcionales del poder, a medio camino entre discurso político y relato dinástico, para un conjunto muy amplio de súbditos en latitudes muy distintas y con tradiciones culturales y niveles educativos tan diferentes requirieron estrategias literarias complementarias para apuntalar una circulación de textos relativamente limitada para la simultánea circulación tan amplia de ideas como la necesaria en una Monarquía Universal. En tal sentido deben entenderse las identidades intermediales de los estereotipos de rectitud, bondad, equidad y piedad que desgranan la virtud regia que da soporte a la plena identidad textual entre rey y reino.

7. REFERENCIAS

Arellano, I. (2012). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Cátedra.

Aullón de Haro, P. y Martí Marco, M.R. (ed.). (2016). *Idea de la literatura y teoría de los géneros literarios*. Universidad de Salamanca.

Cubillo Paniagua, R. (2014). La intermedialidad en el siglo XXI. *Diálogos: Revista electrónica de historia*, 14 (2), 169-179. Universidad de Costa Rica.

D'Onofrio, J. (2015). En torno a la imagen simbólica en el Barroco hispánico: entre la manipulación persuasiva y la libertad lectora". *Exlibris. Revista del Departamento de Letras* nº 4, 223-237. Universidad de Buenos Aires.

Escudero Baztán, J. M. (2016). Una relectura finisecular del villano digno. De El villano en su rincón lopiano a El montañés juan pascual de Hoz y Mota. *Boletín de la Real Academia Española*, XCVI (CCCXIV), 411-428. Real Academia Española de la Lengua.

Garau, F. (1675). *El sabio instruido de la naturaleza en quarenta maximas politicas, y morales*. Cormellas.

García Galindo, J. A. (1983). Por un análisis de la comunicación colectiva en el siglo XVII español: teatro y poder político. *Baetica Estudios de Arte, Geografía e Historia* 6, 325-340. Universidad de Málaga.

Garrido Gallardo, M.A. (coord.). (1988). *Teoría de los géneros literarios*. Arco Libros,

Gracián y Torres, B. (1647). *Oráculo manual y arte de prudencia*. Juan Nogués.

Herzogenrath (2012). *Travels in Intermedia[lity]: Reblurring the Boundaries* (pp. 1-14). Dartmouth College Press.

Jacorzynski, W. (2017). El Quijote: enfrentando el poder. *Annales universitatis Mariae Curie-Sklodowska* XLII (2), 121-143.

Jensen, K.B. (2016). Intermediality. En Jensen K. B. y Craig, R. (eds.), *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy* (pp- 1-12). Wiley-Blackwell.

Maravall, J.A. (1990). La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca. En *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (pp. 147-195). Crítica.

Maravall, J.A. (1972). T*eatro y literatura en la sociedad barroca*. Seminarios y Ediciones.

Osterc, L. (1988). *El pensamiento social y político del Quijote*. UNAM.

Ríos Vicente, J. (2002). Los ideales sociales y políticos de Don Quijote. Una propuesta pedagógica. *Revista galego-portuguesa de Psicoloxía e Educación* 8 (6), 131-138.

Rodríguez de la Flor Adánez, F. (1996). *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*. Junta de Castilla y León.

Ruiz Soto, A. (1984). Una teoría dinámica de los géneros literarios y no literarios. En Garrido Gallardo, M.A. (coord.), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos* (pp. 593-600). CSIC.

Sanmartín, J. J. (2006). La ínsula Barataria. Filosofía política en el Quijote. *Barataria revista castellano-manchega de ciencias sociales* 7, 13-25. Asociación Castellano-Manchega de Sociología.

Schröter, J. (2011). Discourses and Models of Intermediality. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13 (3), 1-7. Universidad de Purdue.

Vitse, M. (1990). *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*. PUM,

UN ECO DE LA DESCRIPCIÓN DE LA PRIMAVERA DE LUCRECIO V 737-740 EN LA GALATEA DE CERVANTES

ÁNGEL JACINTO TRAVER VERA
IES San Fernando (Badajoz)
A Mateo Parra

1. INTRODUCCIÓN

El propósito de este artículo es mostrar un ejemplo de imitación mediada y de fuente secundaria en la Tradición Clásica. En estos casos, entre el hipotexto (texto fuente) y el hipertexto (texto receptor) ha actuado como intermediario un tercero interpuesto que podríamos denominar "mesotexto" o "texto puente". Teniendo así, pues, estos presupuestos en mente, los materiales literarios que analizaremos son los siguientes[1]:

1. Como hipotexto, el pasaje V 737-740 del *De rerum natura* de Lucrecio (98-54 a. C.).
2. Como mesotexto, una epístola de Jacopo Bonfadio (*ca.* 1508-1550), escrita en 1541 a orillas del lago de Garda.
3. Como hipertexto, el comienzo del libro sexto de *La Galatea* (1585) de Miguel de Cervantes (1547-1616).

2. EL ECO DE LUCRECIO EN *LA GALATEA*

Cervantes escribió *La Galatea* en 1585, su primera obra, en un género muy de moda entonces: el pastoril. Era especialmente grato a las mujeres, que solían leer estas obras de pastores en grupo para entretenerse.

[1] La ponencia original en la que expliqué la afinidad de ambos textos puede verse en la siguiente dirección https://bit.ly/4hPFvRN. Las traducciones son mías, salvo si especifico al traductor.

Pues bien, al comienzo del sexto y último libro de esta novela aparece una descripción de la primavera personificada, que recuerda la más célebre del paganismo: la que escribiera Lucrecio en su *De rerum natura*, entre los versos V 737-740[2]. Pintaba Cervantes así la estación (Montero *et al.*, 2014, p. 345):

> Aquí se ve en cualquier sazón del año andar la risueña Primavera con la hermosa Venus en hábito sucinto y amoroso, y Céfiro, que la acompaña, con la madre Flora delante, esparciendo a manos llenas varias y odoríferas flores. Y la industria de sus moradores ha hecho tanto que la Naturaleza, incorporada con el Arte, es hecha artífice y connatural del Arte, y de entrambas a dos se ha hecho una tercia Naturaleza, a la cual no sabré dar nombre.

Es difícil creer que un escritor nato como Cervantes, lector empedernido, no hubiera leído algún pasaje escogido de Lucrecio, aunque fuera por casualidad (Traver Vera, 2023, pp. 183-189). Este poeta latino había escrito un extenso poema didáctico en seis libros, titulado *De rerum natura*, para divulgar en Roma el epicureísmo, una doctrina impía incluso para los paganos. Aunque estaba prohibida su traducción a las lenguas romances, podía comprarse y leerse en latín. Entre los hexámetros, en su mayoría filosóficos, Lucrecio insertaba a menudo himnos, ejemplos mitológicos, écfrasis naturales y digresiones científicas de gran encanto poético que le granjearon ya en la Antigüedad gran prestigio como poeta elocuente. Tras su redescubrimiento en 1417 merced al humanista Poggio Bracciolini (1380-1459), volvió a ser un clásico reputado, aunque con cautelas. Era para los inquisidores un *auctor damnatus* (Traver Vera, 2023, pp. 252-262).

El fragmento en cuestión aparecía en el libro quinto de su obra, dedicado a los fenómenos terrestres, a la astronomía y al origen de la cultura. Al explicar allí las fases lunares (V 705-750), el poeta ponía las estaciones del año como otro ejemplo de serie ordenada natural, describiéndolas con gran plasticidad y elegancia. A cada estación acompañaba la comitiva de dioses y fenómenos atmosféricos a ella vinculados.

[2] Me percaté de esta paráfrasis mientras escuchaba una clase sobre *La Galatea* que el profesor Jesús G. Maestro tiene colgada en su canal de *Youtube*, en la página electrónica siguiente: https://bit.ly/4jQHSpm. El eco de Lucrecio había sido ya señalado por Montero, Escobar y Gherardi (2014, p. 675).

Esta prueba, tomada de la naturaleza por analogía, constituía una *exornatio* poética a fin de persuadir al lector gracias a su delicadeza expresiva. Y, en concreto, al retratar la primavera, escribió el poeta romano estos hexámetros (737-740):

> it Ver et Venus, et Veneris praenuntius ante
> pennatus graditur, Zephyri uestigia propter
> Flora quibus mater praespargens ante uiai
> cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet
>
> Viene Primavera y Venus, y delante el heraldo alado de Venus avanza; frente a ellos la madre Flora, quien, derramando flores tras los pasos de Céfiro, llena todo el camino con intensos colores y olores.

Aparece la primavera teniendo por cortejo a Venus, a Cupido, su hijo, al viento Céfiro y a su madre Flora. Es, así dibujado, un cuadro con encanto, al pintar el epicúreo una suerte de teatro natural, en el que Venus representa la primavera; Cupido, el deseo amoroso; Céfiro, el viento vivificante, y Flora, la fuerza vegetativa. En estos hexámetros nada ofensivo había. Todo el poder del arte retórico servía aquí para describir la sucesión de las estaciones.

Lucrecio era admirado en Italia, su patria, por excelso poeta, y en Nápoles más, si cabe, donde fue restaurado textualmente y comentado por vez primera tras su redescubrimiento por humanistas de la talla de Antonio Beccadelli (1394-1471), Lorenzo Bonincontri (1410-1491) o Giovanni Pontano (1426-1503), justo cuando reinaba Alfonso V el Magnánimo (1396-1458), de la dinastía aragonesa.

Algo más de un siglo después nació en Nápoles Giulio Acquaviva de Aragón (1546-1574), quien alcanzaría la dignidad de cardenal[3] y a quien Cervantes sirvió como camarero en Italia entre 1568 y 1570. Los dos, jóvenes, casi de la misma edad, tuvieron ocasión de conversar de poesía entre ellos y con otros muchos eruditos. Y unos años antes, mientras Cervantes estudiaba con el catedrático Juan López de Hoyos en su escuela madrileña de Humanidades, pudo también haberse topado con esta joya del *De rerum natura* gracias a un ejercicio de *imitatio*

[3] "Mozo muy virtuoso y de muchas letras", dice de él, el noble diplomático Luis de Zúñiga en una carta dirigida a Felipe II (Bailón Blancas, 2001, p. 36).

durante las clases de Poética o Retórica. El eco es tan nítido que parece, en verdad, fruto de un conocimiento textual del modelo; sin embargo, es, en principio, más que una imitación directa del *De rerum natura*, una traducción castellana excelente, hecha por Cervantes de un párrafo perteneciente a una célebre epístola italiana.

3. LA EPÍSTOLA DE JACOPO BONFADIO COMO "MESOTEXTO"

Jacopo Bonfadio había nacido en Gazano, una población cercana al lago de Garda, hoy renombrada como Roè Vulciano. Estudió en Padua Humanidades con aprovechamiento, como prueban sus obras neolatinas y su exitosa carrera profesional. Sirvió como secretario para varios miembros de la Curia en Roma y en Nápoles. En esta última ciudad trabajó hacia 1539 para el exsecretario papal de Clemente VII, Pietro Carnessechi (1508-1567). Allí entraron en contacto con el erasmista Juan de Valdés (*ca.* 1494–1541) y su círculo reformista (Corniani, 1823, pp. 5-20), estando la ciudad bajo la dinastía aragonesa.

De vuelta al norte y gozando ya de reputación, Bonfadio conoció a Pietro Bembo (1470-1547), quien lo acogió un tiempo en su casa de Padua. El cardenal Bembo era gran admirador de Lucrecio (Gordon, 1985, pp. 303-307) y Bonfadio, como veremos, debía de conocer el *carmen* didascálico de su compatriota, si no en profundidad, sí, al menos, algunos fragmentos emblemáticos, como el de la llegada de la Primavera (V 737-740).

La carta de Bonfadio fue escrita en 1541 a orillas del lago de Garda, muy cerca de Gazano, su pueblo natal, y estaba dirigida a su amigo Plinio Tomacelli. Fue publicada por primera vez en la colección *Lettere volgari di diuersi nobilissimi huomini* (Venecia, 1545, ff. 9r.-12r.). Describía el *locus amoenus* que ante sí la Naturaleza le ofrecía y hacía una suerte de *laus patriae*, tan excelsa y exagerada que aseguraba que allí pervivía, como en la Arcadia, todavía la *aurea aetas*. La idílica pintura del paraje subalpino hizo fortuna, convirtiéndose en un texto conocido en su tiempo, como recuerda el historiador Giammaria Mazzuchelli (1707-1765) en su obra magna *Scrittori d'Italia* (vol. II, parte III, p. 1607), de 1762:

> Più d'una volta altresì appare essersi portato a Gazano sua patria; in una delle quali distese la celebre descrizione del lago di Garda in una lettera indirizzata a Plinio Tomacello amico fuo, col qual era stato da due anni addietro compagno negli studi di Filosofia, e nel servizio del Signor Prior di Roma.
>
> "En más de una ocasión parece haber ido también a su tierra natal, Gazano; en una de las cuales escribió la famosa descripción del lago de Garda en una carta dirigida a Plinio Tomacelli, amigo suyo, de quien había sido compañero dos años antes, mientras estudiaba Filosofía y servía al Señor Prior de Roma".

La carta se publicó en dos colecciones epistolares de gran éxito desde mediados del siglo XVI (Montero *et al.* 2011, pp. 674-675): las *Lettere volgari di diuersi nobilissimi huomini, et eccellentissimi ingegni, scritte in diuerse materia* (Venecia, 1545, ff. 9r.-12r.) y las *Lettere di diversi eccellentissimi huomini raccolte da diversi libri* (Venecia, 1554, pp. 145-148)[4]. Una y otra fueron reeditadas a menudo. Elogiaba Bonfadio así la delicia natural del entorno del lago de Garda:

> Qui vederete un cielo aperto, lucente e chiaro con largo moto, e con vivo splendore quasi con un suo riso invitarci all'allegria. E s'egli è vero che le stelle e'l sole si pascano, come vogliono alcuni, de gli umori dell'acque di qua giù, credo fermamente che questo limpido lago sia in gran parte cagione della belleza di questo cielo chelo cuopre, e [sic: o en las ediciones antiguas] crederò che Dio per simile ragione con la quale dicono che abita ne' cieli, a questa parte faccia la maggior parte di sua stanza [...] Lungo le rive che sono distinte con belle abitazioni e castelli, e d'ogn'intorno ridono, *si vede in ogni stagione andar Primavera, seco è Venere in abito più scelto, Zefiro le accompagna e la madre Flora va innanzi spargendo fiori ed odori che danno la vita, della quale sopra vi dicea*. E dalle rive rivolgendo la vista verso le piaggie e li colli, che in alto si mostrano tutti fruttiferi e lieti e beati, pare che non si possi dire, se non che ivi tenga sua stanza la sorella del silenzio e la felicità. E i frutti sono tutti qui più saporiti che altrove, e tutte le cose che nascono dalla terra migliori […] la industria de' paesani ha fatto tanto, che la natura incorporata con l'arte è fatta artefice, e connaturale de l'arte, e d'amendue è fatta una terza natura, a cui non saperei dar nome (tomado de la edición veneciana de Aldo Manucio, de 1567, pp. 16-19).

[4] En el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español (https://bit.ly/3D2Nrk9) se registran veintitrés ejemplares de diferentes ediciones pertenecientes a la primera colección, lo cual prueba su difusión en España.

> "Aquí veréis un cielo abierto, brillante y claro, de amplio movimiento y con un esplendor tan vivo que casi invita con una sonrisa a la alegría. Y, si es verdad que las estrellas y el sol se alimentan, como dicen algunos, de los humores de las aguas de aquí abajo, creo firmemente que este límpido lago es en gran medida causa de la hermosura de este cielo que lo cubre, y creeré que Dios, por la misma razón con que dicen que mora en los cielos, hace casi siempre su morada en esta parte [...] A lo largo de las riberas, que se distinguen por hermosas casas y castillos, sonríe *todo por doquier, se ve pasear en todas las estaciones a la Primavera, a Venus con ella en su mejor vestido, Céfiro la acompaña y la madre Flora va delante esparciendo flores y olores que dan vida*, de que hablé arriba. Y desde las orillas, volviendo la mirada hacia las playas y colinas, que desde arriba se muestran todas fecundas, felices y benditas, parece que no se puede decir otra cosa que allí tiene su estancia la hermana del silencio y la felicidad. Y todas las frutas aquí son más sabrosas que en cualquier otro lugar, y todas las cosas que de la tierra nacen son mejores".

Como han señalado Montero, Escobar y Gherardi (2014, pp. 673-675) este fragmento es la fuente primaria (hipotexto) de Cervantes, que el alcalaíno traduce libremente, añadiendo como toques personales la locución "a manos llenas" y unos elegantes adjetivos ("risueña", "hermosa", "amoroso", "odoríferas"), que parecen tomados de un compendio retórico del estilo de los *Epitheta* de Ravisio Textor (*ca.* 1480-1524):

> … si vede in ogni stagione andar Primavera, seco è Venere in abito più scelto, Zefiro le accompagna e la madre Flora va innanzi spargendo fiori ed odori [...]
>
> Aquí se ve en cualquier sazón del año andar la risueña Primavera con la hermosa Venus en hábito sucinto y amoroso, y Céfiro, que la acompaña, con la madre Flora delante, esparciendo a manos llenas varias y odoríferas flores.[5]

Si alguna indecisión aún hubiera sobre el hipotexto, queda superada, al saber que, tras esta pintura de la venida de la Primavera, aparece también en el fragmento cervantino, al igual que en la epístola de Bonfadio,

[5] La edición ilustrada de Juan de Zúñiga, de 1736, pone en mayúsculas los personajes mitológicos que participan en el séquito de la Primavera, restaurando, en nuestra opinión, correctamente las personificaciones y la propia teatralización de la escena.

el motivo de la *tertia natura*[6], bastante singular y que Cervantes traduce a la letra*:*

> la industria de' paesani ha fatto tanto, che la natura incorporata con l'arte è fatta artefice, e connaturale de l'arte, e d'amendue è fatta una terza natura, a cui non saperei dar nome (p. 19).
>
> Y la industria de sus moradores ha hecho tanto que la Naturaleza, incorporada con el Arte, es hecha artífice y connatural del Arte, y de entrambas a dos se ha hecho una tercia Naturaleza, a la cual no sabré dar nombre.

No hay lugar, por tanto, para las dudas, máxime cuando ni en *La Arcadia* (1502) de Jacopo Sannazaro (1458-1530), la *opera prima* del género por él renovado, ni en los continuadores castellanos anteriores a Cervantes[7] hay una descripción similar del séquito de la Primavera que pudiese haber influido en *La Galatea*.

4. FORTUNA DE LA DESCRIPCIÓN DE LA PRIMAVERA LUCRECIANA (V 737-40)

Lucrecio publicó una única obra, el *De rerum natura*, poco antes de su muerte, hacia el 55 a. C. Este poema didáctico, divulgador de la doctrina epicúrea con acentos épicos, obtuvo pronto elogios de los grandes escritores augústeos: Virgilio, Ovidio o Vitrubio, entre otros. Su influjo fue constante y profundo hasta que, hacia el final de la latinidad, en torno al siglo VII, desapareció, engullido por el olvido.

---

[6] Expresa un estado mejorado de la Naturaleza gracias al artificio de los hombres. Este concepto fue popularizado por Alciato con su emblema XCVIII *Ars naturam adiuvans* ("el arte ayuda a la Naturaleza"). El primer estado sería el silvestre o salvaje, el segundo, el humanizado por los trabajos del hombre y el tercero, el conseguido gracias a la *ars topiaria* o jardinería (Montero *et al.*, 2014, pp. 675-676).

[7] *La Galatea* sigue las pautas del género pastoril que Jacobo Sannazaro había renovado con su *Arcadia*. A diferencia de los poemas clásicos de Teócrito y Virgilio, el napolitano mezcló prosas y églogas, consiguiendo gran éxito por toda Europa tras su publicación en 1502. Al castellano fue traducida el año 1547 por Diego López de Ayala y Diego de Salazar en Toledo, en casa de Juan de Ayala. Según este arte nuevo de componer obras de pastores, aparecieron en España *Los siete libros de la Diana* (1559) de Jorge de Montemayor, un auténtico *best seller* en toda Europa; la *Diana enamorada* (1564) de Gil Polo y *El pastor de Fílida* (1582) de Gálvez de Montalvo.

Cuando hacia 1432 se divulgó la noticia de que un manuscrito del *De rerum natura* se había redescubierto, muchos humanistas italianos procuraron hacerse con una copia, recurriendo a sus contactos (Traver Vera, 2023, pp. 123-124). La fama de poeta excelso, predicador del placer mundano, y el hecho de que Venus, diosa gentil del amor, tuviera un papel protagonista en su obra, suscitaron entre los intelectuales el intenso deseo de conseguirla. Pasajes como estos versos de la descripción de las estaciones, tan escénicos y profanos, atraían el interés no solo de los escritores, sino también de los artistas, tras siglos de teocentrismo, en los que la religión cristiana había estado omnipresente, de forma dominante y avasalladora[8].

Este fragmento como otros similares del poema lucreciano hicieron las delicias de muchos humanistas quienes, tras siglos de olvido, volvían a leer los mismos hexámetros latinos que habían encomiado e imitado Cicerón, Virgilio, Horacio, Ovidio, Tibulo o Séneca. Y, en efecto, emulaciones de esta estampa primaveral, donde la divinidad y la natura convivían en armonía, aparecen en poemas neolatinos y en romance escritos al poco de su recuperación.

Angelo Poliziano (1454-1494), quien poseyó una de las primeras copias manuscritas del *De rerum natura* y elogió a Lucrecio[9], escribió en vulgar un poema epidíctico titulado *Stanze per la giostra* (1478) para celebrar la victoria de Juliano de Médici en una justa celebrada en Florencia el año 1475. En él (estanza I 68, 5-8) aparecen la diosa Flora y su marido Céfiro en un marco primaveral idílico que recuerda la escenografía lucreciana:

> Al regno, ov'ogni Grazia si diletta,
> Ove Biltà di fiori al crin fa brolo,
> Ove tutto lascivo, drieto a Flora
> Zefiro vola, e la verde erba infiora.

[8] El prestigioso historiador del arte Aby Warburg (1893, pp. 36-37) demostró que el paraje de Lucrecio V 737-740 había inspirado algunos motivos pictóricos de los cuadros "La Primavera" y "El nacimiento de Venus" de Sandro Botticelli, culminados hacia 1482 y 1485 respectivamente.

[9] Es el códice *Laur.* 30. 29, que contiene numerosas notas marginales del propio humanista (Reeve, 1980, pp. 39-40), hoy custodiado en la Biblioteca Nazionale Laurenziana (Florencia). La alabanza a Lucrecio se encuentra en la silva *Nutricia*, vv. 487-91 (Traver Vera, 2023, p. 125, n. 101).

> "En el reino donde la Gracia se deleita, donde la Belleza hace un bosque de flores en su pelo, donde todo es lascivo tras Flora y el Céfiro vuela y la hierba verde florece".

Años más tarde, hacia 1484, escribió en latín la silva *Rusticus*. Los hexámetros 217-221 traen a la memoria también el reino primaveral descrito por Lucrecio (Albero Mompeán, 2020, pp. 36 y 173)[10]:

> it Venus, et Venerem parvi comitantur Amores:
> Floraque lascivo parat oscula grata marito:
> in mediis, resoluta comas nudata papillas,
> ludit et alterno terram pede Gratia pulsat:

> "Venus llega y la acompañan Amorcillos; y Flora se apresta a dar besos gratos a su lascivo marido; entre ellas corretea una Gracia con los cabellos sueltos y los pechos desnudos, que golpea la tierra con alterno pie".

El médico y poeta Girolamo Fracastoro (1478-1553) escribió un poema didáctico a la manera lucreciana, de título *Syphilis sive de morbo gallico* (Paris, 1530), que su amigo Pietro Bembo alabó. Entre sus poemas líricos, escritos también en latín, podemos leer esta imitación (*Carminum liber* 16) de la primavera de Lucrecio (Goddard, 1991, p. 169):

> Iam veniet ver purpureum, juvenisque revertens
> Annus aget zephyros, et caelo desuper alto
> Deducet pleno genitalia semina cornu,
> Unde hominum genus et pecudum vitaeque natantum,
> Et pictae volucres, et amantes rorida plantae
> In venerem caeco aeterni rapiuntur amore.

> "Ya vendrá la purpúrea primavera y joven retornando la estación agitará los vientos céfiros, y de lo alto del cielo arrojará las semillas germinales con el cuerno lleno, de donde hombres, ganados, peces, aves pintadas y plantas rociadas son como amantes arrastrados por el deseo de un amor ciego y eterno".

Andrea Navagero (1483-1529) había estudiado en la Universidad de Padua con Pietro Pomponazzi (1462-1525) y con su discípulo, Girolamo Fracastoro. Conoció también allí a Pietro Bembo. Con los tres mantuvo una estrecha amistad. Navagero fue yerno del gran impresor veneciano Aldo Manucio (*ca.* 1449-1515), para quien editó el *De rerum*

[10] *Cf.* también la *Selve* I 193-196 de Lorenzo de Médici (1449-1492), que Warburg (1893, pp. 36-38), junto con estos hexámetros y con la estanza comentada antes, consideraba fuentes de inspiración de los cuadros "La Primavera" y "El nacimiento de Venus" de Botticelli.

natura en 1515. Esta edición de bolsillo -en octavo- llegó a ser la más vendida (Goddard, 1991, pp. 167-169)[11]. Este humanista imitó también en el poema 25 de su poemario *Lusus* la pintura de Lucrecio (Goddard, 1991, p. 167). Bajo el rótulo de *veris descriptio* ("descripción de la primavera")[12] se leen estos versos:

> Iam tristi canos glacie concreta capillos
> Afflatu tepidi fugit hiems Zephyri.
> Iam nitidum os ver molle auras in luminis audet
> Proferre, et teneros ferre per arva pedes,
> Tempora diversis tollens halantia sertis
> Purpureo matris Chloridos e gremio,
> Summittit varios tellus fecunda colores:
> Convertit molles quo puer ipse gradus.
> Et passim, quacumque vagos deflectit ocellos,
> Diffugiunt toto nubila cuncta polo.
>
> "Ya los cabellos canos y prietos por el frío hielo el invierno aparta gracias al tibio soplo de Céfiro. Ya la suave primavera se atreve a sacar su nítido rostro a las auras de la luz, y a caminar tiernamente por los sembrados, llevando las sienes que exhalan olores de diversas guirlandas; del purpúreo seno de la madre Cloris la tierra derrama fecunda variados colores, por donde su propio hijo dirige suaves sus pasos. Y por doquier, a donde quiera que miren espontáneamente sus ojos, difumínanse las nubes todas del cielo entero".

En castellano el primer eco nítido de los hexámetros lucrecianos se debe a Garcilaso de la Vega (*ca.* 1495-1536), que ya Fernando de Herrera señaló en sus comentarios (Pepe y Reyes, 2001, p. 980).

El poeta toledano estuvo en Nápoles, cuando Lucrecio y el epicureísmo disfrutaban de una edad dorada gracias a Giovanni Pontano, Jacobo Sannazaro, Benet Garret (1450-1514), el "Cariteo", o Antonio Marsi (1475-1555), dicho el "Epicuro Napolitano". Es posible que Garcilaso conociera este pasaje del *De rerum natura*, tan entallado de imágenes y alegorías, durante su estancia en Nápoles o gracias, tal vez, a Andrea Navagero, el

[11] Fue embajador de la Serenísima en España, donde permaneció tres años (1525-1528). Frecuentó la corte de Carlos V y entró en contacto con los humanistas palaciegos, entre los que estaba Juan Boscán. Los poemas originales de Andrea Navagero fueron publicados en España en una colección de poesía neolatina muy exitosa: *Carmina quinque illustrium poetarum* (Venecia, 1558). Los cinco poetas eran P. Bembo, A. Navagero, B. Castiglione, G. Cotta y M. A. Flaminio.

[12] En latín *Veris descriptio, ad Turrium* ("Descripción de la primavera, junto al río Torre"). Se refiere al río -más bien torrente- que corre por la región de Friul-Venecia Julia.

embajador veneciano que tanto influjo ejerció sobre Juan Boscán (1487-1542) y el propio Garcilaso, pues, como hemos visto, los había editado y emulado. Los versos de Garcilaso se enmarcan, como los de *La Galatea*, en el género bucólico. Aparecen en la égloga III y dicen así:

> Tirreno
> Cual suele, acompañada de su vando,
> aparecer la dulce primavera,
> cuando Favonio i Zéfiro, soplando,
> al campo tornan su beldad primera
> i van artificiosos esmaltando
> de roxo, azul i blanco la ribera:
> en tal manera, a mí Flérida mía
> viniendo, reverdece mi alegría.

Por último, el mecenas y poeta sevillano Juan de Arguijo (1567-1622) en su soneto titulado "Las estaciones", escribe en el primer cuarteto, haciendo suyo el precepto horaciano *ut pictura poesis* (*Ars* 361), unos versos inspirados también en el poeta latino (Vranich, 1985, p. 313):

> Vierte alegre la copia en que atesora
> Bienes la primavera; da colores
> Al campo y esperanza a los pastores
> Del premio de su fe la bella Flora;

Parece claro que esta imagen lucreciana de la dulce Primavera, pintora del campo, acompañada por el viento Céfiro, cuya brisa cálida vivifica la Naturaleza, encandiló a los vates renacentistas. Introducía personificaciones de entidades naturales (Céfiro, Flora, Primavera), daba un toque mítico (Venus, Cupido), poniendo así en comunión a la divinidad y a la natura (Albero Mompeán, 2020, p. 173), y permitía hacer correlatos objetivos, como el de Garcilaso, o simplemente pintar lugares amenos, como Cervantes en *La Galatea*.

5. CONCLUSIONES

Cervantes escribió una paráfrasis hermoseada del párrafo en italiano en el que Jacopo Bonfadio traducía casi al pie de la letra los hexámetros lucrecianos sobre la llegada de la Primavera. Bonfadio, como Bembo, Navagero y otros muchos humanistas, conocía bien este pasaje del epicúreo latino, que, de hecho, había inspirado algunos detalles artísticos de

las alegorías pictóricas más famosas de Sandro Botticelli (1445-1510): "La Primavera" y "El nacimiento de Venus". Los versos de Lucrecio se acomodaban muy bien al propósito de Bonfadio de pintar en su epístola el idílico escenario de su pueblo natal: una Arcadia de eterna primavera.

En este sentido, la epístola de Jacobo Bonfadio a Plinio Tomacelli debe considerarse el texto referencial o hipotexto para el fragmento de *La Galatea*. Pero al mismo tiempo es un "mesotexto" o fuente intermediaria para Cervantes, al hacer posible la similitud entre su descripción primaveral de *La Galatea* y la del *De rerum natura*, pues el hipotexto para Bonfadio fue Lucrecio V 737-740.

Cervantes quizás reconociera este eco de Lucrecio, al leer la carta de Bonfadio, su modelo directo. La adición de los adjetivos "risueña", "hermosa" y "odoríferas", así como de la locución "a manos llenas", que remite al verbo lucreciano *opplet* (V 740), no vertido por el italiano, permite suponer que el alcalaíno los hubiera leído o traducido ya antes, tal vez, mientras estudiaba con López de Hoyos o durante su estancia en Italia.

La mayoría de los versos del *De rerum natura* argumentaban contra dos dogmas cristianos, a saber: la inmortalidad del alma y la providencia divina. Por esta razón, Lucrecio fue un clásico expurgado, que solo podía leerse en latín. Esta precaución y censura no fue óbice para que algunos trozos, en los que el poeta romano desplegaba su singular destreza poética, fueran escogidos para las clases de Retórica y Poética. Este, en particular, pudo estar bajo el tópico *veris descriptio*[13] y, de hecho, la popular *Colección de trozos selectos de Literatura Latina* de Ángel María Terradillos (1847, p. 54), si bien tres siglos posterior, lo antologizaba dentro de la sección "Definiciones" con el título de "Las cuatro estaciones".

Cervantes así, pues, emuló a Bonfadio, conociendo seguramente que su fuente de inspiración primaria era Lucrecio, cuyo eco en italiano él hizo resonar en castellano en unas afortunadas líneas que debieron de encandilar a las mujeres que en corrillo leían con fruición *La Galatea*,

[13] No está antologizado en los florilegios de *loci communes* más frecuentes en el ámbito universitario: el *Illustrium poetarum flores* de Mirándula, el *Virtutum encomia* de Estienne o el *Florilegium magnum* de Langio (Traver Vera, 2014, pp. 35-52). Estas polianteas incluían versos del *De rerum natura*, pero buscaban, además de la propedéutica literaria mediante la *imitatio*, la utilidad moral, por lo que los versos sobre la venida de la Primavera de Lucrecio no eran, pese a su encanto poético, adecuados.

sentadas sobre sillas de anea y que nada sabrían del origen pagano de aquel párrafo tan seductor.

6. REFERENCIAS

Álbero Mompeán, Á. (2020). Las Silvae de Angelo Poliziano: estudio, traducción y comentario. Universidad de Murcia.

Bailón Blancas, J. M. (2001). Pasos perdidos de Cervantes en Italia (1568-1570). En A. Villar Lecumberri (Coord.), Cervantes en Italia: Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (pp. 35-42). Academia de España en Roma.

Corniani, G. (1823). Notizie intorno alla vita e alle opere di Jacopo Bonfadio. En J. Bondadio, Prose (pp. 5-20). Tipografía de Alvisopoli.

Goddard, Ch. (1991). Epicureanism and the Poetry of Lucretius in the Renaissance [Tesis doctoral inédita]. Cambridge University.

Gordon, C. A. (1985). A bibliography of Lucretius. R. Hart-Davis.

Montero, J. (2020). Un posible eco del epílogo de la Arcadia de Sannazaro en el prólogo de La Galatea de Cervantes. Creneida, 8, 152-161.

Montero, J., Escobar, F. J. y Gherardi, F. (Eds. 2014). Miguel de Cervantes. La Galatea. Real Academia Española.

Pepe, I. y Reyes, J. M.ª (2001). Anotaciones a la poesía de Garcilaso. Cátedra.

Reeve, M. D. (1980). 1980): The Italian Tradition of Lucretius. Italia Medioevale e Umanistica, 23, 27-48.

Terradillos, Á. M.ª (1847). Colección de trozos selectos de Literatura Latina, extractados de los principales autores clásicos, y ordenados por géneros para que puedan servir de modelos en los ejercicios prácticos, tanto de la asignatura de Retórico y Poética, como de la superior de Literatura Latina. Imprenta de D. José Félix. Palacios.

Traver Vera, Á. J. (2014): La importancia de las polianteas para la recepción de Lucrecio en España durante los siglos XVI y XVII. Philologica Canariensia, 20, 135-152

Traver Vera, Á. J. (2023). Lucrecio en España. Universidades de Huelva y Córdoba.

Vranich, S. B. (1985). Obra completa de don Juan de Arguijo. Albatros Ediciones Hispanofilia.

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.

DENUNCIA SOCIAL Y REALISMO SIMBÓLICO EN LA CUENTÍSTICA DE ANA MARÍA MATUTE: LECTURA CRÍTICA DE TRES RELATOS

MÓNICA MARÍA MARTÍNEZ SARIEGO
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

LAURA MONTERO FERNÁNDEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

1. INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas, numerosos estudios han subrayado el potencial de la literatura como herramienta de reflexión crítica y elaboración simbólica de la experiencia histórica[14]. Este trabajo parte de la convicción de que la literatura, además de reflejar la realidad social, puede desempeñar un papel activo en la configuración de la memoria colectiva y en la denuncia de las estructuras que perpetúan la injusticia. En este marco, la obra de Ana María Matute (1925-2014), especialmente su narrativa breve, constituye un ejemplo paradigmático de cómo la ficción puede articular una respuesta simbólica a los traumas históricos.

Marcada por la experiencia de la posguerra española y por una sensibilidad atenta a la infancia, la exclusión y el desarraigo, la escritura de Matute construye un universo narrativo donde lo fantástico y lo maravilloso conviven con lo social, y donde el dolor individual se erige en trasunto de un malestar colectivo. Sus cuentos revelan, con notable

[14] Sobre el papel de la literatura en la elaboración simbólica del trauma y la configuración de la memoria colectiva, véanse los estudios de Ricoeur (2003), desde la filosofía hermenéutica; Caruth (1996) y Felman y Laub (1992), en el marco de los estudios del trauma y el testimonio; LaCapra (2001), desde la teoría crítica e historiográfica; y Monegal (2006), con especial atención al contexto literario hispánico.

economía expresiva, las huellas de la desigualdad, la violencia estructural y la marginación, al tiempo que preservan una fuerza evocadora capaz de interpelar al lector desde lo emocional y lo simbólico.

La elección de Matute responde no solo a la solidez de su trayectoria literaria y a su reconocimiento institucional, sino también a la intensidad con que su obra —en apariencia sencilla— formula interrogantes éticos y representa conflictos históricos aún vigentes.

Desde una perspectiva que combina el análisis estilístico con una lectura crítica de los grandes temas que atraviesan su narrativa, este capítulo se propone poner en valor la doble dimensión —ética y estética— de su escritura, así como su capacidad para generar una conciencia crítica sin incurrir en simplificaciones doctrinarias. En un contexto como el actual, en el que resurgen formas de desigualdad y exclusión, la relectura de estos cuentos se revela especialmente pertinente.

2. OBJETIVOS

Este estudio propone una lectura crítica de los cuentos de Ana María Matute, con el propósito de analizar cómo articulan una visión comprometida de la realidad social de la posguerra. Para ello, se plantean los siguientes objetivos generales y específicos:

1. Analizar con detalle tres cuentos representativos de la autora, atendiendo a su estructura, personajes, escenarios y tramas, para comprender los mecanismos narrativos que configuran su universo literario.

2. Identificar las problemáticas sociales que atraviesan los relatos —como la desigualdad, la pobreza o la violencia— y observar cómo estas se representan a través de la perspectiva infantil.

3. Estudiar el estilo narrativo de Matute y los recursos expresivos que emplea, como el simbolismo, la elección del narrador o el tono, valorando su contribución a la elaboración de una visión crítica del entorno.

4. Relacionar los elementos temáticos y formales de los relatos con el contexto histórico, social y biográfico de la autora, a fin de interpretar cómo Ana María Matute transforma sus vivencias y su entorno en materia literaria de denuncia.

5. Valorar la eficacia del cuento como forma breve para canalizar una crítica social implícita, reconociendo en la escritura de Matute un compromiso ético sostenido a través de la literatura.

3. CORPUS TEXTUAL

Ana María Matute es ampliamente reconocida como una de las voces más representativas de la narrativa española de posguerra, especialmente por su dominio del relato breve. A lo largo de su trayectoria literaria, empleó el cuento como un medio privilegiado para dar voz a los personajes más vulnerables de la sociedad franquista: niños, mujeres, pobres, huérfanos o marginados, convertidos en figuras simbólicas de la injusticia, la exclusión y la desolación moral del período.

Sus relatos se distinguen por conjugar la crítica social con una notable elaboración estética, en la que conviven elementos líricos, simbólicos y, en ocasiones, fantásticos o maravillosos. El interés académico por la cuentística de Matute ha sido constante, y en los últimos años se ha intensificado con estudios que destacan su capacidad para articular, desde la ficción breve, una respuesta ética al trauma colectivo de la guerra y la represión franquista[15].

[15] Diversos estudios han destacado tanto la dimensión ética como el estilo singular de la narrativa breve de Matute. Moreiro (Matute, 1991, pp. 16–33) y Gullón (1996) fueron pioneros en señalar estos aspectos. Más recientemente, Gutiérrez Sebastián (2019) ha profundizado en la función moral del cuento. Bardavío Estevan (2018) y Candorcio Rodríguez (2025) han analizado la infancia como categoría crítica en sus relatos, mientras que Doran (2009) ha abordado la narrativa desde el trauma, la memoria y la resiliencia, subrayando el papel simbólico de la fantasía como forma de denuncia del franquismo. Ayuso (2015) define los cuentos de Matute como "narraciones autobiográficas", basadas en experiencias vitales como la posguerra y la pobreza. En esta línea, Gutiérrez Sebastián (2019, p. 223) resalta cómo la biografía y la injusticia social configuran tanto la identidad como el universo literario de la autora. Bórquez (2011, p. 160) señala la coexistencia de un paraíso infantil y una mirada adulta despiadada, evidenciando la tensión ética y estética que recorre su obra. Galve Rivera (2014, p. 106) subraya que la infancia matutiana es sagaz y crítica,

Consideramos en este trabajo el conjunto de cuentos de Ana María Matute, reeditado en dos volúmenes: *Todos mis cuentos* (2001), que compila sus relatos para niños[16]; y *La puerta de la luna. Cuentos completos* (2010), que reúne toda su narrativa breve dirigida al público adulto[17].

Del amplio corpus de la autora, el presente estudio se centra en tres cuentos: "Pecado de omisión", "La chusma" y "El aprendiz". "Pecado de omisión" se inscribe dentro de una estética realista, y pone el foco en la brutalidad de las jerarquías sociales en un entorno rural dominado por la injusticia estructural. "La chusma" es un relato breve de apariencia sencilla que encierra, no obstante, una crítica incisiva a los mecanismos de marginación ejercidos por la comunidad frente a lo diferente. Por último, "El aprendiz", dirigido a un lector infantil, es un cuento que, a través de elementos fantásticos, ofrece una representación simbólica de la pobreza, la posguerra y la injusticia social, situando la infancia en el centro de una narración donde la inocencia y el trabajo humilde adquieren un poder redentor frente a la codicia y el abuso.

Aunque pertenecen a colecciones distintas y están orientados a públicos diversos (adulto e infantil), los tres cuentos comparten una serie de constantes temáticas y estilísticas que permiten una lectura comparada: la denuncia de la exclusión social, la representación de la infancia como víctima de estructuras injustas, la pobreza como entorno vital degradado y la violencia moral ejercida sobre los más vulnerables.

---

capaz de percibir y denunciar simbólicamente la realidad. Finalmente, Laguna Mariscal y Martínez Sariego (2008–2009) muestran que el simbolismo no es decorativo, sino estructural, y consideran el "realismo simbólico" como rasgo distintivo de su estética narrativa.

[16] Se incluyen los siguientes relatos: "El saltamontes verde" (1960), "El aprendiz" (1960), "Caballito Loco" (1962), "Carnavalito" (1962), "El polizón del Ulises" (1965), "Paulina" (1969), "El País de la Pizarra" (1978), "Solo un pie descalzo" (1983), "El verdadero final de la Bella Durmiente" (1995).

[17] *La puerta de la luna* reúne un total de 139 narraciones: los 21 cuentos de *Los niños tontos* (1956), seguidos por los 11 de *El tiempo* (1957), los 3 de *Tres y un sueño* (1961) y los 22 de *Historias de la Artámila* (1961). A continuación, se recogen los 9 relatos de *El arrepentido y otras narraciones* (1967), los 7 de *Algunos muchachos* (1968) y los 15 de *A mitad del camino* (1961). El bloque más extenso lo constituye *El río* (1963), con 49 cuentos. Completan el volumen dos textos publicados como piezas únicas: *De ninguna parte* (1993) y *Toda la brutalidad del mundo* (1998). Uno de los relatos finales, titulado *La puerta de la luna*, da nombre a la antología. Pese a subtitularse *Cuentos completos,* han quedado fuera del volumen algunas producciones de la escritora (textos de circunstancias).

La elección de estos tres cuentos responde a su capacidad de representar distintas vertientes del proyecto ético y estético de Ana María Matute. A través de ellos, se analiza cómo la autora articula, en distintos registros narrativos, aunque de forma enteramente coherente, una crítica sostenida al orden social del franquismo. El análisis de estas piezas permite valorar el cuento como vehículo de memoria, denuncia y elaboración simbólica del trauma.

4. METODOLOGÍA

Este trabajo adopta una metodología cualitativa de análisis textual, orientada por una perspectiva semiológica que considera el cuento como una forma condensada de construcción de sentido. Desde esta visión, se atiende a las estructuras simbólicas que vertebran los relatos breves de Ana María Matute, prestando especial atención a la configuración de oposiciones semánticas, isotopías léxicas, metáforas organizadoras y motivos recurrentes, en relación con el contexto histórico e ideológico de la posguerra española.

La posición adoptada parte de la idea de que el lenguaje literario funciona como un sistema de signos capaz de vehicular una crítica social. En este sentido, se asumen planteamientos generales que entienden la literatura como un espacio de significación codificada y polifónica, en la línea de autores como Greimas (1966) o Barthes (1970), así como los ejemplos de aplicación de esta metodología al análisis de la narrativa breve española propuesta por Romera Castillo (1983), Díez Borque (1996) y Villanueva (2006).

El análisis se apoya también en modelos de lectura ya aplicados a la narrativa de Matute, entre los cuales resultan útiles los trabajos que proponen lecturas simbólicas del texto en clave ética y política (Laguna Mariscal–Martínez Sariego, 2008-2009, Dever, 2014). Se han consultado además entrevistas a la autora (Alarcón 2014) y estudios que contextualizan su obra dentro del régimen franquista, (Moreiro en Matute, 1991).

5. LECTURA CRÍTICA DE TRES CUENTOS DE ANA MARÍA MATUTE: ESTRATEGIAS DE DENUNCIA SOCIAL

5.1. Ana María Matute y la narrativa de posguerra: compromiso literario y estrategias de contención simbólica

Ana María Matute Ausejo (Barcelona, 1925–2014) fue una de las voces más significativas de la narrativa española del siglo XX. Nacida en el seno de una familia burguesa catalana, vivió una infancia triste y solitaria[18], marcada por una grave enfermedad renal y por la experiencia traumática de la Guerra Civil, conflicto que dejó una huella profunda en su imaginario literario[19]. A los escritores que, como ella, vivieron la contienda y sus secuelas durante la niñez o la adolescencia, Matute los agrupó bajo la etiqueta de "Generación de los jóvenes asombrados" [20].

A lo largo de su trayectoria, cultivó con especial intensidad el relato breve, al que dotó de una densidad simbólica y una dimensión crítica singulares. Publicó numerosas colecciones de cuentos, entre las que destacan *Los niños tontos* (1956) e *Historias de la Artámila* (1961), donde confluyen la mirada infantil, la sensibilidad estética y una clara voluntad de denuncia social. En estos textos, la escritora explora con agudeza las distintas formas de exclusión y desamparo que afectan a los

[18] La propia autora se refirió retrospectivamente, durante el Discurso pronunciado con ocasión de la recepción del Premio Cervantes, al malestar psicológico que marcó su niñez: "Era tartamuda, más por miedo que por un defecto físico. La prueba de ello es que esa tartamudez desapareció durante los bombardeos" (Matute, 2011, 2014).

[19] La Guerra Civil supuso un trauma generacional que dejó una marca indeleble tanto en los adultos —muchos de los cuales nunca llegaron a superarlo— como en los niños, para quienes, en algunos casos, cabía aún cierta esperanza de redención. La literatura al respecto es abundante. *Cf*. Martínez Sariego (2024a, pp. 137-138).

[20] Matute fue contundente al respecto: "La guerra civil española no sólo fue un impacto decisivo para mi vida de escritora, sino […] para la mayoría de los escritores españoles de mi generación. Fuimos, pues, unos niños fundamentalmente asombrados. Los niños del largo estupor, podría decirse" (Matute, 1966, p. 143). Al recibir el Premio Cervantes en 2010 volvió sobre esta idea: "No es raro, pues, que yo me permitiera, años más tarde, definir esa generación a la que pertenezco como la de los niños asombrados. Porque nadie nos había consultado en qué lado debíamos situarnos. […] Yo, ahora, sólo recuerdo que el mundo se había vuelto del revés, que por primera vez vi la muerte, cara a cara, en toda su devastadora magnitud […]. Y, por primera vez, también cobró significado la palabra "odio". Y aquellos cuentos, aquellas historias "impropias para niños", añadieron en su ruta interna de niña asombrada un aprendizaje. Atroz. Mucho más atroz que los cuentos de hadas" (Matute, 2010).

sectores más vulnerables, construyendo una literatura emocionalmente intensa y éticamente comprometida, a menudo narrada desde la perspectiva de niños o adolescentes (Lavergne, 1965; Villanueva, 1971–1973; Vilanova, 1995; Galve Rivera, 2014).

La suya no fue, sin embargo, una escritura aislada ni ajena a las circunstancias históricas. Su obra debe leerse en el contexto de la posguerra española, un periodo marcado por el empobrecimiento cultural y la censura institucional, que obligó a muchos autores a desarrollar estrategias elípticas, simbólicas o alegóricas para sortear la represión. En este marco emergió una generación de escritores que, desde estéticas dispares, compartieron el deseo de denunciar la degradación moral y material del país: Cela, Delibes, Aldecoa, Sánchez Ferlosio o Laforet, entre otros[21].

En sintonía con ese impulso de crítica contenida, la narrativa de Matute no se articula a través de discursos ideológicos explícitos, sino mediante una estética de la contención: símbolos naturalistas, focalización infantil, espacios cerrados y atmósferas opresivas constituyen los recursos con los que aborda, desde la ficción, las injusticias sociales de su tiempo sin incurrir en conflictos abiertos con la censura. Esta orientación crítica fue compartida por muchas escritoras de la época —como Carmen Laforet, Dolores Medio o Carmen Martín Gaite—, aunque la recepción de todas ellas estuvo a menudo mediatizada por mecanismos de invisibilización, lecturas sesgadas o procesos de autocensura[22], resultado de estructuras patriarcales que operaban tanto a nivel institucional como subjetivo (Martínez Sariego, 2012b, 2023b). En ese sentido, Matute se

[21] Sobre la narrativa de posguerra y su función crítica, cf. Martínez Cachero (1973) y Sobejano (1970). En relación con la censura franquista y sus efectos sobre la creación literaria, véanse Abellán (1980), Gubern (1981), Ruiz Bautista (2008) y Larraz (2014). Para la manipulación de traducciones en este contexto, pueden consultarse Vandaele (2010) y Martínez Sariego (2024b).

[22] Sobre las formas de invisibilización crítica que afectaron a las escritoras de posguerra, véanse Conde Peñalosa (2004), Montejo Gurruchaga (2010), Vadillo Buenfil (2012) y Martínez Sariego (2012b, 2023b). Además de a la censura gubernamental, estas autoras estuvieron expuestas a otros mecanismos de represión, más sutiles o interiorizados, que dificultaron la circulación y recepción de sus obras. Maestro (2024, pp. 90–91) distingue entre censura normativa (estatal), dialógica (ejercida por el grupo) y autológica (autocensura), una tipología útil para analizar las restricciones —externas e internas— que condicionaron la escritura femenina durante el franquismo. Por su doble condición de creadoras y mujeres, las autoras tendieron con frecuencia a ejercer sobre sí mismas formas de autocensura preventiva.

sitúa en un punto de confluencia entre las exigencias éticas del realismo de posguerra y una visión hondamente simbólica del arte narrativo.

En los apartados siguientes se analizarán tres relatos representativos, con el fin de analizar cómo se articula esta dimensión social, propia de la época en que se gestaron los relatos (Gil Casado 1973; López de Martínez 2007; Hervás Fernández 2010) en la cuentística de la autora.

5.2. "Pecado de omisión"

"Pecado de omisión" fue publicado en 1961 dentro del volumen *Historias de la Artámila,* una colección de cuentos interconectados que retratan la dureza de la vida rural y las tensiones sociales derivadas de la posguerra española[23]. La Artámila, lugar ficticio inspirado en la comarca de Mansilla de la Sierra (La Rioja), donde Matute pasó estancias durante su infancia, se convierte en un espacio empobrecido, jerárquico, cerrado sobre sí mismo y sometido a estructuras de poder incuestionables. En este ciclo de cuentos, la autora despliega una mirada crítica sobre las desigualdades sociales, la represión afectiva y el silencio impuesto a los más vulnerables, especialmente a los niños y jóvenes.

Desde el inicio de este cuento, que la crítica ha interpretado en el contexto de la dictadura franquista (Dever, 2014), la figura de Lope, el protagonista queda ligada a la carencia y orfandad: "A los trece años se le murió la madre, que era lo último que le quedaba" (Matute, 2010, p. 340). El narrador externo, que mantiene un tono austero pero empático, acompaña al lector por una trayectoria vital determinada por la necesidad de "ganarse el currusco" (p. 341) y la negación sistemática de cualquier posibilidad de desarrollo personal o intelectual.

La historia ilustra el drama del determinismo social en la España franquista, en la que los hijos de jornaleros —especialmente los huérfanos— quedan excluidos de la escolarización y relegados a los márgenes. Aunque el maestro don Lorenzo reconoce las capacidades de Lope —"el chico vale" (p. 341)—, su juicio no tiene peso frente a la autoridad

[23] La dureza de la Guerra Civil y de la posguerra se refleja de forma recurrente en la obra de Matute, tanto en sus novelas como en su narrativa breve, ya se trate de textos dirigidos al público adulto o al infantil (Vilanova, 1995).

integral de del alcalde Emeterio Ruiz Heredia, quien "lo recogió" no por compasión, sino por obligación legal, y lo condena a pastorear en el monte: "Te vas de pastor a Sagrado" (p. 341).

El personaje de Emeterio condensa varias dimensiones del poder represivo. Como alcalde, propietario y cabeza de familia, encarna una estructura de autoridad vertical e incuestionada. La frase con que rechaza la sugerencia del maestro —"Hay que ganarse el currusco. La vida está peor cada día que pasa" (p. 342)— funciona como justificación ideológica de la condena del pobre a permanecer en su condición, negándole acceso a la educación y a la promoción personal. El castigo impuesto a Lope no adopta una forma explícita, sino que consiste, como indica el título del cuento, en un "pecado de omisión": impedir que el adolescente continúe su formación.

Durante cinco años, Lope vive aislado del mundo en las laderas de Sagrado, en un entorno descrito con gran economía verbal y carga simbólica: "Las cumbres de Sagrado eran hermosas, de un azul profundo, terrible, ciego" (p. 342). El monte funciona como imagen del desarraigo y la animalización. En compañía de Roque el Mediano, un pastor de inteligencia limitada que encarna el destino de quienes no han podido elegir otro camino, Lope pierde su humanidad. La narración intensifica su bestialización, descrita con imágenes particularmente expresivas (p. 342):

> En la neblina del amanecer, cuando aún no se oía el zumbar de las moscas ni crujido alguno, Lope solía despertar, con la techumbre de barro encima de los ojos. Se quedaba quieto un rato, sintiendo en el costado el cuerpo de Roque el Mediano, como un bulto alentante. Luego, arrastrándose, salía para el cerradero. En el cielo, cruzados, como estrellas fugitivas, los gritos se perdían, inútiles y grandes.

El narrador compara los gritos con piedras y con los años, que caen sin rumbo fijo: "sabía Dios hacia qué parte caerían. Como las piedras. Como los años. Un año, dos, cinco" (p. 342). La imagen proyecta la percepción de un tiempo suspendido e inerte, en el que los días se acumulan sin dirección ni finalidad, expresión de la resignación y del vacío existencial que conlleva el aislamiento.

Esta tensión estructural se ve reforzada por los dos personajes secundarios, que operan como espejos narrativos del destino de Lope. Roque el

Mediano, el pastor de escasas capacidades intelectuales, encarna una figura especular en tanto que representa el porvenir que aguarda a Lope: un futuro clausurado por la repetición, el aislamiento y la pérdida del lenguaje. Su presencia silenciosa y resignada intensifica la sensación de condena inapelable. Por su parte, el maestro don Lorenzo, que resaltaba su valía intelectual, simboliza una posibilidad moral frustrada. Su reconocimiento del talento de Lope resulta estéril, al quedar sometido a la autoridad política y económica de Emeterio. Ambas figuras, desde extremos opuestos —la impotencia y la marginación—, delinean el círculo de violencia estructural que atrapa al protagonista.

El regreso al pueblo, cinco años más tarde, no solo destaca la transformación física de Lope ("estaba sano y fuerte, crecido como un árbol") (p. 342), sino también su alienación emocional y lingüística. El reencuentro con Manuel Enríquez, un antiguo compañero que en su día le iba a la zaga en la escuela, pero que había tenido la oportunidad de estudiar y formarse como abogado, sirve como catalizador de la tragedia. A la brecha material se suma la incapacidad de articular la palabra. Cuando Lope intenta saludar a Manuel, el grito se le queda detenido, "como una bola" en la garganta, reducido a un "¡Eh! —o algo parecido—" (p. 343). La imposibilidad de expresarse con claridad refuerza la distancia entre ambos y convierte el lenguaje en signo de desigualdad social. Esa fractura se materializa también en el contraste entre las manos: "Qué rara mano la de aquel otro: una mano fina, con dedos como gusanos grandes, ágiles, blancos, flexibles. […] Qué mano extraña: ni las mujeres la tenían igual" (p. 343). La descripción no solo diferencia lo físico, sino que revela la violencia de clase inscrita en el cuerpo, el gesto y la identidad: las manos de Lope, "ásperas, gruesas" (p. 343), simbolizan el precio del trabajo manual y el tiempo arrebatado en su infancia, así como la negación de acceder a la educación y la formación.

El cuento concluye con el asesinato de Emeterio mediante una piedra, un desenlace que puede leerse como el acto desesperado de quien ha sido despojado sistemáticamente de toda posibilidad de realización. La narración no justifica el crimen, sino que lo presenta como una culminación trágica e inevitable. En palabras del narrador: "Ni siquiera le dio tiempo de sacarla [la mano]: el golpe sordo, el salpicar de su propia

sangre en el pecho, la muerte y la sorpresa, como dos hermanas, subieron hasta él así, sin más" (p. 344). La conmoción se prolonga en la reacción de los vecinos, que repiten fórmulas de asombro y de gratitud mal entendida hacia Emeterio: "¡Dios mío, él, que le recogió! ¡Dios mío, él, que le hizo hombre!" (p. 344). Estas expresiones, lejos de cuestionar la injusticia padecida por Lope, encubren su condena al aislamiento y a la miseria bajo una apariencia de reconocimiento.

Desde el punto de vista narrativo, Matute opta por una voz en tercera persona que, sin ser omnisciente en sentido clásico, se adentra con empatía en la vivencia interior de Lope. Esta elección le permite mostrar su sufrimiento sin caer en el patetismo, y mantener al mismo tiempo una distancia crítica que sostiene la dimensión social del relato. El estilo, sobrio y despojado de adornos, no renuncia sin embargo a la carga simbólica. Elementos como el monte, el cayado, el chozo, las manos o la piedra actúan como signos de un mundo cerrado, donde el lenguaje se agota antes de nacer.

Por lo tanto, "Pecado de omisión" puede leerse como una parábola moderna sobre la violencia del sistema y el papel de las instituciones en la perpetuación de la desigualdad. La exclusión no se ejerce por acción, sino por omisión. En ese contexto, Lope encarna a una generación truncada, sin otra posibilidad de expresión que el gesto final, violento y desesperado, de la rebelión.

5.3. "La chusma"

En "La chusma", perteneciente también a *Historias de la Artámila* (1961), Ana María Matute ofrece una narración breve pero intensamente simbólica, en la que se entrelazan la mirada infantil, la exclusión social y la violencia estructural que marcó la España rural del franquismo.

Este cuento, ambientado en un pueblo dividido entre los vecinos tradicionales y las familias mineras llegadas de fuera, gira en torno a la figura de Fabián, un niño perteneciente a esa "chusma" —término ya de por sí cargado de estigma clasista— con quien el narrador entabla una amistad secreta, al margen de los códigos sociales dominantes. "Procedían de otras tierras y en el pueblo les llamaban 'la chusma'" (Matute

2010, p. 357), anota el narrador al inicio del relato, fijando así, desde la primera línea, el eje temático de la exclusión.

La historia llega a su punto culminante en la víspera de Navidad, cuando la familia de Fabián se permite romper con la rutina de miseria y comprar un besugo para la cena. El padre, apodado "el Galgo", se atraganta con una espina, y el médico del pueblo —un personaje grotesco y degradado— se niega a atenderlo hasta que le paguen una deuda atrasada. Finalmente, el doctor, después de intervenir con crueldad y de burlarse en varias ocasiones de ellos, muere ahogado en el río al regresar a casa.

El cuento articula una crítica severa y refinada a la hipocresía social, el clasismo y la naturalización del desprecio hacia los pobres. La infancia, como es habitual en la obra de Matute, en esta ocasión funciona como impulsor hacia lo ético: es la mirada del niño la que revela la injusticia que los adultos ejecutan. Frente al silencio del abuelo, la vulgaridad satisfecha del médico o la crueldad ignorante de las criadas, el narrador experimenta una transformación interna que no desemboca en una acción, pero sí en una toma de conciencia. La relación con Fabián, marcada por la fragilidad y el ocultamiento, evidencia la separación de clases y el rechazo cultural, como se aprecia en varios fragmentos del relato. "¡Ándate con ojo, no te peguen la dolencia…! ¡Que no se entere tu abuelo!" (p. 358), le advierte una criada al narrador. La amistad solo es posible en la penumbra del cementerio, al margen de la vigilancia social: "el caso es que Fabián y yo solíamos encontrarnos, al atardecer, junto a la tapia desconchada del cementerio, y que platicábamos allí tiempo y tiempo" (p. 358).

Desde el punto de vista semiótico, el relato opera mediante una red de símbolos cargados de significado. El pescado, producto exótico y objeto de deseo en tierras de interior, se convierte en emblema de un anhelo de dignidad condenado al fracaso. "Hemos vendido el mayor besugo del mundo —dijo entonces uno de los pescadores—[…] ¿Sabéis a quién? A un minero. A una de esas negras ratas" (p. 359). La espina que asfixia al padre funciona como metáfora de un sistema opresivo que castiga incluso los mínimos gestos de felicidad de los marginados. El río, donde el médico encontrará la muerte, retoma una función tradicional en la literatura como espacio de juicio moral: "Amaneció ahogado, más allá de Valle Tinto, como un tronco derribado, preso entre

unas rocas, bajo las aguas negruzcas y viscosas del Agaro" (p. 361). El agua, negra y viscosa, actúa como reverso del vino compartido durante la cena: si este último representa la celebración de los privilegiados, el río es el banquete de la justicia (Laguna Mariscal–Martínez Sariego, 2008-2009, p. 159).

A esta red simbólica se suma un conjunto de personajes secundarios que reflejan distintas expresiones de violencia social amparada por la costumbre. El médico Amador —cuyo nombre, paradójicamente, remite al afecto[24]— representa una caricatura amarga del ideal humanitario: su negativa a atender sin cobrar y su actitud despectiva hacia la familia minera revelan hasta qué punto la lógica clasista ha contaminado incluso las profesiones supuestamente vocacionales. En lugar de encarnar el saber ilustrado, su figura se convierte en instrumento de exclusión y humillación. Junto a él, el abuelo del narrador simboliza otra forma de exclusión más soterrada: el silencio cómplice, la imposición de no "mezclarse" con los pobres y la perpetuación de un orden jerárquico bajo apariencia de dignidad. Las criadas, por su parte, refuerzan este discurso de estigmatización desde los márgenes del poder. La frase "¡Ándate con ojo, no te peguen la dolencia!" (p. 358) condensa el miedo al "contagio social" como mecanismo de reproducción de la distancia de clase.

La arquitectura del cuento se apoya en una sucesión de voces que, sin cuestionarlo, asumen como natural el rechazo al diferente. Frente a esa aceptación pasiva, la perspectiva del niño representa la única fisura posible, una forma de resistencia ética nacida de la intuición y la empatía. La crítica social no se articula desde el énfasis, sino desde la contención. La voz infantil, en lugar de imponerse como autoridad narrativa, deja que el horror emerja poco a poco, a través de silencios, miradas y escenas cotidianas. La cena de Navidad —con su contraste hiriente entre lo que se celebra en la mesa y lo que queda fuera de ella— condensa ese desajuste. Se trata de un orden social profundamente desequilibrado,

[24] Es, evidentemente, un caso de antífrasis. Sobre el valor literario de los nombres parlantes, singularmente en la comedia, *cf.* Martínez Sariego (2004-2005, pp. 373-377): *Nomina personarum, in comoediis dumtaxat, habere debent rationem et etymologiam, etenim absurdum est comicum cum apte argumenta confingat, vel nomen personae incongruum dare, vel officium quod sit a nomine diversum (...) nisi per antiphrasin ioculariter* (Donato, *ad Ter.* Ad. v. 26).

donde los pobres deben mendigar cualquier gesto de dignidad. El médico, en este contexto, condensa la inversión de los valores: su goce despiadado al recordar cómo obligó a la familia a pagarle antes de intervenir –"Pues hasta que no me las paguéis no saco la espina. ¡Ja, ja!" (p. 361)– lo sitúa en el centro de una denuncia ética que el relato resuelve simbólicamente con su ahogamiento. La muerte no redime al pueblo, pero insinúa la existencia de una ley moral superior a la institucional.

Este cuento ha sido objeto de análisis desde distintas perspectivas. Laguna Mariscal y Martínez Sariego (2008-2009), desde una lectura basada en la semiótica estructural, destacan el modo en que el texto articula isotopías léxicas y oposiciones binarias para configurar una red de significados simbólicos: el pescado como signo de aspiración frustrada, el médico como agente del castigo clasista, el río como lugar de disolución de jerarquías. En esta línea, puede observarse que la narrativa breve de Matute otorga a objetos y animales un papel estructural, no meramente decorativo, al convertirlos en condensadores de sentido y en vehículos de crítica social. "La chusma", en particular, demuestra cómo un relato de apariencia sencilla puede albergar una sofisticada elaboración simbólica que, bajo una forma ingenua solo en la superficie, cuestiona los pilares ideológicos del franquismo: el orden social naturalizado, la culpabilización del pobre y la violencia ejercida desde el poder.

En definitiva, el cuento pone en juego todos los elementos que caracterizan la mejor cuentística de Ana María Matute: una voz narrativa cuidadosamente modulada, la infancia como espacio de revelación moral, una simbología naturalista cargada de violencia contenida y una crítica feroz al orden social dominante. Frente a la brutalidad de los adultos, la sensibilidad del niño no puede reparar el daño, pero sí nombrarlo.

5.4. "El aprendiz"

"El aprendiz" es una fábula moral con apariencia de cuento realista, aunque articulada mediante una simbología densa y ciertos elementos maravillosos que desbordan la lógica mimética. Ambientada en un pueblo sin nombre —"existió una vez un pueblo…" (Matute, 2015, p. 35)—, la historia presenta un espacio arquetípico que remite, de forma indirecta pero reconocible, a la España rural de posguerra. Tras una contienda no

mencionada explícitamente y una gran sequía, el pueblo ha caído en la miseria y sus habitantes se ven sometidos al poder absoluto del prestamista Ezequiel, un "hombre de corazón egoísta y duro" que "arruinó a varias familias y obligó a otras a empeñar lo que tenían, para poder seguir viviendo" (p. 35). El bazar donde trabaja —"grande, oscuro" (p. 35)— funciona como núcleo simbólico de esa lógica extractiva: un espacio cerrado en el que el capital no circula, sino que se acumula y corrompe. Frente a este símbolo del poder económico, emerge la figura del aprendiz, un niño silencioso que llega una noche de invierno con una carta misteriosa. En ella se le pide a Ezequiel que lo acoja y le enseñe un oficio. El prestamista desconfía, pero acepta retener al muchacho cuando este le ofrece trabajar a cambio de un rincón bajo la escalera y la posibilidad de barrer las casas vecinas. Este ofrecimiento aparentemente humilde es el detonante de una transformación radical: a partir de ese momento, el relato deja de girar en torno al dinero como objeto y se centra en el valor de las acciones como medida de sentido.

El aprendiz, cuya única habilidad declarada es "barrer" (p. 37), no introduce riquezas nuevas. Más bien descubre lo que ya estaba, pero oculto. Al barrer el bazar y luego las tiendas del pueblo, desentierra monedas de oro que devuelve a sus legítimos dueños. Este gesto, sencillo pero insistente, admite una interpretación simbólica: el oro representa un valor oculto en la comunidad, sepultado por el olvido y la desconfianza, y solo aflora cuando se recuperan las relaciones de ayuda mutua y justicia compartida. La acción de barrer —repetitiva, casi invisible— se carga así de sentido, como una forma modesta de reparar y revelar.

El efecto es inmediato. Liberados de sus deudas, los vecinos pueden rehacer sus vidas, los comercios se animan y el pueblo recobra cierta vitalidad que parecía perdida. En paralelo, Ezequiel, aunque más rico que nunca, queda completamente aislado. La paradoja es elocuente: cuanto más oro posee, menos poder tiene. Su dinero ya no le sirve para obtener lo que necesita, porque ha perdido el vínculo con la comunidad. El relato articula así una inversión de la lógica capitalista: no es el dinero lo que genera valor, sino su uso justo. El aprendiz no niega el valor del dinero, pero le confiere un nuevo significado desde la ética de la generosidad.

Desde el punto de vista narrativo, el cuento se construye sobre una economía expresiva rigurosa, que no impide, sino que potencia, la aparición de un denso andamiaje alegórico. El narrador omnisciente actúa con contención, sin subrayados ni juicios, permitiendo que el lector intuya la inversión de valores a través de gestos mínimos y acciones reiteradas. El recurso a la elipsis y el tono neutro refuerzan esta sobriedad, mientras que elementos como la escoba, la escalera, la taza de tila, el pan compartido o la irrupción de las golondrinas configuran un sistema semiótico complejo, que remite a tradiciones sapienciales y evangélicas.

La decadencia de Ezequiel es paulatina. Nadie le vende alimentos, ni siquiera a cambio de oro. Solo el aprendiz comparte con él la comida recibida de los demás. A medida que se acentúa su debilidad física, también se abre un espacio para la transformación moral. En un momento de enfermedad y vulnerabilidad, Ezequiel confiesa: "El dinero se necesita, ya que el mundo está así montado. Pero el dinero vale por lo que da a cambio y no se le debe amar en sí" (p. 46). Con esta afirmación se produce un giro decisivo en el relato: el viejo ya no aparece solo como figura de castigo, sino como alguien que, al fin, comprende el origen de su propia ruina.

La escena final introduce una revelación de alcance alegórico que transforma por completo el sentido de la historia. El aprendiz confiesa que no es un niño real, sino "la única buena acción" (p. 46) de Ezequiel: un muñeco de madera que, años atrás, el prestamista salvó de las llamas y restauró con esmero. Así lo recuerda el personaje (p. 46):

> Era un muñeco de madera, con la peluca apolillada, al que le faltaban los ojos y una pierna. Entonces tú dijiste: «No queméis ese muñeco, os lo compro.» Les diste unas monedas y lo llevaste contigo. Le arreglaste la pierna, le pusiste ojos y lo colgaste de un clavo en la pared.

Este detalle, lejos de ser anecdótico, adquiere una carga simbólica central: el muñeco convertido en niño[25] representa la memoria encarnada

[25] La transformación simbólica del muñeco en niño remite a motivos literarios y míticos como la estatua animada de Pigmalión en las *Metamorfosis* de Ovidio (X, 243-297) o la figura de Pinocho en la obra homónima de Carlo Collodi (1883) (Frenzel, 1994, pp. 387-389). En el primer caso, la metamorfosis recompensa al escultor; en el segundo, al muñeco. En el relato aquí analizado, sin embargo, la transformación actúa como recompensa moral para quien

de un gesto compasivo, y actúa como catalizador de una redención tardía. En esa clave, el cuento deja de ser una simple crítica a la avaricia para convertirse en una fábula sobre la posibilidad de salvación a través de la práctica del bien. Tras la revelación, Ezequiel ya no ve al muchacho, sino al viejo muñeco entre sus manos.

Este desdoblamiento entre niño y muñeco abre una lectura simbólica más amplia. El aprendiz puede entenderse como figura redentora, próxima a los modelos mesiánicos de la tradición religiosa: su humildad, silencio y servicio desinteresado evocan la iconografía del siervo que redime mediante el ejemplo. En este sentido, "El aprendiz" se inscribe, como otros cuentos de Matute (Jones, 1968), en la línea de las parábolas evangélicas, donde un personaje aparentemente menor encarna una verdad moral de largo alcance. Esta dimensión espiritual refuerza la interpretación del relato como itinerario de redención y reconciliación[26].

Desde que se revela la verdadera condición del aprendiz, la narración acelera hacia su desenlace. Los niños del pueblo, que empiezan a visitar a Ezequiel para proporcionarle alimentos y cuidados, le devuelven una forma de integración comunitaria. El viejo conserva el muñeco consigo hasta que un niño se lo arrebata y, jugando, lo pierde. En lugar de reaccionar con ira, acepta esa pérdida con mansedumbre. Ese desprendimiento interior desemboca en su decisión más significativa: "–No deseo más el bazar, os lo regalo" (p. 47). El gesto cierra el ciclo de restitución

mostró compasión. Este desplazamiento se aproxima al motivo "D430: Transformation: object to person" (Thompson, 1955-1958, Vol. D., Motif D430), en la forma "Become a Real Boy" (*TV Tropes*, s. f.), reinterpretado aquí desde una clave ética y reparadora.

[26] La lectura simbólica y alegórica que aquí efectuamos, que se sitúa en la misma línea de Jones (1968), no incurre en lo que Umberto Eco denomina "sobreinterpretación" porque se apoya en indicios textuales reiterados y estructuralmente significativos (el oro enterrado, la escoba, el muñeco salvado, el río como umbral, etc.) que configuran un diseño narrativo deliberadamente abierto a una lectura moral. La sobreinterpretación se produce, como se ha señalado en estudios previos (Martínez Sariego 2014, p. 70), cuando la *intentio lectoris* se impone arbitrariamente sobre la *intentio operis*, forzando el texto "hasta darle una forma que servirá para su propósito" (Rorty 1982, p. 151). En cambio, "El aprendiz" se construye desde el inicio como una fábula moral, próxima al modelo de las parábolas evangélicas. La alegoría no es aquí una lectura añadida, sino un plano de sentido inscrito en el tejido narrativo. Como recuerda Eco (1992, 1995), la interpretación admisible no se basa en la libertad irrestricta del lector, sino en la fidelidad a los signos del texto, y es en ese marco donde se sitúa la presente lectura.

y convierte el centro simbólico de la codicia en un bien común. A partir de ese momento, el anciano, otrora temido y aislado, pasa a ser acogido por todos. Los vecinos se disputan su compañía, los niños le adoran y él reparte su dinero hasta no reservar nada para sí. El antiguo prestamista se halla plenamente integrado en la comunidad (p. 47):

> Todos le llamaban Abuelo, y pasaba un día en casa de cada uno de sus vecinos, donde le servían y le daban toda clase de regalos. Los niños le adoraban y le llevaban con ellos al prado; y en invierno, le rodeaban junto al fuego del hogar.

Ezequiel, reconciliado con su pasado, es ahora depositario de memoria y figura de transmisión.

El relato culmina con una escena otoñal de honda resonancia poética que encierra una clara alegoría de la muerte. Aunque para entonces el personaje vive rodeado de afecto, no ha olvidado al aprendiz. El reencuentro final se produce junto al río —espacio de tránsito y umbral entre mundos—, donde la luz dorada de las hojas y la imagen del "camino resplandeciente" (p. 48) evocan el paso hacia la muerte, concebida no como castigo, sino como culminación serena de una trayectoria moral. El aprendiz, que al inicio del relato actuaba como agente de transformación ética, reaparece ahora como psicopompo, figura benévola que acompaña al viejo en su último viaje y le ofrece una forma de reconciliación final. En este desenlace, el cuento no solo critica la lógica egoísta del capital, sino que sugiere una salida esperanzada: la salvación es posible a través del recuerdo de una única acción capaz de restaurar el vínculo con lo mejor de uno mismo. La muerte, en esta clave, deja de ser castigo o vacío para convertirse en restitución: un regreso luminoso a la única obra justa de una vida.

5.5. Denuncia social y realismo simbólico: unidad temática y estilística en la cuentística de Ana María Matute

La lectura conjunta de "La chusma", "Pecado de omisión" y "El aprendiz" revela una notable coherencia en la cuentística de Ana María Matute: una poética narrativa asentada en la crítica social, pero desplegada desde una estética de la contención, donde la sugerencia pesa más que la denuncia directa. Pese a sus diferencias de contexto, tono o

estructura, los tres relatos comparten una misma voluntad ética: dar voz a quienes habitan los márgenes, mostrando la exclusión desde dentro, sin sentimentalismos ni estridencias. La autora no escribe desde una postura militante, sino desde una lucidez profundamente empática que transforma la literatura en un instrumento de revelación y de cuestionamiento ético y moral. Por esta razón, dentro de la genealogía de la literatura establecida por Maestro (2017; 2017–2025, Tomo 4, Parte III, Vol. 3), la obra de Matute se inscribiría preferentemente en el linaje de la literatura crítica o indicativa, más que en el de la programática o imperativa. Solo en "El aprendiz" se advierten algunos recursos propios de la literatura sofisticada o reconstructivista[27].

Uno de los rasgos más característicos de estos cuentos es el uso de protagonistas infantiles o adolescentes como filtros narrativos. Lejos de constituir un recurso anecdótico o autobiográfico (Ayuso, 2015; Gutiérrez Sebastián, 2019, p. 223), esta elección cumple una función estructural: permite al lector percibir la violencia del mundo adulto sin la mediación explícita de un discurso argumentativo. Ahora bien, la focalización a través de la infancia constituye una estrategia narrativa consciente, mediante la cual la autora —desde una perspectiva adulta— proyecta una mirada oblicua sobre el conflicto, intensificando así la carga ética del relato y evitando una exposición doctrinal. La infancia, en lugar de aparecer como espacio idealizado, se presenta como territorio de exposición al dolor, la injusticia y el abandono. Como señala Galve Rivera (2014, p. 106), la "inocencia" en estos relatos es una "inocencia a medias tintas", cargada de sagacidad y percepción crítica. Bórquez ha destacado cómo Matute logra construir un "hermético mundo narrativo donde convive simultáneamente el inmaculado paraíso infantil con el despiadado punto de vista de los adultos" (2011, p. 160). Esta coexistencia conflictiva genera una tensión narrativa constante, en la que la

[27] En la genealogía literaria propuesta por Maestro (2017), la literatura crítica o indicativa se define por su racionalidad y función dialéctica: desmitifica y problematiza la realidad sin imponer doctrinas. En cambio, la literatura programática o imperativa emplea un racionalismo acrítico y doctrinario, orientado a la difusión de ideologías sin revisión crítica. La literatura sofisticada o reconstructivista, por su parte, combina racionalidad crítica con formas complejas y autorreflexivas; en ella se inscribe la literatura maravillosa, que recurre a lo mágico como recurso estético o simbólico, sin abandonar un fundamento racional.

ingenuidad del protagonista se convierte en detonante de una conciencia ética que interpela al lector, especialmente en *Historias de la Artámila* (Quirk, 2002), obra a la que pertenecen dos de nuestros cuentos.

Desde el punto de vista formal, los cuentos comparten una economía expresiva notable. Matute evita las digresiones explicativas y prescinde de toda estridencia. Su estilo, sobrio y elíptico, confía en el poder evocador de los detalles: una frase seca, un silencio elocuente, una mirada. En los cuentos de Matute, la crítica social no se expone de forma explícita: se encarna en los cuerpos, en los gestos y en los vínculos rotos de los personajes. La violencia estructural no se denuncia desde lo abstracto, sino que se filtra en lo cotidiano, en las condiciones materiales y emocionales de quienes habitan los márgenes.

Esta estética de la contención se apoya también en la construcción de espacios cerrados —rurales, pobres, opresivos— donde el miedo, la jerarquía y el silencio se vuelven atmósfera. La casa, el monte, la escuela o el bazar actúan como mundos clausurados, sin escapatoria posible, salvo por la fractura o por una forma de muerte, literal o simbólica. Incluso en los desenlaces, Matute evita el dramatismo fácil. Su prosa sugiere la tragedia sin subrayarla, dejando al lector la tarea de completar el sentido desde su propia conciencia.

La dimensión simbólica de estos relatos se articula en torno a objetos y gestos cargados de significación: la piedra, la escoba, el pescado, la taza de tila, el pan compartido, el muñeco. No se trata de elementos decorativos, sino de signos que condensan una lectura alegórica de lo cotidiano y se integran en una red semántica coherente (Laguna Mariscal–Martínez Sariego, 2008-2009).

Una de las claves de esta poética es la presencia de lo fantástico y lo maravilloso, que no funciona como una vía de evasión, sino como recurso para iluminar verdades ocultas de la realidad. En “El aprendiz”, el muñeco de madera que cobra vida simboliza la memoria de una buena acción y su retorno inesperado, como si la ética albergara una fuerza latente capaz de superar los límites del tiempo y de la lógica material. Esta inserción de lo maravilloso no debilita el realismo, sino

que lo potencia, al ampliar los límites de lo representable desde una lógica interna del relato. Como señaló la propia Matute:

> Siempre he creído, y sigo creyendo, que la imaginación y la fantasía son muy importantes, puesto que forman parte indisoluble de la realidad de nuestra vida. Cuando en Literatura se habla de realismo, a veces se olvida que la fantasía toma parte de esa realidad (Matute, 1998, p. 23).

Desde una perspectiva narrativa, puede advertirse cómo cada cuento construye la tensión de forma distinta —ya sea mediante la omisión, la espera o el enigma—, lo que contribuye a una unidad estética no basada en la repetición, sino en la variación de recursos formales al servicio de una misma ética literaria. En "Pecado de omisión", la elipsis temporal —el salto de cinco años en la vida de Lope— actúa como recurso de condensación dramática, reforzando la percepción del tiempo como pérdida irrecuperable y del silencio como forma de violencia estructural. En "La chusma", la tensión se construye mediante una progresión silenciosa y acumulativa, sustentada en el contraste entre la mirada inocente del niño y la violencia social que lo rodea: la injusticia se va revelando por acumulación simbólica hasta estallar en el desenlace. Por su parte, "El aprendiz", dirigido a un público infantil, se organiza sobre una estructura circular, en la que el pasado retorna simbólicamente en forma de redención. Así, cada forma narrativa intensifica su dimensión ética: el primer cuento denuncia desde la omisión y clausura, el segundo desde la acumulación y el tercero desde la restitución y el cierre esperanzado.

En conjunto, estos relatos no se limitan a denunciar situaciones de miseria o exclusión, sino que revelan las lógicas sociales que las producen y perpetúan: la instrumentalización de los cuerpos pobres, la humillación del débil, la complicidad colectiva con la injusticia. Frente a ello, la literatura no ofrece soluciones, pero sí una forma de conciencia lúcida. En el universo de Ana María Matute, la resistencia no se expresa en proclamas, sino en símbolos; y la crítica no se articula en discurso, sino en forma.

Esta mirada sombría que recorre gran parte de su narrativa, en especial la dirigida al público adulto, imprime a sus cuentos un tono de pérdida, desamparo y melancolía. Sin embargo, "El aprendiz" introduce un leve viraje: la restitución simbólica del gesto compasivo sugiere que incluso

en los márgenes de la miseria puede haber una forma de justicia. La excepción, en este caso, no rompe la coherencia del conjunto, sino que la matiza. Como se ha señalado en otros estudios (Bórquez, 2011, p. 166), la literatura infantil de Matute tiende a articular un mundo más esperanzador, sin que el mensaje sea por ello condescendiente o conformista. Esa dimensión ética, abierta en este caso a una forma de reparación interior, distingue este relato en particular dentro de una cuentística que nunca renuncia a la lucidez, pero que tampoco se entrega al nihilismo.

6. CONCLUSIONES

El presente trabajo ha permitido llevar a cabo una lectura crítica de tres cuentos representativos de Ana María Matute, con el objetivo de analizar las estrategias narrativas y temáticas mediante las cuales la autora denuncia las distintas formas de exclusión social. A través del estudio de "La chusma", "Pecado de omisión" y "El aprendiz", pertenecientes a diferentes compilaciones de cuentos de la autora, se han identificado las constantes estilísticas y simbólicas que vertebran su cuentística y que confirman la coherencia ética y estética de su obra.

El análisis detenido de estos tres cuentos confirma, en efecto, la existencia de una poética coherente en la narrativa breve de Ana María Matute, orientada a la denuncia de la exclusión social desde una perspectiva ética, simbólica y con patente vocación estética. A través de relatos cortos, de estructura sobria y lenguaje contenido, la autora construye mundos marcados por la injusticia estructural, el abandono afectivo y el fracaso de una sociedad incapaz de proteger a los más vulnerables.

Los tres relatos comparten constantes temáticas —la pobreza, la orfandad, la marginación, la soledad— y estilísticas —el uso de focalizadores infantiles o adolescentes, el empleo de símbolos naturales, la tensión entre lo dicho y lo silenciado— que permiten hablar de una unidad estética y moral. La Guerra Civil y sus secuelas no actúan solo como telón de fondo histórico, sino también como un sustrato emocional que impregna la narrativa de Matute, transformando el trauma colectivo en materia literaria.

Su escritura no impone una ideología explícita: la denuncia se articula desde el dolor, desde la experiencia concreta de personajes vulnerables, y se expresa a través de un estilo austero, cargado de simbolismo. Más que un discurso programático, lo que emerge es una apelación a la empatía, a la comprensión intuitiva del lector. El cuento, en su economía expresiva, se convierte en vehículo privilegiado de esta forma de resistencia silenciosa.

La mirada sombría que recorre gran parte de su narrativa breve, especialmente la dirigida al público adulto —como evidencian "Pecado de omisión" y "La chusma", relatos que configuran universos clausurados por la injusticia, el silencio y la violencia estructural— imprime a sus cuentos un tono de pérdida, desamparo y melancolía. "El aprendiz", sin embargo, introduce una inflexión significativa: una resolución en la que el gesto compasivo posibilita una forma de justicia simbólica. Este matiz no quiebra la coherencia ética del conjunto, sino que la enriquece al mostrar que incluso en contextos de miseria y desigualdad puede emerger una esperanza no ingenua, una redención modesta pero eficaz. En este sentido, la literatura infantil de Matute, sin simplificar los conflictos ni renunciar a la complejidad moral, despliega en ocasiones un horizonte más abierto, donde la dignidad del personaje infantil y la recuperación del vínculo humano funcionan como contrapeso al desencanto.

Puede concluirse que la cuentística de Ana María Matute trasciende el plano estético para situarse en un territorio donde la literatura se afirma como herramienta de conocimiento, de memoria y de crítica social. Lejos de toda complacencia, sus relatos interpelan al lector, invitándolo a mirar de frente las miserias e injusticias humanas.

7. REFERENCIAS

Abellán, M. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939–1976)*. Barcelona: Península.

Alarcón, J. M. (2014). Recuerdos de la Guerra Civil en Barcelona de una niña bien. *El mundo*. Recuperado de https://bit.ly/4eHtVbb

Aldecoa, J. (1983). *Los niños de la guerra*. Madrid: Anaya.

Ayuso Pérez, A. (2015). Las colaboraciones en prensa de Ana María Matute (2). La columna ‹‹A la mitad del camino›› en Destino. *Rinconete. Centro Virtual Cervantes.* Recuperado de https://bit.ly/3GEmC7w

Bardavío Estevan, S. (2018). La infancia imposible: *Los niños tontos* de Ana María Matute o el fracaso de la biopolítica franquista. *Bulletin of Spanish Studies, 95*(8), 999–1018.

Barthes, R. (2003). *S/Z* (J.A. Millán Alba, Trad.). Siglo XXI Editores [1970].

Biblioteca Nacional de España. (s/f). *Matute, Ana María*. Recuperado de https://bit.ly/40I7a0Y

Bórquez, N. (2011). Memoria, infancia y guerra civil: El mundo narrativo de Ana María Matute. *Olivar*, *12*(16), 159–177.

Cabedo-Timmons, G. (2024). La metáfora político social en *Los niños tontos* de Ana María Matute. *Hispanic Studies Review*. 8(2), 1-13.

Candorcio Rodríguez, N. (2025). La literatura en la reapropiación del trauma de "los niños asombrados". El caso de *Los niños tontos* (1956) de Ana María Matute. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve, 18*, 50–62.

Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press.

Conde Peñalosa, R. (2004). *Mujeres novelistas y novelas de mujeres en la posguerra española (1940-1965). Catálogo bio-bibliográfico*. Madrid: Fundación Universitaria Española

Dever, A. (2014). An analysis of Ana María Matute's *Pecado de omisión* through the lens of Francoist Spain. *L'Érudit Franco-Espagnol*, *5*, 64-77.

Díez Borque, J.M. (1996). *Comentario de textos literarios. Método y práctica.* Madrid: Playor.

Doran, K. J. (2009). *Matute's Short Fiction: Metaphorical Journals of Trauma* (Doctoral dissertation, University of Arizona). ProQuest Dissertations Publishing. Recuperado de https://bit.ly/3IBlm5E

Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación* (H. Lozano, Trad.). Barcelona: Lumen.

Eco, U. (1995). *Intepretación y sobreinterpretación* (H. Lozano, Trad.). Cambridge: Cambridge University Press [1992].

Felman, S., & Laub, D. (1992). *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. London: Routledge.

Frenzel, E. (1994). *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Trad. C. Schad de Caneda. Madrid: Gredos.

Galve Rivera, R. (2014). *El protagonista infantil como alegoría de compromiso social en la narrativa corta de Ana María Matute* (Tesis doctoral). Texas Tech University. Recuperado de https://bit.ly/44HqsEW

Gil Casado, P. (1973). *Novela social española (1920-1971)*. Barcelona: Seix Barral.

Greimas, A.J. (1987). *Semántica estructural: Investigación sobre el modo de existencia de los significados* (L. J. Prieto, Trad.). Gredos. (Obra original publicada en 1966).

Gubern, R. (1981). *La censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936–1975)*. Barcelona: Península.

Gutiérrez Sebastián, R. (2019). Tras las huellas de una poética del cuento en Ana María Matute. *Anales de Literatura Española*, 31, 215-228.

Hervás Fernández, G. (2010). La chusma. Ana María Matute. En *La sociedad española en su literatura. Análisis de textos de los siglos XVIII, XIX y XX. Volumen II: Siglo XX* (pp. 725–740). Madrid: Editorial Complutense.

Instituto Cervantes. (2022). Ana María Matute. Biografía - *Departamento de Bibliotecas y Documentación del Instituto Cervantes*. Recuperado de https://bit.ly/4kHBuQM

Jones, M. E. W. (1968). Religious Motifs and Biblical Allusions in the Works of Ana María Matute. *Hispania, 51*(3), 416-423.

LaCapra, D. (2001). *Writing history, writing trauma*. Johns Hopkins University Press.

Laguna Mariscal, G., & Martínez Sariego, M. M. (2008-2009). Forma y sentido en la cuentística de Ana María Matute: Análisis semiológico de "La chusma", *Philologica Canariensia*, *14-15,* 139-164.

Larraz, F. (2014). *Letricidio español: Censura y novela durante el franquismo*. Gijón: Ediciones Trea.

Lavergne, M. (1965). *El mundo de la infancia y de la adolescencia en la obra de Ana María Matute*. Dakar: Université de Dakar.

López de Martínez, A. (2007). Class and Gender Representation in Post-Civil War Spanish Narrative. En Noël Valis (Ed.), *Teaching Representations of the Spanish Civil War* (pp. 130-144), New York: MLA.

Maestro, J. G. (2017). *El origen de la literatura. ¿Cómo y por qué nació la literatura?* Madrid: Anthropos.

Maestro, J. G. (2024). *Ensayo sobre el fracaso histórico de la democracia en el siglo XXI. La posmodernidad democrática como medio de destrucción de la libertad y del Estado moderno.* Madrid: Cátedra Hispánica de Estudios Literarios.

Maestro, J. G. (2017–2025). *Crítica de la razón literaria: Una teoría de la literatura científica, crítica y dialéctica* (Vols. 1–25, ed. definitiva). Madrid: Cátedra Hispánica de Estudios Literarios.

Martínez Cachero, J. M. (1973). *La novela española entre 1936 y 1975*. Madrid: Castalia.

Martínez Sariego, M. M. (2004-2005). Los nombres parlantes como instrumento de comicidad en *La venganza de don Mendo*. *Philologica canariensia*, *10-11,* 373-394.

Martínez Sariego, M. M. (2012a). Mitos, estereotipos y valores patriarcales en la novela española femenina del siglo XX. En M. Osuna (Coord.), *Mujeres y hombres del siglo XXI: Retos del feminismo* (pp. 210–229). Universidad de Córdoba.

Martínez Sariego, M. M. (2012b). La retórica paternalista en *Diario de una maestra* de Dolores Medio. *Revista de Literatura*, 74(148), 555–570.

Martínez Sariego, M. M. (2014). Lo que los adultos encontraron en los libros para niños: (sobre)interpretación de los cuentos de hadas en la crítica literaria contemporánea. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, *8*, 64–85.

Martínez Sariego, M. M. (2023). Dolores Medio: una escritora silenciada. En F. Candón Ríos, N. Torres López & L. de la Paz de Dios (Eds.), *La mujer y el texto: Nuevas propuestas críticas literarias* (pp. 281–291). Madrid: Dykinson.

Martínez Sariego, M. M. (2024a). Dimensiones del tiempo en *El sur* (1983), de Víctor Erice. *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, *12*(1), 125–141.

Martínez Sariego, M. M. (2024b). Tergiversación y censura en la traducción de *Lolita* de Enrique Tejedor. En G. Laguna & M. Martínez (Eds.), *Aproximaciones culturales y didácticas al hecho literario* (pp. 849–880). Madrid: Dykinson.

Matute, A.M. (1961). *Historias de la Artámila*. Barcelona: Editorial Destino.

Matute, A. M. (1991) (Ed.). *El árbol de oro y otros relatos* (J. Moreiro, Ed.). Madrid: Bruño.

Matute, A. M. (1966). Ana María Matute. En VV. AA., *El autor enjuicia su obra* (pp. 139–151). Madrid: Editora Nacional.

Matute, A. M. (1998). *En el bosque* [Discurso de ingreso en la Real Academia Española]. Recuperado de https://bit.ly/3IpRIAl

Matute, A.M. (2001). *Todos mis cuentos*. Barcelona. Editorial Destino

Matute, A. M. (2010). *La puerta de la luna. Cuentos completos*. Barcelona: Destino.

Matute, A.M. (2011). Discurso de aceptación del Premio de Literatura Miguel de Cervantes. *Rinconete. Centro Virtual Cervantes.* Recuperado de https://bit.ly/4lS1dH7

Matute, A. M. (2014, octubre 23). *Discurso Ana María Matute, Premio Cervantes 2010* [Archivo de RTVE]. https://bit.ly/4lkLAI6

Matute, A.M. (2015). *Todos mis cuentos*. Barcelona. Editorial Debolsillo.

Monegal, A. (2006). *Literatura y memoria: Uso público del pasado*. Katz Editores.

Montejo Gurruchaga, L. (2010). *Discurso de autora: Género y censura en la narrativa española de posguerra*. Madrid: UNED.

Pàmies, T. (1977). *Los niños de la guerra.* Barcelona: Bruguera.

Quirk, Ronald, J. (2002). The Revealing Eyes of Ana María Matute's Characters in *Historias de la Artámila. Romance Notes 43*.1, 107-115.

Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido* (A. Neira, Trad.). Trotta. (Obra original publicada en 2000)

Romera Castillo, J. (1983). Teoría y técnica del análisis narrativo. En J. Talens et al. (Eds). *Elementos para una semiótica del texto artístico* (pp. 113-156). Madrid: Cátedra.

Rorty, R. (1982). *Consequences of Pragmatism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ruiz Bautista, E. (2008). *Tiempo de censura: La represión editorial durante el franquismo*. Gijón: Ediciones Trea.

Sobejano, G. (1970). *Novela española de nuestro tiempo: En busca del pueblo perdido* (2.ª ed.). Madrid: Prensa Española.

Thompson, S. (1955–1958). *Motif-index of folk-literature: A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends* (2.ª ed., Vol. D, Motif D430). Indiana: Indiana University Press.

TvTropes (s.f.). Become a Real Boy/Literature.. *TV Tropes*. Recuperado el 24 de julio de 2025, de https://bit.ly/45a87kf

Vadillo Buenfil, C. J. (2012). *El Bildungsroman en las narradoras españolas de posguerra: 1940–1960* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. Repositorio de la UAM. https://bit.ly/40YrhIq

Vilanova, A. (1995). Ana María Matute: el mundo de la niñez durante la Guerra Civil o la corrupción de la inocencia. En *Novela y sociedad en la España de la posguerra* (pp. 298-325). Barcelona: Lumen.

Villanueva, D. (1971-1973). El tema infantil en las narraciones de Ana María Matute. *Miscellanea di Studi Ispanici, 24*, 387-417.

Villanueva, D. (2006). *El comentario del texto narrativo: cuento y novela.* Madrid: Mare Nostrum.

UNA REMINISCENCIA DEL DE RERUM NATURA DE LUCRECIO EN VIEJAS HISTORIAS DE CASTILLA LA VIEJA DE MIGUEL DELIBES[28]

ÁNGEL JACINTO TRAVER VERA
IES San Fernando (Badajoz)
A Ángel Moreno Macarro

1. INTRODUCCIÓN

Mi propósito es estudiar un caso de reminiscencia literaria como posible ejemplo de aprehensión inconsciente y también comparar dos textos literarios pertenecientes a las literaturas latina y castellana, cuyo tema principal es el mismo: la cíclica transformación de la vida. Al hilo de las similitudes, rastrearemos la trayectoria de este *locus* en la Literatura Occidental, prestando especial atención a su trayectoria gracias a la Tradición Clásica.

El fenómeno de la aprehensión inconsciente[29], en el ámbito de la Literatura Comparada, puede considerarse un tipo de imitación casi

[28] Quiero agradecer a la Fundación Miguel Delibes y muy especialmente a su director, Fernando Zamácola Feijóo, su colaboración para saber si Miguel Delibes poseía un *De rerum natura* de Lucrecio en su biblioteca personal. Aunque entre las obras catalogadas no aparece, su hijo Germán cree que sí hubo uno. Por último, a Mónica María Martínez Sariego y a Gabriel Laguna Mariscal he de agradecerles sus atinadas sugerencias críticas y referencias bibliográficas con que han enriquecido este artículo.

[29] Martín Rodríguez (2010, p. 137) explica este fenómeno literario con gran claridad, recurriendo al símil de la digestión, que es del todo pertinente a nuestro estudio. Dice así: "el segundo tipo de aprehensión (*sc.* inconsciente) de lo clásico puede ilustrarse, por su parte, mediante una metáfora distinta, la metáfora de la digestión. Del mismo modo, en efecto, que nosotros tomamos, por ejemplo, un suculento muslo de pollo, cuyo sabor se nos queda en la boca durante algunos breves instantes, pero pasa enseguida a nuestro estómago, en el que se descompone y se digiere, se mezcla con otros alimentos, y se convierte en parte de nuestro ser, sin que seamos conscientes después de que se ha hecho ya parte de nosotros, también la tradición clásica transmite de generación en generación una serie de elementos que proceden del mundo clásico, de los que podemos haber perdido la consciencia de cuál pudo

involuntaria, en un grado de inducción mínimo, ya que no hay un hipotexto o texto referencial. Puede, por ello, confundirse con la poligénesis[30]. Este es el supuesto de similitud que encontramos en los dos textos que analizaremos. El primero pertenece al *De rerum natura*, obra maestra de la Literatura Latina que fue escrita por Tito Lucrecio Caro allá por el año 55 a. C., y el segundo, a *Viejas historias de Castilla la Vieja*, una novela corta que Miguel Delibes publicó independientemente el año 1964.

El motivo literario común en ambos, el eterno renovar de la materia, trae una ley científica aceptada en la Cultura Occidental desde la Antigüedad. Ovidio, el gran poeta augústeo, la cinceló en un conocido verso hecho aforismo: *omnia mutantur, nihil interit* (*Met*. XV 165): "todas las cosas cambian, nada se destruye"[31]. Esta idea del eterno retorno resulta, casualmente, muy oportuna en los estudios de Literatura Comparada. En verdad, a menudo hablamos de recreaciones al referirnos a las imitaciones literarias, como si fueran composiciones nuevas hechas con materiales reutilizados (Laguna Mariscal, 1994, p. 293)[32].

Pese a que más de dos mil años separan a Lucrecio y a Miguel Delibes, sus pasajes describen el ciclo natural de renovación en términos tan similares que el fragmento del novelista vallisoletano parece una emulación del poeta romano.

El texto de Delibes pertenece al capítulo segundo de *Viejas historias de Castilla la Vieja* y se titula "Aniano, 'el Cosario'". Dice así:

---

ser su origen, pero que se hallan incorporados en nuestro inconsciente colectivo, fundidos con materiales de otras procedencias en el magma de la cultura popular".

[30] Definido por la profesora Martínez Sariego (2004, p. 183) como "el espontáneo brotar de un tema en diversas culturas". Sobre este fenómeno literario ha escrito Martínez Sariego (2004, pp. 181-222, y 2012, pp. 137-178) dos interesantes artículos. En ellos estudia las coincidencias temáticas en las literaturas grecolatina, egipcia, mesopotámica y náhuatl de varios tópicos relativos al paso del tiempo, como el *carpe diem*, el *non omnis moriar*, el *tempus fugit* o el *omnia mors aequat*.

[31] También el poeta satírico Persio le acuñó una sentencia bastante popular en los manuales filosóficos: *gigni / de nihilo nihilum, in nihilum nil posse reverti* (III 83-84): "nada nace de la nada, nada puede diluirse en la nada".

[32] Precisamente el genio de Lucrecio ejemplificó esta idea con el símil de las letras en *De rerum natura* II 1013-1018.

> … Y después de toparme con el Aniano, bajo el chopo del Elicio, tomé el camino de Pozal de la Culebra, con el hato al hombro y charlando con el Cosario de cosas insustanciales, porque en mi pueblo no se da demasiada importancia a las cosas y si uno se va, ya volverá; si uno enferma, ya sanará; y si no sana, que se muera y que le entierren. Después de todo, el pueblo permanece y algo queda de uno agarrado a los cuetos, los chopos y los rastrojos. En las ciudades se muere uno del todo; en los pueblos, no; y la carne y los huesos de uno se hacen tierra, y si los trigos y las cebadas, los cuervos y las urracas medran y se reproducen es porque uno les dio su sangre y su calor y nada más.

Los hexámetros de Lucrecio (*De rerum natura* II 67-79), por su parte, rezan lo siguiente:

> nam certe non inter se stipata cohaeret
> materies, quoniam minui rem quamque videmus
> et quasi longinquo fluere omnia cernimus aevo
> ex oculisque vetustatem subducere nostris,
> cum tamen incolumis videatur summa manere.
> propterea quia, quae decedunt corpora cuique,
> unde abeunt minuunt, quo venere augmine donant.
> illa senescere, at haec contra florescere cogunt,
> nec remorantur ibi. sic rerum summa novatur
> semper, et inter se mortales mutua vivunt.
> augescunt aliae gentes, aliae minuuntur,
> inque brevi spatio mutantur saecla animantum
> et quasi cursores vitai lampada tradunt.

> "Porque, ciertamente, la materia no es una masa compacta y coherente, pues vemos menguar cada cuerpo y cómo todos parecen derretirse en el dilatado curso del tiempo y cómo la vejez los retira de nuestra vista; y, no obstante, la suma de las cosas queda incólume, porque los cuerpos que abandonan una cosa disminuyen la que dejan, pero aumentan aquella a que se adhieren, hacen envejecer la primera, y a ésta, al contrario, florecer; y tampoco se detienen en ella. Así, la suma del mundo se renueva sin cesar, y los mortales se prestan mutuamente la vida. Unas gentes crecen, otras disminuyen, y en un breve espacio se suceden las generaciones de vivientes y se pasan, como corredores, la antorcha de la vida" (trad. de Eduardo Valentí Fiol).

La similitud del paraje delibeano con los versos lucrecianos es, a nuestro parecer, fruto de una aprehensión inconsciente más que de una imitación consciente de Delibes[33]. Ambos autores concurren sobre un

[33] La ponencia original en la que defendí que era un ejemplo de poligénesis, puede verse en la siguiente dirección https://bit.ly/4jOOcO5.

mismo asunto, la constante transformación de la materia, que ha sido tratado en la Cultura Occidental en parecidos términos, debido a condicionantes diversos… culturales, religiosos e, incluso, climáticos. Es también por esta razón que podemos considerar el pasaje delibeano más un caso de aprehensión literaria inconsciente que un ejemplo de poligénesis *stricto sensu*, incluso a sabiendas de que la transformación de la materia, como fenómeno natural, puede observarse en todo el planeta. El proceso es similar a la vista y, por tanto, su descripción literaria podría serlo también.

2. EL TÓPICO FILOSÓFICO *NIHIL AD NIHILUM INTERIT* EN LA LITERATURA CLÁSICA

2.1. LOS FILÓSOFOS PRESOCRÁTICOS, PADRES DE LA CIENCIA

Los orígenes literarios de este tópico "físico" se remontan en la Literatura Occidental a la Grecia Arcaica, justo coincidiendo con el nacimiento de la filosofía occidental gracias a los presocráticos (s. VI a. C.)[34].

Las premisas filosóficas de que "nada nace de la nada" (I 146-214) y de que "nada se disuelve en la nada" (I 215-264) conformaban los argumentos principales de la tesis atomista de que la materia era eterna (I 245) y que se transformaba constantemente (II 294-334[35]). El primer postulado era, de hecho, admitido por la mayoría de los filósofos presocráticos, como recuerda Aristóteles (*Metaph*. 1062b):

> τὸ γὰρ μηδὲν ἐκ μὴ ὄντος γίγνεσθαι, πᾶν δ᾽ ἐξ ὄντος, σχεδὸν ἁπάντων ἐστὶ κοινὸν δόγμα τῶν περὶ φύσεως:
>
> "Pues que nada se genera a partir de lo que no es, sino todo a partir de lo que es, constituye un postulado común a todos los filósofos de la naturaleza" (trad. propia).

A partir de este principio se podía deducir fácilmente, por observación natural y lógica, que el mundo, tanto vivo como inorgánico, conformaba un total de materia constante, aunque sujeto a transformaciones

[34] Una presentación sobre su origen y recorrido en la filosofía occidental puede leerse en Ferrater Mora (1965, pp. 606-607).

[35] Las citas hacen referencia al *De rerum natura* de Lucrecio.

periódicas. En efecto, no solo filósofos monistas, como el eleático Meliso de Samos (n. *ca.* 470 a. C.), sino también pluralistas, como Anaxágoras de Clazómenas (500-428 a. C.), mantuvieron esta tesis[36]. Meliso, por ejemplo, escribía:

> μέγιστον μὲν οὖν σημεῖον οὗτος ὁ λόγος, ὅτι ἕν μόνον ἔστιν […] δέ φαμεν ὀρθῶς ὁρᾶν καὶ ἀκούειν καὶ συνιέναι. δοκεῖ δὲ ἡμῖν τε θερμὸν ψυχρὸν γίνεσθαι καὶ τὸ ψυχρὸν τε θερμὸν καὶ τὸ σκληρὸν μαλθακὸν καὶ τὸ μαλθακὸν σκληρὸν καὶ τὸ ζῶον ἀποθνήισκειν καὶ ἐκ μὴ ζῶντος γίνεσθαι, καὶ ταῦτα πάντα ἑτεροιοῦσθαι, καὶ ὅ τι ἦν τε καὶ ὃ νῦν οὐδὲν ὁμοῖον εἶναι […] (Simpl., *Del cielo* 558, 19. *Fr.* B 8).
>
> "La mayor prueba, en verdad, es el argumento de que lo uno es único; […] Y decimos que vemos, oímos y comprendemos correctamente. Pero nos parece que lo caliente se enfría y que lo frío se calienta, que lo duro se ablanda y lo blando se endurece, y que el ser vivo muere y nace de lo que no vive, y que todas las cosas cambian y que no es igual lo que era y lo que es ahora" […] (trad. propia).

Este fragmento, quizás el "architexto" del tópico, trae *in nuce* un claro antecedente de la idea que aparece en el pasaje de Delibes: "lo viviente muere y se genera (*sc.* lo viviente) de lo no viviente". Pero es en Anaxágoras donde hallamos, desde planteamientos "homeomeristas"[37], una primera formulación de la ley de conservación y transformación de la materia:

> σαφῶς δὲ ’Α. ἐν τῶι πρώτωι τῶν Φυσικῶν τὸ γίνεσθαι καὶ ἀπόλλυσθαι συγκρίνεσθαι καὶ διακρίνεσθαι λέγει γράφων οὕτως: ‘τὸ δὲ γίνεσθαι καὶ ἀπόλλυσθαι οὐκ ὀρθῶς νομίζουσιν οἱ Ἕλληνες· οὐδὲν γὰρ χρῆμα γίνεται οὐδὲ ἀπόλλυται, ἀλλ᾽ ἀπὸ ἐόντων χρημάτων συμμίσγεταί τε καὶ διακρίνεται. καὶ οὕτως ἂν ὀρθῶς καλοῖεν τό τε γίνεσθαι συμμίσγεσθαι καὶ τὸ ἀπόλλυσθαι διακρίνεσθαι’ (Simpl., *Phys*. 163, 18. *Fr.* B 17).
>
> "Pero, sin lugar a duda, Anaxágoras en su primer libro *Sobre la Física* dice que el nacer y el morir es componerse y descomponerse, cuando escribe así: 'Pero los griegos no entienden bien lo de nacer y morir. Pues ninguna cosa nace o muere, sino que, a partir de las cosas que

[36] También Hipócrates desde la medicina viene a refrendarla en su tratado *Sobre la dieta* (*Acut.* IV). *Cf.* García Gual *et al.* (1986, p. 26, n. 14).

[37] La teoría de Anaxágoras de la "homeomería", del griego ὅμοια μέρεια ("parte idéntica"), sostiene que un conjunto es igual a sus partes, de forma que un hueso está formado por huesos, pero más pequeños, y una uña -por poner otro ejemplo-, por trozos de uñas. Para más información, *cf.* Ferrater Mora (1965, p. 870).

existen, se combinan y separan. Así que dirían bien si llamaran al nacer combinarse y al morir descomponerse'" (trad. propia).

El filósofo concede en este párrafo que existe una suma de materia, de donde las cosas, al combinar materia, surgen y, al disgregarse, retornan a ella. Así, pues, Meliso, desde la doctrina eleática, y Anaxágoras, desde la pluralista, consideran que la materia está sometida a un ciclo continuo de transformación, atravesando diversos estados como cuerpos animados e inanimados.

Pero fueron los atomistas Demócrito y Epicuro quienes asimilaron más intensamente esta tesis desde postulados materialistas, al estimar que la materia tenía como unidad mínima al átomo. En el siguiente fragmento, trasmitido en las *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres* de Diógenes Laercio, Demócrito lo explica con empeño científico (D. L. IX 44):

> Δοκεῖ δ' αὐτῷ τάδε· ἀρχὰς εἶναι τῶν ὅλων ἀτόμους καὶ κενόν, τὰ δ' ἄλλα πάντα νενομίσθαι. ἀπείρους τε εἶναι κόσμους καὶ γενητοὺς καὶ φθαρτούς. μηδέν τε ἐκ τοῦ μὴ ὄντος γίνεσθαι μηδὲ εἰς τὸ μὴ ὂν φθείρεσθαι. καὶ τὰς ἀτόμους δὲ ἀπείρους εἶναι κατὰ μέγεθος καὶ πλῆθος, φέρεσθαι δ' ἐν τῷ ὅλῳ δινουμένας, καὶ οὕτω πάντα τὰ συγκρίματα γεννᾶν, πῦρ, ὕδωρ, ἀέρα, γῆν· εἶναι γὰρ καὶ ταῦτα ἐξ ἀτόμων τινῶν συστήματα· ἅπερ εἶναι ἀπαθῆ καὶ ἀναλλοίωτα διὰ τὴν στερρότητα.
>
> "Estas son sus opiniones: los formantes del universo son los átomos y el espacio vacío; lo demás es hipótesis. Infinitos son los mundos tanto nacidos como perecidos. Nada nace de la nada ni a la nada retorna. Además, los átomos son infinitos por su tamaño y cantidad, y, lanzados de aquí para allá, son llevados por todo el universo, de modo tal que generan todas las cosas compuestas: el fuego, el agua, el aire, la tierra; pues también estos son aglomerados de átomos. Y debido a su dureza los átomos son impasibles e inalterables" (trad. propia).

Epicuro, su continuador en época helenística, desarrolló estas leyes físicas. Afirmaba esto en su *Carta a Heródoto* pervivida gracias también a Diógenes Laercio (X 38-39):

> πρῶτον μὲν ὅτι οὐδὲν γίνεται ἐκ τοῦ μὴ ὄντος. πᾶν γὰρ ἐκ παντὸς ἐγίνετ᾽ ἂν σπερμάτων γε οὐθὲν προσδεόμενον. καὶ εἰ ἐφθείρετο δὲ τὸ ἀφανιζόμενον εἰς τὸ μὴ ὄν, πάντα ἂν ἀπωλώλει τὰ πράγματα, οὐκ ὄντων εἰς ἃ διελύετο. καὶ μὴν καὶ τὸ πᾶν ἀεὶ τοιοῦτον ἦν οἷον νῦν ἐστι,

καὶ ἀεὶ τοιοῦτον ἔσται. οὐθὲν γάρ ἐστιν εἰς ὃ μεταβαλεῖ. παρὰ γὰρ τὸ πᾶν οὐθέν ἐστιν, ὃ ἂν εἰσελθὸν εἰς αὐτὸ τὴν μεταβολὴν ποιήσαι.

Ἀλλὰ μὴν καὶ [τοῦτο καὶ ἐν τῇ Μεγάλῃ ἐπιτομῇ φησι κατ᾽ ἀρχὴν καὶ ἐν τῇ α΄ Περὶ φύσεως] τὸ πᾶν ἐστι σώματα καὶ κενόν· σώματα μὲν γὰρ ὡς ἔστιν, αὐτὴ ἡ αἴσθησις ἐπὶ πάντων μαρτυρεῖ, καθ᾽ ἣν ἀναγκαῖον τὸ ἄδηλον τῷ λογισμῷ τεκμαίρεσθαι, ὥσπερ προεῖπον τὸ πρόσθεν·.

"Así, pues, primero, nada nace de la nada. Si no, cualquier cosa podría nacer sin necesidad de simiente alguna. Y si lo que desaparece se disipara en la nada, todas las cosas habrían desaparecido, por no existir aquello en lo que se deshacían. Y es que el todo tal como era es hoy y será siempre. Pues no hay nada en lo que vaya a cambiar, dado que, aparte del todo, no hay nada donde pudiera hacer el cambio.

Por lo demás [eso afirma -*sc*. Epicuro- también en su *Gran epítome*, justo al comienzo, y en el libro primero de *Sobre la Naturaleza*), el todo consta de átomos y vacío. Pues que los cuerpos existen la sensación misma, sobre todo, lo atestigua, por la cual el razonamiento está obligado a conjeturar lo imperceptible, como dije antes" (trad. propia).

Esta tesis física coincide, como vemos, con la idea que el Aniano sostiene en *Viejas historias de Castilla la Vieja*, gracias a la observación directa sobre la naturaleza, en condiciones experimentales no muy distintas a las que tuvieron los filósofos presocráticos.

2.2. Lucrecio, el poeta de los primordios

Los principios físicos de que "nada nace de la nada y nada se disuelve en la nada" eran aceptados sin mayores disensiones, como afirmaba el estagirita, por la mayoría de los filósofos presocráticos. Pero para los atomistas eran leyes físicas fundamentales a la hora de explicar la realidad material, tal como la comprendían (Ferrater Mora, 1965, p. 607). El mundo constaba para ellos de materia ingénita, compuesta de átomos eternos que conformaban una y otra vez corpúsculos, en un proceso constante de unión y desunión. Estos átomos, que Lucrecio llama primordios, se movían debido a la existencia del vacío y a su caída vertical, durante la cual experimentaban una pequeña desviación (*clinamen*), por la que chocaban formando cuerpos[38]. Podemos comprobar su relevancia en los dos primeros libros del *De rerum natura*, que Lucrecio dedica

[38] Sobre este fenómeno determinista, formulado por Epicuro, *cf.* Ferrater Mora (1965, pp. 301-302).

casi exclusivamente a la Física. En ellos encontramos un análisis pormenorizado de las pruebas o evidencias empíricas, tomadas de la observación natural, con las que los atomistas sustentaban la tesis de la conservación de la materia -hoy Ley de Lemonósov-Lavoisier-.

En efecto, el principio de que "nada nace de la nada" aparece expresado en el poema lucreciano justo tras el proemio del libro primero (I 1-148). *Nullam rem e nilo gigni divinitus umquam* dice el verso 150: "nunca nace cosa alguna de la nada por obra divina". Y "nada se disuelve en la nada" aparece enunciado en los versos I 214-215: *Huc accedit uti quidque in sua corpora rursum / dissoluat natura neque ad nilum interemat res*: "Añade a esto que la naturaleza disuelve cada cosa en su cuerpo y nada se destruye". Después de formularlos sucintamente, Lucrecio se demora en su demostración aportando indicios naturales, como en estos fragmentos (Lucr. I 225-229 y 262-264):

> praeterea quaecumque vetustate amovet aetas,
> si penitus perimit consumens materiem omnem,
> unde animale genus generatim in lumina vitae
> reducit Venus, aut reductum daedala tellus
> unde alit atque auget generatim pabula praebens?
>
> "Además, si el tiempo aniquila por completo todo lo que, sucumbiendo a la vejez, desaparece de nuestra vista, y consume toda su sustancia, ¿de qué materia se sirve Venus para volver a la luz de la vida las distintas especies de animales, o, una vez en ella, con qué las nutre la tierra industriosa y las hace crecer, dando a cada una su pasto apropiado?" (trad. de Eduardo Valentí Fiol).
>
> haud igitur penitus pereunt quaecumque videntur,
> quando alid ex alio reficit natura nec ullam
> rem gigni patitur nisi morte adiuta aliena.
>
> "No, no se aniquila todo lo que parece morir, ya que la Naturaleza renueva unos seres con la sustancia de otros, y no sufre que cosa alguna se engendre sino ayudada por una muerte ajena" (trad. de Eduardo Valentí Fiol).

Estos planteamientos son traídos una y otra vez por Lucrecio a lo largo del libro primero, donde el poeta latino sienta los principios de la Física epicúrea. Sobre ellos vuelve, por ejemplo, en estos hexámetros (I 540-550):

> Praeterea nisi materies aeterna fuisset,
> antehac ad nihilum penitus res quaeque redissent

de nihiloque renata forent quae cumque videmus.
at quoniam supra docui nil posse creari
de nihilo neque quod genitumst ad nil revocari,
esse inmortali primordia corpore debent,
dissolui quo quaeque supremo tempore possint,
materies ut subpeditet rebus reparandis.
Sunt igitur solida primordia simplicitate
nec ratione queunt alia servata per aevom
ex infinito iam tempore res reparare.

"Además, si la materia no fuera eterna, tiempo ha que el mundo se hubiera reducido a la nada, y de la nada hubiera vuelto a nacer cuanto vemos. Pero habiendo antes mostrado que de la nada nada puede crearse, ni volver a ella lo que ha sido engendrado, debe haber elementos de cuerpo inmortal, en los cuales pueden resolverse todas las cosas en su hora suprema, a fin de que haya materia bastante para la renovación de los seres. Los cuerpos primeros son, pues, sólidos y simples; de otro modo no hubieran podido, conservándose incólumes a través de los siglos, desde tiempo infinito, ir renovando las cosas" (trad. de Eduardo Valentí Fiol).

La recurrencia a estos principios generales es prueba de su trascendencia entre los atomistas antiguos. Con todo, como me recuerda mi maestro Gabriel Laguna, formulaciones similares, en las que se defiende la capacidad transformativa de la materia y se sugiere un ciclo perpetuo de renovación, se leen en las *Meditaciones* del estoico Marco Aurelio. La imagen aparece, en efecto, repetida como un leitmotiv a menudo[39]. Dice, por ejemplo, así en IV 21:

χρὴ δὲ μὴ μόνον ἐνθυμεῖσθαι τὸ πλῆθος τῶν θαπτομένων οὑτωσὶ σωμάτων, ἀλλὰ καὶ τὸ τῶν ἑκάστης ἡμέρας ἐσθιομένων ζῴων ὑφ᾽ ἡμῶν τε καὶ τῶν ἄλλων ζῴων. ὅσος γὰρ ἀριθμὸς καταναλίσκεται καὶ οὑτωσί πως θάπτεται ἐν τοῖς τῶν τρεφομένων σώμασι, καὶ ὅμως δέχεται ἡ χώρα αὐτὰ διὰ τὰς ἐξαιματώσεις, διὰ τὰς εἰς τὸ ἀερῶδες ἢ πυρῶδες ἀλλοιώσεις.

"Y conviene considerar no sólo la multitud de cuerpos que así se entierran, sino también la de los animales que cotidianamente comemos e incluso el resto de seres vivos. Pues, ¡cuán gran número es consumido y, en cierto modo, es sepultado en los cuerpos de los que con ellos se alimentan! Y, sin embargo, tienen cabida porque se convierten en sangre, se transforman en aire y fuego" (trad. propia).

[39] El propio Gabriel Laguna me facilita amablemente esta lista: V 13, VII 18, VII 23 y 25; VIII 18, IX 19, IX 28, X 7, X 11, X 18, XII 23 y 24.

No era, por tanto, un planteamiento exclusivo de los epicúreos y atomistas. También los estoicos lo hicieron suyo. Esta ley física, expresada literariamente como un proceso natural visible, forma así parte de la Tradición Clásica y fue el materialista Lucrecio, tal vez, su divulgador más elocuente.

3. EL SABER CAMPESINO EN MIGUEL DELIBES

Viejas historias de Castilla la Vieja se dio a los tórculos por vez primera en 1960, como una serie de glosas a diecisiete grabados hechos al buril por el artista catalán Jaume Pla (1914-1995) para su libro *Castilla* (1960). Cada lámina estampaba un paisaje rural castellano, donde la Naturaleza, como en el *De rerum natura* de Lucrecio, tenía un papel protagonista.

El fragmento en cuestión (cap. II: "Aniano, el Cosario") transmite el pensamiento de la constante renovación de la materia al final:

> … Después de todo, el pueblo permanece y algo queda de uno agarrado a los cuetos, los chopos y los rastrojos. En las ciudades se muere uno del todo; en los pueblos, no; y la carne y los huesos de uno se hacen tierra, y si los trigos y las cebadas, los cuervos y las urracas medran y se reproducen es porque uno les dio su sangre y su calor y nada más.

Isidoro, un adolescente de pueblo, marcha a la ciudad para estudiar y, así, progresar en la vida. Pero, apenas ha pasado un tiempo en ella, echa de menos su anterior vida rústica, pues le parece mucho mejor. Él conoce bien las labores campesinas, los sotos, tesos y arroyos del término de su pueblo; los motes, oficios y debilidades de sus vecinos; las aves, plantas y bichos… Es, podríamos decir, un ser autóctono, un filósofo natural a la manera de los presocráticos.

Este monólogo de Isidoro evoca, en efecto, el postulado físico de conservación y transformación de la materia mediante una reflexión personal expresada en términos realistas y sencillos, tomados directamente de la observación y experiencia campesinas. El protagonista manifiesta, así, una opinión popular entre las comunidades rurales, que los antiguos

atomistas con un análisis más empírico ya habían defendido insistentemente por boca de Lucrecio (II 75b-79)[40]:

> … sic rerum summa novatur 75
> semper, et inter se mortales mutua vivunt.
> augescunt aliae gentes, aliae minuuntur,
> inque brevi spatio mutantur saecla animantum
> et quasi cursores vitai lampada tradunt.
>
> "Así, la suma del mundo se renueva sin cesar, y los mortales se prestan mutuamente la vida. Unas gentes crecen, otras disminuyen, y en un breve espacio se suceden las generaciones de vivientes y se pasan, como corredores, la antorcha de la vida" (trad. de Eduardo Valentí Fiol).

La oración final de Delibes, "y la carne y los huesos de uno se hacen tierra, y si los trigos y las cebadas, los cuervos y las urracas medran y se reproducen es porque uno les dio su sangre y su calor y nada más", presenta ciertamente similitudes conceptuales y léxicas con los hexámetros lucrecianos. Las sucesivas enumeraciones de elementos corporales (carne, huesos, sangre), plantas (trigo, cebada) y especies (cuervos, urracas) recuerdan, en forma de sencillo correlato objetivo, la progresiva agregación y disgregación de las cosas. En el plano léxico los verbos "medrar", "reproducirse", "hacerse" o "dar" son sinónimos de *augesco, muto* y *trado* (II 77-79), y los sustantivos "trigo", "cebada", "cuervos" y "urracas" son hipónimos de los hiperónimos latinos *gentes* y *saecla* (II 77-78).

4. LA COMPRENSIÓN MATERIALISTA DE LA REALIDAD EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

Lucrecio y Miguel Delibes eran buenos observadores y conocedores de la Naturaleza. Por ella sentían adoración. Isidoro, el joven protagonista,

[40] Resulta oportuno aquí recordar un artículo periodístico que Miguel de Unamuno con el título de "Materialismo popular" publicó en 1909 en el diario *La Nación* de Buenos Aires. Escribe allí el bilbaíno: "… yo no aseguro ni puedo asegurar que haya otra vida; no estoy convencido de que la haya; pero no me cabe en la cabeza que un hombre de veras, no sólo se resigne a no gozar más que de esta, sino que renuncie a otra y hasta la rechace. Y todo eso de que viviremos en nuestras obras, en nuestros hijos y en la memoria de las gentes, y que todo se renueva y transforma y que contribuiremos a hacer una sociedad más perfecta, todo eso me parecen miserabilísimos subterfugios para escapar de la honda desesperación.

He aquí por qué me causa tristeza el radicalismo de algunas de nuestras masas populares y no espero nada fecundo de él" (García Blanco,1968, p. 366).

quien tal vez fuera el alias de un aldeano real con quien Delibes había charlado, contempla a diario el ciclo vital, durante las estaciones, durante las labores agrícolas o mientras cuida del ganado. La caída de las hojas en otoño, el abono del barbecho en invierno o el nacimiento de los corderos en primavera constituyen algunos fenómenos, entre otros muchos, que delatan que la madre Tierra tiene un ciclo constante de renovación de la materia.

Es esta contemplación directa sobre la Naturaleza, que no el estudio escolar o la explicación académica de estas leyes, presentes por lo demás en multitud de libros de textos y manuales, la que impregna ambos fragmentos de gran parecido. Lucrecio observa al igual que Epicuro, su maestro, la Naturaleza con veneración, como maestra del conocimiento verdadero. De hecho, un instante antes de versificar el primer postulado aboga por su estudio y contemplación (I 148b: *naturae species ratioque*). Isidoro y Aniano conocen también las enseñanzas de la Naturaleza. De ahí que coincidan con Lucrecio en otras consideraciones. Isidoro, por ejemplo, condice con el epicúreo en la idea de que, pese a la renovación de la materia, su cantidad siempre es la misma. Delibes abunda en esta cuestión a lo largo de *Viejas historias de Castilla la Vieja* para justificar su preferencia por el pueblo sobre la ciudad. Es evidente en los pueblos que las generaciones humanas se suceden heredando los mismos caracteres y fisionomías de sus antepasados[41], garantizando de esta guisa su continuidad e identidad. Los padres se reconocen en sus hijos, como los abuelos en sus padres. En las ciudades, en cambio, este *continuum* parece difuminarse hasta desaparecer. De ahí párrafos como estos al comienzo y al final de la novela, que hacen hincapié en este pensamiento:

> "Y empecé a darme cuenta, entonces, de que ser de pueblo era un don de Dios y que ser de ciudad era un poco ser como un inclusero, y que los tesos y el nido de la cigüeña y los chopos y el riachuelo y el soto eran siempre los mismos, mientras que las pilas de ladrillo y los bloques de cemento y las montañas de piedra de la ciudad cambiaban cada día y con los años no restaba allí un solo testigo del nacimiento de uno, porque mientras el pueblo permanecía, la ciudad se desintegraba por aquello del progreso y las perspectivas de futuro" (cap. I "El pueblo en la cara").

[41] *Cf.* Lucrecio IV 1209-1232.

> "Y cuando llegué al pueblo advertí que sólo los hombres habían mudado, pero lo esencial permanecía, y si Ponciano era el hijo del Ponciano, y Tadeo el hijo del tío Tadeo, y el Antonio el nieto del Antonio, el arroyo Moradillo continuaba discurriendo por el mismo cauce entre carrizos y espadañas [...] "(cap. XVI "El regreso")[42].

Apenas cincuenta años antes, el novelista alicantino Gabriel Miró terminaba su novela *Las cerezas del cementerio* (1910) con estas líneas que vienen a recrear imaginativamente también el principio de renovación y transformación de la materia:

> El ramaje de los cerezos ocultaba á doña Beatriz, techándola dulcemente.
>
> 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.
>
> Doña Beatriz besó esa palabra.
>
> Temblaba un gorjeo de los pájaros que acudían a la querencia de estos árboles y de estos muros, envueltos siempre en la quietud de todos los silencios.
>
> Pendía una rama cuajada de las primeras cerezas. Alzose 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, con el mismo sabor que antes de morir Félix.
>
> Crujió otra rama doblándose bajo otras manos. Y apareció Isabel.
>
> Y vio Beatriz que los ojos de la doncella lloraban y que sus labios sonreían celestialmente.
>
> 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

[42] En este párrafo Delibes opone el ciclo humano, que es finito, porque los hombres individuales desaparecen cuando mueren, y el ciclo natural, de eterna permanencia y renovación. Este contraste se documenta en la Oda IV 7 de Horacio y ha tenido como tópico literario una impronta bastante rica que ha estudiado el profesor Laguna Mariscal (2003).

fundamental: la inmortalidad del alma[43]. Quienes leían con fruición y aceptación estos párrafos acogían, por así decir, el panteísmo lucreciano, según el cual la madre Tierra, como diosa generativa, y nadie más hacía florecer y, a la sazón, fenecer los seres vivos[44]. Delibes no entra aparentemente en esta polémica. El lector de su tiempo, imbuido de nacionalcatolicismo, daría por hecho que se refiere solo al cuerpo y no al alma. Con todo, resulta ambiguo, pues su personaje, inocente y transparente, afirma, sin mayores disquisiciones, que la Naturaleza renueva los seres aprovechando los cuerpos de quienes han muerto, sin entrar, claro está, en distinciones teológicas de cuerpo y alma[45].

Creemos que Delibes escribió este párrafo tan lúcido gracias, simplemente, a su musa, y no que imitara a Lucrecio, máxime cuando no hemos podido confirmar que tuviera un *De rerum natura* en su biblioteca personal. Es posible que sí, al ser un clásico; pero, incluso así, si el volumen no mostrase signos de uso llamativos, como subrayados, habría de prevalecer la certidumbre de que fuera una redacción original, debida al trato frecuente de Delibes con el mundo campesino y al contexto cultural, en el que, como sostenemos, esta ley física llevaba siglos expuesta en textos de índole diversa.

---

[43] 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).

[44] *Cf.* V 259: *omniparens eadem rerum commune sepulchrum* ("la tierra misma engendradora de todas las cosas es común sepulcro").

[45] Recordaba Unamuno en el artículo antes citado que "En mis frecuentes correrías por pueblos y ciudades, cuando voy de sermoneo laico, suelo tomar a los públicos que me escuchan como materia de experimentos […] Y tengo observado que cada vez que me oyen algo que estiman, aunque equivocadamente, que implica una especie de negación de la inmortalidad del alma y de la existencia de otra vida trascedente a este mundo, rompen a aplaudir […]

Si esos aplausos quisieran decir: '¡Bien! ¡Bravo! ¡Este es un hombre entero! Este antepone el amor a la verdad, por dolorosa que nos sea, al amor al consuelo'. Si quisiera decir esto el aplauso, aún lo aceptaría, aunque con tristeza. Pero no; ese aplauso quiere decir esto otro: '¡Bien! ¡Muy bien! No queremos otra vida, ¡nos basta con ésta!'. Y esto me apena, porque es la explosión del más envilecedor de los materialismos.

El que uno no crea que haya Dios, ni que el alma sea inmortal, o el que crea que ni hay Dios, ni el alma es inmortal […] me parece respetable; pero el que no quiera que los haya me repugna profundamente" (García Blanco, 1968, p. 365).

Es posible que el monólogo de Isidoro no hubiera recibido el *imprimatur* un siglo antes, al no descartar rotundamente una tesis impía, a saber: que la Naturaleza por sí misma tiene el poder regenerativo de la vida.

Hasta finales del siglo XIX e incluso a principios del XX, el materialismo y, en general, los postulados panteístas fueron objeto de censura en España por atentar contra dogmas del catolicismo[46]. Si algún mérito cupiera reconocer a Lucrecio en la fragua de estas líneas delibeanas, sería el de haber sido uno de los primeros autores, dada su patente de clasicidad, que consiguió horadar la intolerancia religiosa del Antiguo Régimen hasta hacer posible que postulados como el de la transformación de la materia y regeneración de la Naturaleza pudieran recrearse literariamente sin ser malquisto[47].

El poeta Miguel Hernández (1910-1942), labriego y pastor, en su libro *El rayo que no cesa* (1936) escribió la elegía más famosa de la literatura castellana recurriendo a este tópico. Lloraba la muerte de su amigo Ramón Sijé de este modo:

> Yo quiero ser llorando el hortelano
> de la tierra que ocupas y estercolas,
> compañero del alma, tan temprano.
> Alimentando lluvias, caracolas
> y órganos mi dolor sin instrumento,
> a las desalentadas amapolas
> daré tu corazón por alimento.
> Tanto dolor se agrupa en mi costado,
> que por doler me duele hasta el aliento.

Aunque no se atisba eco léxico o retórico alguno del *De rerum natura*, estos versos transmiten, como él, una concepción nihilista de la vida, de remembranzas epicúreas. De hecho, se entiende si pensamos en el ciclo de renovación de la materia. Tras la muerte queda solo la materia, que es eterna, que se transforma y da, si es un consuelo, nueva vida.

---

[46] *Cf.* el capítulo V, "El peor de los materialismos", de *Dios y libertad* (1858), un ensayo de Concepción Arenal publicado tardíamente por Lacalzada (1996); el *Discurso* del arzobispo de Sevilla, Zeferino González (1883) o el ensayo *El escándalo* del obispo de Oviedo, Ramón Martínez Vigil (1899, pp. 20 y 28).

[47] El crítico y ensayista Stephen Greenblatt (2011) viene a reconocer esta aportación del *De rerum natura*, al considerar a Lucrecio uno de los padres fundadores de la moderna secularidad de la Cultura Occidental.

Lucrecio versificó esta idea ante todo en los dos primeros libros de su poema didáctico; pero aparece en otros, como en estos versos del libro tercero (III 964-971):

> cedit enim rerum novitate extrusa vetustas
> semper, et ex aliis aliud reparare necessest.
> Nec quisquam in baratrum nec Tartara deditur atra;
> materies opus est, ut crescant postera saecla;
> quae tamen omnia te vita perfuncta sequentur;
> nec minus ergo ante haec quam tu cecidere cadentque.
> sic alid ex alio numquam desistet oriri
> vitaque mancipio nulli datur, omnibus usu.

> "Pues la vejez cede siempre el puesto, expulsada por la juventud, y es forzoso que las cosas se renueven unas con otras; nada es entregado al negro abismo del Tártaro. Hace falta materia para que crezcan las nuevas generaciones, las cuales, sin embargo, seguirán todas en pos de ti, una vez cumplida su vida, y no menos que tú perecieron las anteriores y seguirán pereciendo. Así los seres van naciendo incesantemente el uno del otro; la vida a nadie se da en propiedad, a todos en usufructo" (trad. de Eduardo Valentí Fiol).

Es, por eso, como ya indagué en un trabajo anterior (Traver Vera, 2024, pp. 300-320), que pasajes de la física lucreciana parezcan tener reflejo en obras artísticas del siglo XX, como la "Fuente a Cajal" de Victorio Macho (1926). Para entonces el pensamiento epicúreo ya se había difundido en la sociedad de la mano de movimientos materialistas de "segunda generación", como el marxismo o el nihilismo, al tiempo que la ciencia ratificaba la constitución atómica de la realidad[48]. En efecto, este conjunto artístico recuerda mucho los versos II 569-580 del *De rerum natura*:

> Nec superare queunt motus itaque exitiales
> perpetuo neque in aeternum sepelire salutem,
> nec porro rerum genitales auctificique
> motus perpetuo possunt seruare creata.

[48] En 1841 un joven Karl Marx defendió en Berlín su tesis sobre las diferencias entre el atomismo de Demócrito y Epicuro. El pensador alemán se sirve con asiduidad de Lucrecio como fuente documental, de suerte que, ya en la génesis del marxismo, un pensamiento seminal del siglo XX, penetró el lucrecianismo (García Armendáriz, 2002, p. 105). F. Nietzsche, padre del Nihilismo, tenía en gran estima a Epicuro y compartió con él postulados contrarios a la religión (García Gual, 2011, pp. 41-52). Y John Masson (1884) publicó una monografía en la que confrontaba la doctrina atómica expuesta por Lucrecio con la versión moderna de su época, destacando la perspicacia de los atomistas antiguos.

sic aequo geritur certamine principiorum
ex infinito contractum tempore bellum:
nunc hic nunc illic superant uitalia rerum
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.

"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" (trad. propia).

Hasta el siglo XVIII, Lucrecio había sido un clásico imitado por sus proemios, sus pasajes moralizantes y sus digresiones naturales, donde la fuerza persuasiva de su retórica es ejemplar. Los postulados heréticos de su Física habían permanecido casi en secreto gracias al latín para una élite hasta que tras la Revolución Francesa se multiplicaron las traducciones de su poema didáctico a las lenguas romances, haciendo posible que fueran diseminados también sus planteamientos científicos en numerosos manuales. Y es que Lucrecio fue uno de los autores clásicos de los que la Ilustración más se sirvió para emprender la secularización de Europa.

5. CONCLUSIONES

Creemos que este pasaje tan granado que Delibes escribió en *Viejas historia de Castilla la Vieja* es, a falta de pruebas concluyentes para considerarlo una imitación de Lucrecio, un ejemplo llamativo de aprehensión inconsciente, en el que la tradición ha coadyuvado muy posiblemente en su escritura. Tanto Lucrecio como Delibes alumbraron fragmentos geniales sobre un mismo tema: el ciclo constante de conservación y transformación de la vida. Pintaron, por así decir, las labores de la madre Tierra (I 7: *daedalus tellus*). Lucrecio tuvo, posiblemente, ante sí los escritos de su maestro Epicuro, hoy perdidos; Delibes, seguramente, en mente una convicción campesina, aprehendida por la

observación natural y hacía ya tiempo incorporada al inconsciente colectivo gracias a la difusión del atomismo en la ciencia y del nihilismo en las letras.

6. REFERENCIAS

Bailey, C. (1963). Titi Lucreti Cari De rerum natura libri sex. Vols. 1-3. Oxford University Press.

Diels, H. (Ed. 1906). Die Fragmente der Vorsokratiker. (Vols. I-III). Berlín.

Ferrater Mora, J. (1965). Diccionario de Filosofía. Vols. 1-2. Ed. Sudamericana.

García Armendáriz, J. I. (2002). Lucrecio en la España de Fernando VII. En Aa. Vv. (Eds.), Neoclásicos y románticos ante la traducción (pp. 103-118). Universidad de Murcia.

García Blanco, M. (1968). Miguel de Unamuno. Obras completas. Vol. 3: Ensayos. Escalicer.

García Domínguez, R. (Dir. 2007). Miguel Delibes. Obras completas. Vols. 1-7. Destino.

García Gual, C. (2011). Nietzsche y Epicuro. Estudios Nietzsche: Revista de la Sociedad Española de Estudios sobre Friedrich Nietzsche, 2(11), 41-52.

García Gual, C. *et alii* (1986). Tratados hipocráticos. Volumen III. Gredos.

González, C. (1883). Discursos leídos ante la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. Imp. de A. Pérez Dubrull.

Greenblatt, St. (2011). The Swerve: How the World Became Modern. W. W. Norton & Co.

Lacalzada, M.ª J. (1996). Concepción Arenal. Dios y libertad. Museo de Pontevedra.

Laguna Mariscal, G. (1994). Literatura comparada y Tradición Clásica: Quevedo y sus fuentes clásicas. Anuario de Estudios Filológicos, 17, 283-293.

Laguna Mariscal, G. (1999). "En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada". Historia de un tópico literario (I). Anuario de Estudios Filológicos, 22, 197-213.

Laguna Mariscal, G. (2003). Ciclo natural, ciclo humano: un tópico literario. Tradición Clásica. Enero 2003. Acceso 20/02/2025 http://www.uco.es/~callamag/Enero2003.htm

Martín Rodríguez, A. M.ª (2010). De la lírica a la canción: vino nuevo en odres viejos. En G. Santana y E. Padorno (Eds.), La Palabra y la Música (pp. 129-195). Ediciones Clásicas.

Martínez Sariego, M. M.ª (2004). El *carpe diem* en la literatura náhuatl: un caso de poligénesis. En J. M.ª Nieto Ibáñez (Coord.), Humanismo y tradición clásica en España y América I (pp. 181-222. Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.

Martínez Sariego, M. M.ª (2012). Literatura y cine: de la adaptación a la decantación a través del ejemplo del monstruo y la doncella. En G. Santana Henríquez (Ed.), Literatura y Cine (pp. 137-178). Ediciones Clásicas.

Martínez Sariego, M. M.ª (2024). Aproximación tematológica a la poesía de Nezahualcóyotl: Los tópicos del tiempo". En A. Fillol (Coord.), Los logros de la gobernabilidad en América Latina (pp. 460-483). Dykinson S. L.

Martínez Vigil, R. (1899). El escándalo. Pastoral del Excmo. é Ilmo. Sr. Obispo de Oviedo. Imprenta de L. Aguado.

Masson, J. (1884). The Atomic Theory of Lucretius Contrasted with Modern Doctrines of Atoms and Evolution. George Bell and Sons.

Ruiz-Castillo Basala, 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 Vera, Á. J. (2024). El *De rerum natura* de Lucrecio como fuente de inspiración en las artes plásticas. En M. M.ª Martínez Sariego y G. Laguna Mariscal (Eds.), Avance en investigación sobre literatura: teoría y crítica (pp. 300-320). Dykinson S. L.

Valentí Fiol, E. (1993). Lucrecio. De la naturaleza. Bosch.

"LOS DÍAS EN QUE VIAJAMOS JUNTOS": EL TÓPICO DE LA TRAVESÍA DE AMOR EN LA POESÍA DE LUIS ALBERTO DE CUENCA

GABRIEL LAGUNA MARISCAL
Universidad de Córdoba

1. INTRODUCCIÓN

La travesía del amor es un tópico literario con hondas raíces en la poesía clásica grecolatina y que ha recorrido un prolongado y rico camino también en la poesía moderna. Como tópico literario, constituye una categoría architextual (en el sentido de Genette, 1989), porque sirve como pauta poética; como género del tercer nivel (según la distinción de Laguna Mariscal, 2004); o como un meme (es decir, una unidad de significado y de comunicación que se transmite por imitación en una cultura dada, según la propuesta de Dawkins, 1976).

El contenido conceptual de este tópico consiste en la asociación y comparación entre la navegación marina y la relación o experiencia amorosas. Por tanto, el tópico vendría a ser la representación literaria de la "metáfora cotidiana" de que El amor es la navegación.[49] En una metáfora cotidiana se produce una proyección entre un dominio de partida (en este caso, el amor) y un dominio de llegada (en este caso, la navegación marina). Ahora bien, esta proyección está motivada por el hecho de que se reconoce alguna relación de analogía entre ambos dominios.[50] No es evidente, a primera vista, qué rasgos de analogía conectan los dominios de partida (el amor) y de llegada (la navegación), que explicarían la génesis de la metáfora cotidiana y del tópico literario. No obstante,

[49] Seguimos la convención de usar VERSALITAS para designar una "metáfora cotidiana", en el sentido de Lakoff y Johnson (2005).

[50] Cf. Lakoff y Johnson (2005, pp. 39-45) y Hualde Pascual (2016, p. 18; 2018, p. 41).

cabría aducir, al menos, dos. En primer lugar, se atribuía una doble condición a la diosa Afrodita-Venus (Cyrino 2010: 108-114, Demetriou 2010): diosa del amor, pero también una divinidad asociada con el mar, que había nacido de la espuma marina, usaba una venera a modo de bajel para navegar y recibía el epíteto de *Limenia* (protectora de los puertos) y de *Euploia* (propiciadora de una buena navegación). Era, pues, el antecedente mítico de la Virgen del Carmen en la cultura cristiana, también patrona de los marineros. En segundo lugar, tanto griegos como romanos compartían una visión predominantemente negativa sobre el amor,[51] lo que explica que lo equipararan poéticamente con las dos actividades humanas que se juzgaban más peligrosas y perniciosas: la guerra (sería el tópico de la *militia amoris*: Estévez Sola 2011) y la navegación (tópico de la travesía del amor, que nos ocupa en este trabajo).

Hemos dedicado numerosos trabajos al estudio de este motivo en su trayectoria desde la poesía grecolatina hasta la cultura contemporánea (Laguna Mariscal, 1999; 2001a; 2001b; Laguna Mariscal y Martínez Sariego, 2012; Laguna Mariscal, Gómez Luque y Martínez Sariego, 2017; Gomez Luque, 2018), distinguiendo en el tópico seis constituyentes o ingredientes temáticos: la ya mencionada doble función de Afrodita (o Venus) como divinidad del amor y de la navegación, la relación sexual comparada con el acto de navegar o remar, el amor (o la persona amada) comparado con el mar, la identificación de la travesía con la relación amorosa (en sus aspectos positivos y negativos), el puerto como destino de la travesía (para bien o para mal) y la ofrenda votiva a la divinidad.

Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950) se suele encuadrar en la Generación de los Novísimos o de los 70. Su poesía se caracteriza por recrear géneros, textos y motivos clásicos, como era esperable en un autor que profesionalmente es un filólogo clásico (Martínez Sariego y Laguna Mariscal, 2018). En el campo de la topicología, cultiva tópicos clásicos como el del *carpe diem* ("*Collige, virgo, rosas*", de Por fuertes y

[51] Como han estudiado Garrison (1978, pp. 16-72), Rodríguez Adrados (1995, pp. 48-51), Thornton (1997, pp. 35-36), Calderón Dorda (1997, pp. 5-10), Calame (1999, pp. 155-161, 2002, pp. 152-158) y Laguna Mariscal (1998, pp. 93-121).

fronteras, 1996), la albada ("Alba maldita", de *Sin miedo ni esperanza*, 2002), el insomnio de amor ("Insomnio", de *El hacha y la rosa*, 1993) y el *ubi sunt* ("Ubi sunt", de *El hacha y la rosa*, 1993). En esta ponencia mostramos los resultados de la investigación que hemos acometido sobre el motivo de la travesía de amor en su poesía.

2. OBJETIVOS

1) Rastrear y analizar el tratamiento del tópico en la poesía de Luis Alberto de Cuenca.
2) Analizar qué componentes temáticos, propios de la tradición del tópico, son elaborados por el poeta.
3) Examinar el uso creativo del tópico clásico de la travesía del amor en la poesía de Luis Alberto de Cuenca, en comparación con las referencias clásicas, y su función como correlato objetivo para la expresión de los sentimientos del sujeto lírico.

3. METODOLOGÍA

El primer paso en la presente investigación requiere la lectura seguida del corpus completo de poesía de Luis Alberto de Cuenca, con el objeto de localizar, en una primera fase heurística, los pasajes que desarrollan o tocan el tópico de la travesía del amor. Una vez localizados los pasajes, aplicaremos una metodología analítica y filológica, mediante el examen detallado (*close reading*) de los textos. Asimismo, aplicando un enfoque comparatista e intertextual, estudiaremos qué constituyentes del tópico clásico son recreados por el poeta y con qué función expresiva y comunicativa.

4. RESULTADOS OBTENIDOS

Luis Alberto de Cuenca desarrolla el tópico de la travesía del amor en once de sus poemas, incluyendo un texto de cierta extensión dedicado enteramente al motivo ("Difícil travesía" de *La vida en llamas*, 2006). Es significativo que acuñe, incluso, denominaciones metaliterarias: "navío del amor" ("De vez en cuando", v. 4), "el amor es un barco a la

deriva" ("Están clavadas dos cruces", v. 7), "la mar del amor" ("Uno y todas", v. 28) y "el barco pirata del deseo" ("Recuerdos de infancia", v. 19). Compara la relación amorosa con la travesía marina, e incluso, evocando un pasaje de Pablo Neruda, equipara la relación sexual con el acto de navegar: "a bordo del navío de tu cuerpo" ("Difícil travesía", v. 1). Igualmente, escribe dos plegarias a la Virgen del Carmen, quien funciona como correlato moderno de la diosa Afrodita (o Venus). El poeta recurre a la metáfora para subrayar aspectos de la relación amorosa, como la incertidumbre y el riesgo. La imagen del naufragio para caracterizar la crisis en la relación es famosa. En términos generales, con respecto a la tradición clásica del motivo, llama la atención que Luis Alberto de Cuenca, al identificar la navegación y la relación amorosa, presenta una imagen tanto del término real (el amor) como del término figurado (el mar) algo más positiva que en los antecedentes literarios.

Uno de los primeros poemas en que se toca, aunque sea puntualmente, el tópico de la travesía del amor es "La pesadilla" (*La caja de plata*, 1985). Este extenso poema pertenecería al ciclo de Rita Macau, la novia de juventud del autor, quien falleció en un accidente de circulación. Su recuerdo se convierte en una obsesión para el sujeto lírico, hasta el punto de que le dedica todo un ciclo de poemas, escritos en diferentes épocas. Uno de los motivos más frecuentes de este ciclo es la aparición del fantasma de la amada muerta (De Cuenca, 2024b). En el poema "La pesadilla" el sujeto sueña que su amada vuelve a la vida, de modo que sus miedos "naufragan" (es decir, desaparecen) al entablar una relación sexual apasionada. Se usa la metáfora del naufragio para calificar los momentos críticos de una relación y también se compara la navegación con la relación sexual (vv. 40-43):

> LA PESADILLA
> y no le digo nada, y nos amamos
> duro, como en Ampurias en agosto
> del 80, y naufragan mis temores
> en el mar de sus dientes y sus uñas.

Un poema posterior, titulado "De vez en cuando" (*El hacha y la rosa*, 1993), pertenece igualmente al ciclo de Rita Macau. De nuevo el sujeto recuerda, esta vez en un duermevela, su relación con la primera amada: "regresan los días en que viajamos juntos" (v. 3). Se usa la etiqueta

metaliteraria identificativa y se compara la relación amorosa con una travesía plácida. Hay que tener en cuenta que la relación real tuvo lugar en período de vacaciones y en una localidad costera, de modo que la imagen marítima tiene doble pertinencia. Además, hay una cierta identificación entre la relación sexual y el movimiento del mar ("en la playa se rompían las olas / con un dulce gemido de placer"):

DE VEZ EN CUANDO
Hace ya demasiados años desde tu muerte,
pero de vez en cuando vuelves. Cierro los ojos
y regresan los días en que viajamos juntos
a bordo del navío del amor, en el tiempo
en que éramos tú y yo los habitantes únicos
del mundo, y en la playa se rompían las olas
con un dulce gemido de placer, y el mar era
un lago inmenso y tibio que nos pertenecía.

Luis Alberto de Cuenca también dedicó íntegramente un poema de cierta extensión al tópico de la travesía del amor: "Difícil travesía" (*La vida en llamas*, 2006):

DIFÍCIL TRAVESÍA
A bordo del navío de tu cuerpo,
con la bodega llena de ilusiones,
y de fe y de esperanza, me dirijo
al país del amor, ¡célebre tierra!
La travesía es lenta, minuciosa
como una operación a vida o muerte,
y si falla el timón, o si la brújula
se estropea, o chocamos con un *iceberg*,
no habrá supervivientes del naufragio.
Cuándo terminará la singladura
ni el navío lo sabe ni el piloto,
de modo que la estela que trazamos
en el agua podría dispararse
al infinito, o empequeñecerse
y desaparecer en un segundo.
Porque sólo sabemos una cosa,
y es que llegar a ese país remoto
donde dicen que el dios Amor gobierna
no parece objetivo tan sencillo.
Ni aun para nosotros, vida mía,
que tanto presumimos de querernos.

El poema se desarrolla como una metáfora extendida, es decir, como una alegoría: el cuerpo de la amada es el navío, las mercancías son las

ilusiones, el destino es el país del amor ("me dirijo / al país del amor", "a ese país remoto / donde dicen que el dios Amor gobierna"), la travesía está sujeta a inconvenientes y al peligro del naufragio (lo que connota un cierto pesimismo respecto a las posibilidades de éxito de la travesía). En el uso de metáforas en serie, el poeta imita el procedimiento literario de las "Naos de amor" medievales (Gómez Luque, 2018, pp. 126-141).

El siguiente poema está incluido en una sección de haikus del libro *El reino blanco* (2010):

> FARO
> Tú eres mi faro.
> Y tú tienes la culpa
> de mis naufragios.

Parece que el poeta está evocando la situación del héroe antiguo Leandro, que tiene que nadar el estrecho del Helesponto (entre Europa y Asia) para ver a su amada Hero, guiándose por una lámpara que ella mantiene encendida (de ahí "Tú eres mi faro"). Pero, una noche, la tempestad apagó la luminaria y Leandro se ahogó. Por tanto, los versos 2-3 transmiten un mensaje bisémico: en el caso de Leandro hubo un naufragio real; en el caso del sujeto lírico el naufragio es metafórico y alude al fracaso en la relación amorosa.

En el poema "Recuerdos de infancia" (*El reino blanco*, 2010), el sujeto lírico recuerda una serie de objetos de decoración (imágenes, estatuas, adornos) que asocia con la infancia. Para superar la nostalgia, opta por la práctica del sexo con la persona amada y esta invitación al carpe diem sexual viene formulada mediante la metáfora náutica: "hacernos a la mar / en el barco pirata del deseo" (18-19):

> RECUERDOS DE INFANCIA
> Simonetta Vespucci,
> la mujer en cuclillas de Degas,
> un idolillo maya con el falo
> apuntando hacia el techo,
> el busto de Epicuro,
> una foto de Hedy Lamarr,
> ese guardia de ahí, con su uniforme
> de gala y con su aspecto
> de soldado de plomo,
> son las piezas que forman el mosaico

de un doble y capital descubrimiento:
por un lado, la falsedad
de la gloria doméstica;
por otro, la conciencia
de nuestra finitud.
Aparte de eso, siempre
nos quedará París,
hacernos a la mar
en el barco pirata del deseo.

En el poema "Uno y todas" (*El reino blanco*, 2010), el sujeto lírico traza una completa etopeya de la persona amada, que también podemos interpretar como una *descriptio puellae* (), que destaca tanto las dotes intelectuales (vv. 1-9) como el atractivo físico de la chica (10-22):

UNO Y TODAS
Era muy culta. Había recibido
una formación clásica muy sólida.
Sabía quiénes eran los aqueos
y quiénes los troyanos, y sus nombres,
y hasta podía recitar entera
la primera rapsodia de la *Ilíada,*
aunque sin renunciar a Agatha Christie,
ni a S. S. Van Dine, ni a Phillips Oppenheim,
ni a Jardiel, ni a Mihura, ni a Wodehouse.
Llevaba gafas, para subrayar
unos ojos enormes y miopes
que recordaban a los de Atenea.
Piernas largas, nariz un poco grande,
labios finos, hoyuelos al reírse,
cabello rubio oscuro, talle frágil,
busto alto, tatuaje caligráfico
al final de la espalda, uñas mordidas...
Una de esas mujeres que al principio
no reclaman miradas incendiarias,
pero que luego acaban seduciéndote
por completo, pues cuanto más las miras
más te acaban puliendo la entretela.
Me quitó el cigarrillo de la mano
y le dio una calada, y tosió un poco,
y luego lo apagó en un cenicero.
La besé o me besó, no sé muy bien
quién inició la fiesta, y nos hicimos
a la mar del amor, como si fuésemos
Ulises y Penélope, o Ulises
y Nausícaa, o Ulises y Calipso,
porque yo no lograba ser más que uno

y ella, en cambio, era todas las mujeres.

Pues bien, tras la descripción encomiástica de la persona amada, los dos personajes del poema comienzan una relación sexual (23-29), que se presenta como una travesía marina: "nos hicimos / a la mar del amor". Ahora bien, se compara a la muchacha con las diferentes parejas de Ulises (Penélope, Nausícaa y Calipso), lo que sugiere la complejidad del carácter femenino ("ella, en cambio, era todas las mujeres") frente a la relativa simplicidad del hombre.

En el soneto "Están clavadas dos cruces", perteneciente al *Cuaderno de vacaciones* (2012), se construye un discurso sobre el olvido en amores. Con el fracaso amoroso, se pierde la fe (1-2) y la esperanza (3-4), y el amor desaparece. Se compara al amor con una travesía a la deriva y sin rumbo cierto (7-8), para caracterizarlo negativamente.

ESTÁN CLAVADAS DOS CRUCES
Queda ya poco tiempo. Está oxidada
la fe de tanto estar a la intemperie,
y la otra componente de la serie,
la esperanza, se siente anonadada.
Y el amor, ¿dónde está? Nadie responde
a pregunta tan necia y tan lesiva.
El amor es un barco a la deriva
que prescinde del cómo, el cuándo, el dónde.
Queda ya poco tiempo. Las estrellas
van muriendo de frío, lentamente.
A este lado del mundo ya no hay luces,
ni sombras tibias, ni penumbras bellas.
Todo se va volviendo ajeno, ausente:
un monte del olvido con dos cruces.

En el poema "Punto de luz en el naufragio" (*Bloc de otoño*, 2018) se presenta el fracaso de la vida como un naufragio: "naufragio eterno" (2), "mi barco hecho trizas" (6), "La quilla se desmiembra, / las velas se deshacen" (8-9), "nave rota" (10). Ante esta situación desesperada, el cuerpo de la amada ofrece un medio de salvación: "tabla de luz a la que asirse" (1), "mástil" (5), "abrazo" (12). La oscuridad del naufragio ("cuando la noche reina") contrasta con la luz de la amada (1, 12). Por tanto, el poema incorpora dos componentes temáticos del tópico de la travesía del amor: la representación de las dificultades del amor y la vida como tempestad y naufragio; y la metáfora náutica aplicada a la relación sexual:

PUNTO DE LUZ EN EL NAUFRAGIO
Tu cuerpo es una tabla de luz a la que asirse
en el instante del naufragio eterno,
cuando la noche reina y todo es una
pesadilla insondable y recurrente.
Tu cuerpo mancillado por la edad es el mástil
de mi barco hecho trizas. En lo alto,
el vigía se cae y sus restos se esparcen
por cubierta. La quilla se desmiembra,
las velas se deshacen. Y ni siquiera sé
quién está al mando de esta nave rota
donde tú, vida mía, me disuelves
en la luz de tu abrazo.

En el libro *Después del Paraíso* (2021), Luis Alberto de Cuenca dedica dos poemas-oraciones a la Virgen del Carmen. De esta manera, está retomando el antiguo motivo de la representación de la diosa Afrodita (Venus) como patrona del amor y también de la navegación.

PLEGARIA (I)
Virgen del Carmen, tú, que ejerces de patrona
de la marinería, sálvame del naufragio
de este amor, que amenaza con terminar ahogándome.
Sé benévola, diosa del Carmelo, aunque solo
sea por el poema que te escribí hace mucho,
cuando el mundo era joven, hilando alejandrinos
que honraran tu grandeza. El amor no era entonces
este mar iracundo y terrible de ahora,
sino un estanque tibio donde darse un buen baño,
un oasis de luz en medio de la niebla.

En el texto poético se dirige una plegaria a la Virgen del Carmen para que ayude al sujeto en sus tribulaciones amorosas: "sálvame del naufragio / de este amor" (3-4). El poeta está evocando un juego de palabras presente en un epigrama anónimo de la *Antología Palatina* (V 11):

Εἰ τοὺς ἐν πελάγει σώζεις, Κύπρι, κἀμὲ τὸν ἐν γᾷ
ναυαγόν, φιλίη, σῶσον ἀπολλύμενον.
Cipris, si salvas a los que están en la mar, también a mí sálvame,
querida, pues perezco como un náufrago en tierra.

Y se contrasta la situación actual del sujeto en materia de amor, caracterizada por el sufrimiento (7-8), con su amor del pasado, presentado como una plácida travesía (9-10). En este poema, Luis Alberto de Cuenca elabora dos submotivos propios del tópico: la doble faceta de Afrodita-Venus (aunque actualizada y trasladada a la Virgen del

Carmen); y la representación de las dificultades en la relación como naufragio.

En el poema "El fuego de tus ojos" (de *Después del Paraíso*, 2021) se parte de una reflexión filosófica (1-4). Después, el sujeto lírico toma los ojos de la amada como faros a los que dirigir la travesía amorosa. El destino es el puerto seguro del amor. Además, el tópico de la travesía del amor se combina con la metáfora del fuego del amor (Laguna Mariscal, 1989). El objetivo último es caracterizar la centralidad del amor como motivo y destino de la existencia del sujeto lírico.

> EL FUEGO DE TUS OJOS
> Decía el viejo Heráclito: «Cuando estamos despiertos,
> tan solo vemos muerte en nuestro derredor,
> y solo vemos sueño cuando estamos dormidos».
> Suscribo la sentencia, pero con excepciones.
> Un ejemplo: yo mismo. Ya me encuentre despierto
> o dormido, lo único que veo son tus ojos
> encendiendo las luces del mundo, esas antorchas
> inextinguibles, esos fanales que iluminan
> la ruta de mi nave hacia el puerto seguro
> de tu amor. Esas armas que, como el fuego griego,
> hacen arder el mar y convierten sus olas
> en llamas de una hoguera que no se apaga nunca.

Por fin, en el poema "A mi novia, en su nube melancólica" (*Después del Paraíso*, 2021), la persona amada recurre al mar como refugio donde aliviarse de la melancolía y de la tristeza. El sujeto lírico quiere acompañarla en esta travesía (se trata del tópico del "Contigo, al fin del mundo"). Se imagina la travesía del amor como una experiencia positiva, que da sentido a la vida.

> A MI NOVIA, EN SU NUBE MELANCÓLICA
> *Para Alicia*
> Mi novia se quiere ir
> al mar, para no sufrir.
> Quiere estar sola, muy sola,
> en lo alto de la ola
> de la calma,
> y no pensar, no urdir planes
> y hacer limpieza de afanes
> en el alma.
> Mi novia quiere ser de oro
> y venderle su tesoro
> a la arena,

y desde el canto del gallo
recibir de Apolo el rayo
en la vena.
Mi novia se quiere ir
al mar, para no sufrir.
Yo me voy de polizón
con ella, a ver si le robo
las penas del corazón.
A la orillita del mar,
Alicia y yo de la mano,
¡buena la vamos a armar!

5. CONCLUSIONES

A manera de conclusiones, en el siguiente cuadro recogemos todos los componentes temáticos, propios de la travesía del amor, que Luis Alberto de Cuenca incorpora en su poesía (Tabla 1):

TABLA 1. El tópico de la travesía de amor en la poesía de Luis Alberto de Cuenca

		Luis Alberto de Cuenca						
	Poema	**Componentes temáticos**						
		Doble naturaleza de Afrodita-Venus	**Aplicación sexual de remar / navegar**	**La amada o el amor como el mar**		**Tempestad del amor**	**Arribada a puerto**	**Ofrenda votiva**
				Aspectos morales	**Aspectos físicos**			
1	"La pesadilla"					"naufragan mis temores" (42)		
2	"De vez en cuando"		"se rompían las olas / con un dulce gemido de placer" (6-7)					
3	"Difícil travesía"					5-6, 20		
4	"Faro"					2-3		
5	"Recuerdos de infancia"		19					
6	"Uno y todas"		27-28					
7	"Están clavadas dos cruces"		7-8					
8	"Punto de luz en el naufragio"		12			X		
9	"Plegaria (I)"	1-3				1-4, 7-8		
10	"El fuego de tus ojos"						9-10	
11	"A mi novia"							
	Total	1	5			5	1	

Fuente: elaboración propia.

Como se aprecia en el cuadro, Luis Alberto de Cuenca trata el motivo de la travesía del amor en 11 poemas. Los dos componentes temáticos

que más le interesa destacar son la interpretación sexual de la travesía (el acto de hacer el amor se compara con la acción de navegar) y la visión negativa del amor, que se presenta como si se tratase de una travesía tempestuosa, que lleva al naufragio. En el fondo, el poeta está ofreciendo las dos caras del amor: una positiva y hedonista, y otra dolorida. Un tópico clásico le sirve como correlato objetivo para expresar su visión ambivalente sobre el amor.

8. REFERENCIAS

Bistué Guardiola, A. M. (1996). «Vistiendo de naufragios los altares»: un motivo horaciano en algunos poetas del Siglo de Oro. En M. Puig Rodríguez-Escalona (Ed.), *Tradició Clàssica. Actes de l' XI Simposi de la Secció Catalana de la SEEC* (pp. 177-184). Andorra la Vella.

Cabello Pino, M. (2018). El tópico del *navigium amoris* en *El amor en los tiempos del cólera*: de Propercio y Ovidio a Gabriel García Márquez. En P. Bellomi et al. (Eds.), *Desplazamientos de la tradición clásica en las culturas hispánicas* (pp. 19-38). Universidade de Coimbra.

Calame, C. (1999). *The Poetics of Eros in Ancient Greece.* Princeton University Press.

Calame, C. (2002). *Eros en la Antigua Grecia.* Akal.

Calderón Dorda, E. (1997). Los tópicos eróticos en la elegía helenística. *Emerita, 65*(1), 1-15.

Caravaggi, G. (1988). La *Nao de amor* de Juan de Dueñas. *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione Romanza, 30*(1), 123-127.

Caravaggi, G. (1989). La *Nao de Amor* del Comendador Juan Ram Escrivà. En M. Criado de Val (Ed.), *Literatura hispánica. Reyes Católicos y Descubrimiento. Actas del Congreso internacional sobre literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y del Descubrimiento* (pp. 248-258). Promociones y Publicaciones Universitarias.

Davis, E. B. (2004). La promesa del náufrago: el motivo marinero del ex-voto, de Garcilaso a Quevedo. En L. Schwartz (Ed.), *Studies in Honor of James O. Crosby* (pp. 111-125). Juan de la Cuesta.

Dawkins, R. (1976). *The selfish gene.* Oxford University Press.

De Cuenca, Luis Alberto (2010). El reino blanco. Visor.

De Cuenca, Luis Alberto (2014). Cuaderno de Vacaciones. Visor.

De Cuenca, Luis Alberto (2018). *Bloc de otoño*. Visor.

De Cuenca, Luis Alberto (2021). Después del Paraíso. Visor.

De Cuenca, Luis Alberto (2024a). *Los dedos de la Aurora*. Selección de Luis Miguel Suárez. Vandalia.

De Cuenca, Luis Alberto (2024b). *Poemas para Rita*. Edición de E. J. Sáez. Visor.

Demetriou, D. (2010). Τῆς πάσης ναυτιλίης φύλαξ: Aphrodite and the Sea. *Kernos, 23*, 67-98. https://journals.openedition.org/kernos/1567

Fisher, T. (2013). Nautical votive offerings and imaginative speculation in Góngora's *Soledad primera*. *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America, 90*(1), 1-18.

Garrison, D. H. (1978). *Mild Frenzy: A Reading of Hellenistic Love Epigram.* Steiner.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* (C. Fernández Prieto, Trad.). Taurus.

Gómez Luque, J. A. (2018). *El tópico de la Travesía de amor: de la literatura clásica a la poesía española* [Tesis doctoral, Universidad de Córdoba]. https://hdl.handle.net/10396/16791

Gómez Luque, J. A., Laguna Mariscal, G., & Martínez Sariego, M. M. (2016). «Córdoba tiene mar»: el tópico literario de la travesía de amor en la poesía de Góngora. *Ámbitos. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades, 36*, 75-85.

La Penna, A. (1951). Note sul linguaggio erotico dell' elegia latina. *Maia, 4*, 187-209.

Laguna Mariscal, G. (1989). Dos imágenes del léxico matrimonial en el episodio de Dafne y Apolo (Ov. *Met*. I 452-567): *sex crines* y la teas de la *flamma amoris*. *Anuario de Estudios Filológicos, 12*, 133-43.

Laguna Mariscal, G. (1989). El texto de Ovidio, *Amores II 10, 9* y el tópico del *navigium amoris*. *Emerita, 57*, 309-315.

Laguna Mariscal, G. (1999). El tópico de la tormenta del amor de la poesía grecolatina a la tradición clásica. En M. Ángel et al. (Eds.), *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración* (pp. 435-442). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.

Laguna Mariscal, G. (2000). «En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada»: historia de un tópico literario (II). *Anuario de Estudios Filológicos, 23*, 243-254.

Laguna Mariscal, G. (2004). La literatura clásica como referencia para la moderna: algunas reflexiones y pautas metodológicas. En J. M. Candau Morón, F. J. González Ponce, G. Cruz Andreotti (Eds.), *Historia y mito. El pasado legendario como fuente de autoridad* (pp. 409-426). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2004.

Laguna Mariscal, G. (2011a). Ofrendas votivas. En R. Moreno Soldevila (Ed.), *Diccionario de Motivos Amatorios en la Literatura Latina (Siglos III a.C. – II d.C.)* (pp. 301-302). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.

Laguna Mariscal, G. (2011b). Travesía de amor. En R. Moreno Soldevila (Ed.), *Diccionario de Motivos Amatorios en la Literatura Latina (Siglos III a.C. – II d.C.)* (pp. 424-426). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.

Laguna Mariscal, G. (2019). Ghosts of Girlfriends Past: Development of a Literary Episode. En D. Romero-González, I. Gallarte Muñoz, G. Laguna Mariscal (Eds.), *Visitors from beyond the Grave: Ghosts in World Literature* (pp. 123-138). Coimbra University Press.

Laguna Mariscal, G., & Martínez Sariego, M. M. (2022). "La tormenta del tormento": un tópico amatorio y juego verbal en la poesía española de la temprana edad moderna. *Studia Aurea, 16*, 349-378.

Laguna Mariscal, G., Gómez Luque, J. A., & Martínez Sariego, M. M. (2017). «Entre golfos anda el juego»: el tópico del *navigium amoris* en la poesía goliárdica latina. *Minerva, 30*, 123-152.

Lakoff, G., & Johnson, M. (2005). *Metáforas de la vida cotidiana.* Cátedra.

Lier, B. (1914). *Ad topica carminum amatoriorum symbolae.* Herrcke & Lebeling. (Reimpresión facsímil en 1978). Garland Publishing.

Manero Sorolla, M. P. (1990). *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento.* PPU.

Martínez Navarro, M. R. (2015). Amantes náufragos en el mar de la corte: la visión antiáulica del amor en la obra de Cristóbal de Castillejo. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica, 33*, 137-149.

Martínez Sariego, M. M., Laguna Mariscal, G., & Gómez Luque, J. A. (2021). El tópico literario de la Travesía de amor en *Flores de poetas ilustres de España*. *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas, 39*, 37-57. https://doi.org/10.5209/dice.76404

Martínez-Sariego, M. M. & Laguna Mariscal, G. (2010). La mitología clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca (1971-1996). *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos, 30*, 381-413.

Murgatroyd, P. (1995). The Sea of Love. *The Classical Quarterly, 45*, 9-25.

Nápoli, J. T. (2008). El mar y la tempestad: un tópico literario desde el *Yambo de las mujeres* de Semónides de Amorgos a la *Andrómaca* de Eurípides. *Letras Clásicas, 12*, 9-24.

Nisbet, R. G. M., & Hubbard, M. (1970). *A Commentary on Horace Odes, Book I.* Oxford University Press.

Paratore, E. (1965). Da Plauto al Mare amoroso. *Rivista di Cultura Classica e Medioevale, 7*, 825-860.

ECOS DEL ROMANTICISMO EN LA SOMBRA DEL VIENTO: UNA EXPLORACIÓN LITERARIA SOBRE LA NARRATIVA DE CARLOS RUIZ ZAFÓN

ALBERTO ESTEBAN BENÍTEZ
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

Son numerosas las obras que, a lo largo de la historia de la literatura, han reinterpretado y resignificado los temas y motivos de antiguos relatos. Por ejemplo, *Ulises* de James Joyce reelabora las andanzas de *La Odisea*, mientras que *Frankenstein* de Mary Shelley recupera y moderniza el mito de Prometeo. Esta práctica, si bien actualiza tradiciones literarias, también prueba la vigencia de ciertos movimientos estéticos, como el romanticismo. Sin embargo, cuando es menester rastrear la presencia de características románticas en la literatura contemporánea, las conexiones suelen ser más sutiles y menos evidentes.

Este trabajo se centra en la novela *La sombra del viento* (2001) de Carlos Ruiz Zafón, primer volumen de la tetralogía *El cementerio de los libros olvidados*. A través de un estudio detallado, se explorará la forma en que el autor barcelonés retoma los temas y motivos esenciales del movimiento decimonónico y los adapta a una narrativa que ha conseguido trascender al lector contemporáneo.

2. OBJETIVOS

El objeto principal de este trabajo es examinar la presencia de los temas y motivos del romanticismo literario en la obra del autor barcelonés. Este objetivo central puede desglosarse en dos objetivos específicos:

– Identificar cómo temas románticos, como la melancolía, la pasión, la rebeldía, la naturaleza y el cristianismo, son recuperados y reescritos en la novela.

– Evaluar en qué medida la obra de Zafón puede entenderse como un diálogo entre las sensibilidades románticas del siglo XIX y las inquietudes de la narrativa actual.

3. METODOLOGÍA

3.1. El mal del siglo y la melancolía

La historia de *La sombra del viento* está supeditada al ambiente característico de la posguerra española. Zafón presenta una Barcelona presa de la dictadura y de las memorias de la Guerra Civil. La mayoría de los personajes que aparecen en la obra aún conservan el recuerdo amargo de la guerra. Si bien la narrativa del autor barcelonés no es propiamente romántica, no por esto hemos de descartar la ineludible relación que su narrativa guarda con el romanticismo literario, pues hay que tener en cuenta que Zafón coincide con los temas y motivos del movimiento decimonónico en sus novelas, y que esta reescritura, inevitablemente, ha debido sufrir modificaciones para adaptarse a los tiempos que corren. Conforme a esto, Rusell P. Sebold (1983, pp. 28–30) aseguró que la característica más evidente del movimiento romántico es la visión cósmica que comparten algunos autores dieciochescos y decimonónicos, todos afligidos por lo que Meléndez Valdés en 1794 llamó el fastidio universal —*mal du siècle* o *weltschmerz*—; un sufrimiento psicológico y emocional. Este fenómeno provocó, en mayor o menor medida, que los autores románticos abordaran temas como la melancolía y la pasión, entre otros. No nos concierne determinar si Ruiz Zafón sufrió, o no, este mal, pero tampoco cabe desestimar la idea de que sí sufriera cierta influencia, a causa de un padecimiento muy similar, que se correspondería con el sentimiento de posguerra.

Por esta razón, algunos personajes de *La sombra del viento* se presentan al lector como almas melancólicas, atrapadas en el pasado o profundamente tristes. Cuando Daniel conoce a Clara, la describe como "aquella criatura con tez de muñeca de porcelana y ojos blancos, los ojos más tristes que he visto jamás" (2001, p. 35). Y cuando habla de su padre,

cuenta que tiene "ojos de niebla y pérdida" que "siempre miraban atrás" (2001, p. 18). A lo largo de la historia, el autor barcelonés continúa escribiendo en torno a la melancolía de una manera cuya experimentación por parte de algunos personajes nos remite al fastidio universal de los románticos; al vacío del corazón como una enfermedad incurable que somete a aquel que la padece. El ejemplo más claro de esto es el de Julián Carax. Cuando Daniel acude a ver a Nuria Monfort para hablar de Julián, ella cuenta lo siguiente (2001, pp. 202–203):

> No me pareció que fuese feliz en París, aunque me dio la impresión de que era de esas personas que no pueden ser felices en ninguna parte […] El señor Cabestany le tenía por muy tímido y un tanto lunático, pero a mí me pareció que Julián vivía en el pasado, encerrado con sus recuerdos.

Podemos relacionar el anterior pasaje de *La sombra del viento* con la idea que arroja Rusell P. Sebold (1983, p. 33) sobre la propia muerte para escapar de un mal atormentador; el teórico apunta que la finalidad del amor para los autores románticos no es otra que servir de metáfora para simbolizar las desventuras del héroe, ora hiperbolizando el desánimo, ora actuando como destino cruel. Esta idea cobra fuerza con respecto al suicidio cuando Zafón introduce el personaje de la Bernarda, que "se encerraba en el cuarto que tenía en la parte de atrás del piso a llorar durante días y juraba que se iba a matar con el veneno para las ratas o a beberse la lejía (2001, p. 63).

Pero, también, Zafón utiliza el amor como vía del destino cruel al principio de la novela, cuando el protagonista habla de su encuentro con Clara y afirma que "sus manos escribieron en mi piel una maldición que habría de perseguirme durante años" (2001, p. 38). Sea como fuere, teóricos como E. A. Peers (1973, p. 462) encontraron una melancolía recurrente en las obras románticas que, a menudo, es asociada con el pesimismo. Este pesimismo se manifiesta en su máximo esplendor cuando Zafón utiliza el recurso de la carta de amor para exponer el amor imposible (2001, p. 176):

> Hay tantas cosas que no puedo contarte, Julián. Cosas que nunca supimos y que es mejor que no sepas nunca. No deseo nada más en el mundo que seas feliz, Julián, que todo a lo que aspiras se haga realidad y que, aunque me olvides con el tiempo, algún día llegues a comprender lo mucho que te quise.

El amor y el pesimismo se entremezclan con mayor fuerza cuando Miquel comienza a vivir en casa de Nuria Montfort y ella cuenta: "Sabía que le dolía verme. Actuaba como si no recordase que me había propuesto matrimonio y que le había rechazado, pero a veces le sorprendía observándome con anhelo y deseo, con mirada de derrota" (2001, p. 444). Al final, el desencanto que en su día padecieron los románticos consigue hacer mella en los personajes de *La sombra del viento* de una manera u otra. Incluso el protagonista, después de tener su primera experiencia sexual con Bea, llega a casa y le invade el desengaño: "no conseguí conciliar el sueño hasta que el alba derramó cien tonos de gris sobre la ventana de mi habitación, a cuál más pesimista" (2001, p. 295); más adelante, cuando ella no da señales de vida después de un segundo encuentro, Daniel se siente desalentado: "Me dedicaba a velar el teléfono y roerme el alma…" (2001, p. 376).

3.2. Julián Carax y la fantasía

Dos siglos después del Romanticismo, todavía es posible subrayar cuánta satisfacción produce acercarse a lo inexplicable; una figura en las sombras, una puerta que se abre sola, una presencia que nos vigila. Parece ser que todo aquello semejante a lo incomprensible e indescifrable adquiere un prestigio mayúsculo al ojo humano. E. A. Peers (1973, pp. 476 – 478) señaló que "no hay ninguna manifestación nacional del romanticismo que tenga más afición que la española a lo vago e indefinido, a lo informe e incoherente, a la fantasía, a la meditación y el ensueño". Los románticos españoles sentían predilección por los dilemas enigmáticos de los héroes dramáticos, cuyas aventuras, por lo general, desencadenaban sucesos ilógicos y eventos misteriosos donde lo siniestro se mezcla con lo fantasmagórico. El ejemplo del que se va a hablar, y que servirá para después, se encuentra en la obra de Antonio García Gutiérrez, *El trovador*. El protagonista del drama, Manrique, fue criado por una gitana llamada Azucena, pero realmente es vástago de un señor de alta alcurnia. El autor introduce la fantasía a través de este personaje femenino, que es considerado una bruja (2022, p. 112):

> FERRANDO - ¿Vieja y gitana? Bruja sin duda.
>
> JIMENO - Se sentó a su lado, y le estuvo mirando largo rato sin apartar de él los ojos un instante, pero los criados la vieron y la arrojaron a palos. Desde aquel día empezó a enflaquecer el niño, a llorar continuamente, y por último a los pocos días cayó gravemente enfermo: la pícara de la bruja le había hechizado.

Según L. Romero Tobar (1994, p. 127), la respuesta del Romanticismo a la tendencia racionalista de la Ilustración generó una gran inclinación por la subjetividad y posicionó, además, el foco de interés en la sublimidad, el genio y la inspiración, pero también en la fantasía. C. Perugini (1988, p. 89) apunta que esta atmósfera fantástica la respiraron todos los autores románticos durante los siglos en que se desarrolló el movimiento literario, a pesar de que el romanticismo español no demostró tanta afición por lo macabro como, por ejemplo, la literatura alemana. En *Fausto* (1790), Goethe introdujo al diablo como personaje principal en su obra, a diferencia de *El trovador*, donde solo de manera implícita aparece el tan antiguo habitante de la tierra (2022, p. 136):

> NUÑO - ¿Manrique? ¿No se encontró su cadáver en el combate de Velilla?
>
> LOPE - Así se dijo, aunque ninguno le conocía por su persona.
>
> NUÑO - ¡Si no era él!
>
> LOPE - No sería, o como yo más bien creo…
>
> NUÑO - ¿Qué?
>
> LOPE - Debe de haber en esto algo de arte del diablo.

Volviendo a *La sombra del viento*, Zafón es otro autor que introdujo la figura del diablo en su obra, y lo hizo a través del personaje de Julián Carax. En relación con Manrique, Julián es un hijo bastardo cuyo padre se encuentra en paradero desconocido; se aprecia así una similitud con el protagonista de *El trovador*. Cuando la madre de Julián confiesa esto a su marido, desdeña a su hijastro y lo considera producto del diablo (Zafón, 2001, p. 158):

> Sophie se negó a desvelar la identidad del padre de la criatura que llevaba en el vientre. Antoni Fortuny, aplicando su lógica particular, decidió que se trataba del demonio, pues aquél no era sino hijo del pecado, y el pecado solo tenía un padre: el maligno.

Además, el autor barcelonés provoca deliberadamente que la realidad y la ficción se entremezclen en *La sombra del viento* a través del recurso del manuscrito encontrado cuando el protagonista descubre una novela del mismo título durante la excursión con su padre al Cementerio de los Libros Olvidados, periplo que "se transforma en una odisea fantasmagórica" (2001, p. 22). El autor de esta novela encontrada es Julián Carax, un personaje que pretende ser enigmático a ojos del lector. Más tarde, se narra que alguien observa al protagonista desde la calle, pero Daniel no consigue ver quién es (2001, p. 57):

> Había leído una descripción idéntica de aquella escena en *La sombra del viento*. En el relato, el protagonista se asomaba todas las noches al balcón a medianoche y descubría que un extraño le observaba desde las sombras, fumando con abandono… En la novela de Carax, aquel extraño era el diablo.

A través de este pasaje, Zafón mezcla lo fantástico con lo verosímil. Más adelante, consolida esta combinación en dos ocasiones. Primero, cuando doña Aurora, la portera del antiguo edificio donde vivía Julián Carax, cuenta que "una vez, Julián les contó a los críos de la escalera que tenía una hermana que solo él podía ver, que salía de los espejos como si fuese de vapor y que vivía con el mismísimo Satanás en un palacio debajo de un lago" (2001, p. 149). Y, después, cuando Bea le cuenta a Daniel la historia de Marisela en la casa de los Aldaya: "su calidad de bruja y hechicera se asumía por añadidura" (2001, p. 281).

3.3. El deseo, la pasión y la idealización

En el capítulo cuarto del libro *Trayectoria del Romanticismo Español* (1983), el teórico Rusell P. Sebold analizó la obra de Cándido María Trigueros titulada *El precipitado*. Esta obra es una de las óperas primas del romanticismo español. Fue escrita entre los años 1773 y 1774, y ya presentaba algunos de los elementos propios del romanticismo literario. En uno de los pasajes de la obra, el hermano de Cándida, Amato, confiesa el amor por su hermana a través de un soliloquio. Rusell P. Sebold (1983, pp. 111 – 115) califica el relato de espeluznante "por el doloroso deleite del triste joven en un amor prohibido de tipo oriental"; desconcertante, "por la confusión total del vicio y la virtud"; y turbador, por el "extraño goce del amante en desdoblarse para imaginar la contemplación del

espectáculo de su propio suicidio". Tanto el incesto como el suicidio se corresponden con el pulso romántico de centrar la atención en amores innaturales, crímenes horrendos y, en fin, actos inmorales.

En *La sombra del viento*, Zafón actualiza la idea de incesto a través de la diferencia de edad, pues, si bien los deseos de los personajes no se inclinan hacia sus familiares, resulta interesante que muchos de ellos se sientan atraídos por figuras más jóvenes y viceversa. Ya desde el primer momento de la novela el autor barcelonés expone esta idea cuando Daniel conoce a Clara, que se le antoja "un ángel esculpido en brumas" (2001, p. 33) A medida que se van conociendo, Daniel confiesa: "imaginé mis dedos acariciando su garganta, explorando un cuerpo que había memorizado de pura ignorancia" (2001, p. 81). Zafón idealiza la figura de Clara, una joven veinteañera y ciega, de la cual el protagonista se enamora a pesar de ser unos diez años más joven que ella. Más adelante, Daniel dice: "mi total y patética devoción por una mujer que me doblaba en edad, inteligencia y estatura, permanecía en la sombra" (2001, p. 47).

El autor barcelonés había expuesto una temática que guarda cierta relación con la idea de incesto explicada por Rusell P. Sebold. El teórico (1983, p. 115) señaló que "el personaje femenino más típico del romanticismo es sin duda la mujer inasequible", y añadió que "para el amor, no hay mujer más inaccesible que la madre, la hermana o la hija". La relación se hace más evidente cuando Zafón cuenta la historia de "la Bernarda", un personaje que "había llegado a Barcelona […] huyendo de la pobreza y de un padre que […] a las malas la acorralaba en las porquerizas, borracho, para manosearla" (2001, p. 62). A medida que avanza la novela, podemos encontrar de nuevo este motivo en diversas ocasiones. Podría parecer un caso aislado en la novela y que las réplicas de esta temática aparecieran solamente en los personajes secundarios de *La sombra del viento*. No obstante, Zafón insiste en el tema cuando Daniel conoce a Nuria Monfort, una mujer que tiene alrededor de cuarenta años: "Me sorprendí a mí mismo dibujando mentalmente el contorno de su cuerpo bajo aquellas ropas envejecidas, de prestado. Deseaba tocarla y sentir su el pulso ardiéndole bajo la piel" (2001, p. 210).

Por otro lado, E. A. Peers (1973, p. 401) señala que la pasión en las obras románticas fue cobrando fuerza poco a poco hasta consolidarse

como una de las temáticas más características del movimiento literario. El amor, el odio, la alegría, la tristeza y la venganza se expusieron con gran intensidad para representar la experiencia emocional de los románticos. En particular, el amor se idealizó de tal forma que pasó a convertirse en una poderosa fuerza capaz de transformar al individuo. Conforme a lo anterior, Zafón continúa la tendencia idealizadora de los autores románticos a través del personaje de Julián Carax. Cuando Carax conoce a Penélope en la casa de los Aldaya cuenta que "había soñado con ella en incontables ocasiones, con aquella misma escalera, aquel vestido azul y aquel giro en la mirada de ceniza, sin saber quién era ni por qué le sonreía" (2001, p. 255).

Pero, también, Zafón expone el tema de la pasión a través de los zapatos de su protagonista Daniel, sobre todo, mediante el personaje de Bea (2001, p. 217):

> Pensé en lo mucho que deseaba refugiarme en aquella mirada huidiza que se temía transparente, vacía. Pensé en la soledad que iba a asaltarme aquella noche cuando me despidiese de ella, sin más trucos ni historias con que engañar su compañía. Pensé en lo poco que tenía que ofrecerle y en lo mucho que quería recibir de ella

La pasión está servida desde el momento en que Bea elige a Daniel antes que a su actual novio, con el que está prometida. Para más inri, el padre de Bea no acepta a Daniel. Todos estos motivos provocan en el protagonista una exaltación de los sentimientos, que trazan un arco completo desde el éxtasis hasta la desesperación. Un ejemplo de esta agitación lo encontramos cuando ambos están buscando un taxi después de su cita en casa de los Aldaya y Daniel confiesa: "Mi imaginación, envenenada todavía con el tacto y el sabor de su cuerpo, ardía en deseos de arrinconarla en un banco, de besarla" (2001, p. 294). Más adelante, el protagonista sufre las secuelas del encuentro: "Consulté el reloj por enésima vez y comprobé con horror que todavía faltaban varias horas hasta que pudiese ver —y tocar— de nuevo a Bea" (2001, p. 359).

3.4. Fermín Romero de Torres y la libertad

E. A. Peers (1973, p. 444) afirmó que el sentimentalismo propició la idealización de los personajes típicos cuyos exponentes, entre otros,

fueron el héroe, el pirata, el bandido, el mendigo y el suicida. Por consiguiente, algunos autores del romanticismo encontraron atractivo en lo malsano o pernicioso. De acuerdo con el teórico, Daniel conoce a Fermín Romero de Torres en *La sombra del viento*, precisamente un mendigo que "tenía marcas profundas en las muñecas y los tobillos" ((2001, p. 107). Su torso y espalda estaban "cubiertos de terribles cicatrices que dolían a la vista" (2001, p. 107). A pesar de ser un mendigo, este personaje cuenta lo siguiente (2001, p. 108):

> De niño sentí la llamada del verso y quise ser Sófocles o Virgilio, porque a mí la tragedia y las lenguas muertas me ponen la piel de gallina, pero mi padre, que en gloria esté, era un cazurro de poca visión y siempre quiso que uno de sus hijos ingresara en la Guardia Civil… Aun así, no se crea usted que he desdeñado el cultivo del intelecto en mis años de aventura. He leído lo mío y le podría recitar de memoria fragmentos selectos de *La vida es sueño*.

Zafón presentaba al personaje de Fermín como el exponente ideal del romanticismo; una figura provista de un mundo interior dentro del cual se intuye un espíritu superior y rebelde. Además, el diálogo mencionó la obra maestra de Calderón de la Barca, autor del Siglo de Oro, edad a la que gustaban de remontarse los románticos para encontrar inspiración, según E. A. Peers (1973, p. 426). Fermín lleva consigo la rebeldía típica del espíritu romántico, que aparece a través de opiniones como la que tiene respecto al cine: "el cinematógrafo nació como invento para entretener a las masas analfabetas, y cincuenta años más tarde no ha cambiado mucho" (2001, p. 115); y Zafón lo evidencia cuando tilda su pensamiento de "anarco-libertario" (2001: 125).

Por otro lado, L. Romero Tobar (1994, pp. 212–243) subrayaba que el Romanticismo fue una manifestación del deseo de libertad en todas sus vertientes. Los románticos no cesaron de buscar la autoexpresión y la creatividad, ni se conformaron con las estructuras establecidas, sino que persiguieron el reflejo de sus propias vivencias y cuestionaron las normas. El Romanticismo, por tanto, no solo es un movimiento artístico, sino también una transformación radical en la concepción del ser humano y su relación con el mundo. A través de la fantasía, la emocionalidad y la pasión, el romanticismo literario confrontó las limitaciones sociales y naturales mediante la liberación estética y existencial, en su

búsqueda por la sublimidad y lo auténtico. Fermín Romero de Torres, a diferencia de los demás personajes de *La sombra del viento*, no solo manifiesta un espíritu rebelde, sino el valor de hablar sin tapujos en un mundo que Zafón presentó infestado de corrupción. Cuando Anacleto cuenta que el inspector Fumero detuvo a don Federico por ser homosexual, Fermín no puede contenerse y comenta: "Me plantaba ahora mismo armado hasta el gaznate en la Brigada Criminal y me cepillaba a trabucazos a media docena de capullos, empezando por esa pústula supurante de Fumero" (2001, p. 195). Pero no solo las injusticias mueven al personaje de Fermín, sino también los actos puros y nobles. Cuando Fermín habla de su nuevo amorío, la Bernarda, confiesa: "Quiero volver a ser un hombre respetable, ¿sabe usted? No por mí, que a mí el respeto de este orfeón de monas que llamamos humanidad me la trae flojísima, sino por ella" (2001, p. 226).

Según H. Honour (1981, pp. 225–254), el Romanticismo abrazó la libertad como símbolo de revolución personal y consideró que el individualismo era la máxima expresión del verdadero espíritu humano. Fue, por tanto, la causa de la libertad una idea que alentó la búsqueda de la justicia y propició la exaltación del individualismo durante el romanticismo literario. El artista, en definitiva, se consolida como una figura solitaria y rebelde. Muchos autores románticos adoptaron esta actitud desafiante frente a las normas y reglas sociales, celebrando la libertad y la originalidad. De acuerdo con esta afirmación, el autor barcelonés consiguió hacer una especie de oda a la rebelión romántica a través del personaje de Fermín Romero de Torres, que, a propósito, ofrece una crítica mordaz de la sociedad (2001, p. 190):

> —No hay derecho, no señor— comentó la Merceditas, apostada en la puerta de la librería, lejos de las manos de Fermín—. Pobrecillo, si es más bueno que el pan y no se mete con nadie. ¿Qué le gusta vestirse de faraona y salir a cantar? ¿Y qué más dará? Es que la gente es mala.
>
> —Mala no —objetó Fermín—. Imbécil, que no es lo mismo. El mal presupone una determinación moral, intención y cierto pensamiento.

La rebeldía de este personaje frente a las injusticias termina por materializarse cuando se enfrenta a su archienemigo, el inspector Fumero, en favor de su amigo Daniel. A pesar del temor que Fumero inspira en

Fermín, éste no permite que hagan daño a su amigo y le protege a sabiendas de las consecuencias (2001, p. 341):

> —Tóquele usted un pelo y le juro que…
>
> —Pavor me das, fíjate lo que te digo. Me he cagado en los pantalones.
>
> Fermín tragó saliva y pareció conjurar el coraje que se le escapaba por los poros.

3.5. La naturaleza de Barcelona[52]

Si indagamos mínimamente encontraremos que una de las características fundamentales del romanticismo se basa en la actitud de los románticos para con la naturaleza. E. A. Peers (1973, p. 490) señaló que, a diferencia de lo que sucedía en el clasicismo, los autores románticos concebían la naturaleza subjetivamente y se adueñaban de ella en tanto que la representaban según su emocionalidad. Esta experiencia rayana al frenesí produjo que la naturaleza se convirtiera en un tema central del romanticismo, porque era capaz de reflejar los sentimientos humanos.

En relación con esta idea, Zafón, ya en el primer párrafo de *La sombra del viento*, utiliza la naturaleza a su favor: "Desgranaban los primeros días del verano de 1945 y caminábamos por las calles de una Barcelona atrapada bajo cielos de ceniza y un sol de vapor" (2001, p. 17). En esta misma página, el autor nos presenta al padre del protagonista como un hombre "amparado en aquella sonrisa triste que le perseguía como una sombra por la vida". La relación aquí es evidente y reafirma lo que exponen ambos teóricos. A lo largo de la obra, el autor barcelonés no duda en utilizar la naturaleza de un modo romántico; esta vez traída a la gran ciudad, para mostrar el lado sentimental de sus personajes. Un ejemplo de esto es cuando, después de que Daniel mantenga una conversación con el misterioso personaje de la máscara que lo acecha, el miedo y la incertidumbre por el estado de Clara se apoderan de él y comienza a ver el cielo como "manchas de sangre negra entre las nubes, cegando la luna y tendiendo una mano de tinieblas sobre los tejados y fachadas"

[52] Entiéndase salvando las distancias entre la naturaleza, tal y como se concebía en el siglo XIX, y la urbe actual como naturaleza artificial. Zafón equipara el valor de la naturaleza romántica al valor de la naturaleza urbana.

(2001, p. 78). Más adelante, continúa: "la noche se hizo opaca e impenetrable, la lluvia una mortaja de vapor" (2001, p. 78). Otro ejemplo lo encontramos cuando Zafón utiliza el salto temporal para convertir al niño que es Daniel en un adolescente. La narración comienza así: "Aquel año, el otoño cubrió Barcelona con un manto de hojarasca que revoloteaba en las calles como piel de serpiente" (2001, p. 105). El autor acompaña el crecimiento personal de Daniel con la metáfora de la muda de piel para dar a entender un cambio en el protagonista.

Lo cierto es que en *La sombra del viento* la ciudad de Barcelona toma un papel fundamental durante la narración; los edificios, las calles y los monumentos se convierten en parte de la naturaleza que acompaña a la emocionalidad de los personajes. Cuando Daniel va de camino a casa de los Aldaya para reunirse con Bea, Zafón introduce un clima tempestuoso, ya que la casa parece estar maldita: "El aliento helado de la tormenta arrastraba un velo gris que enmascaraba el contorno espectral de palacetes y caserones enterrados en la niebla" (2001, p. 277). Sin embargo, más adelante, Daniel acude a casa de Bea porque ella no da señales de vida, pero no se encuentra en casa y su hermano Tomás no quiere recibirle. El abatimiento se apodera del protagonista, que se expresa así: "la lluvia seguía arreciando, implacable […] La lluvia me arrancó las lágrimas y partí en su compañía" (2001, p. 413). Rusell P. Sebold (1983, pp. 83–84) señala que la poesía descriptiva, una técnica que apareció durante el Romanticismo, incide directamente en las relaciones del poeta con la naturaleza y comprende, a un mismo tiempo, lo vasto y lo menudo. De acuerdo con el teórico, Zafón conforma la relación entre la emocionalidad del protagonista y la naturaleza de Barcelona mediante la descripción del cementerio:

> Incluso desde allí, a los pies de la montaña, se entreveía la infinita ciudad de muertos que había escalado la ladera hasta rebasar la cima […] A cada paso podía sentir el frío, el vacío y la furia de aquel lugar, el horror de su silencio, de los rostros atrapados en viejos retratos abandonados a la compañía de velas y flores muertas […] Las siluetas de media docena de personas se alineaban contra un cielo de ceniza (2001, p. 418).

Al final de la novela, Daniel lee la historia de Nuria Monfort donde se desvela la mayor parte del enigma de Julián Carax. Al saber la verdad, Daniel corre en busca de Bea y Zafón nos muestra la ciudad de

Barcelona según las emociones del protagonista: "Había empezado a nevar cuando salí del portal y el cielo se deshacía en lágrimas perezosas de luz que se posaban en el aliento y desaparecían" (2001, p. 531). La nieve como el frío del hielo, pero también como la blancura de la ilusión; las lágrimas de la pérdida, pero también la luz de la esperanza. Para terminar, Daniel recibe un disparo y muere clínicamente durante un instante. El protagonista cuenta: "Desde mi ventana se veía un mar infinito" (2001, p. 553), en relación con la infinitud del más allá; y, más delante, cuando despierta: "Recuerdo la luz, de oro líquido, derramándose por las sábanas" (2001, p. 554), la luz de un nuevo sol y de la vida.

3.6. Motivos cristianos

E. A. Peers (1973, pp. 420) afirma que el romanticismo literario ha sido comúnmente asociado con el regreso de la literatura cristiana, puesto que el clasicismo se centró en la perfección de la forma y dejó a un lado el cristianismo en sus textos. Sin embargo, el siglo XVIII estuvo más bien lejos de reverenciar al cristianismo. No fue hasta que el Romanticismo se extendió por España, que el cristianismo regresó a la literatura. Y, según el teórico (1973, p. 426), este hecho es del todo plausible ya que los románticos gustaban de remontarse a momentos de la historia donde la Iglesia estaba muy presente: el Siglo de Oro y el periodo de reconquista español. Por tanto, fueron los románticos quienes, hasta cierto punto, restituyeron una literatura cristiana en España.

A pesar del paso de los años, más de dos siglos después del nacimiento del Romanticismo, *La sombra del viento* continúa incluyendo entre sus párrafos motivos vinculados al cristianismo. Al comienzo de la novela, el padre de Daniel da explicaciones a su hijo de dónde está su madre, y dice: "Tu madre no está sola, Daniel. Está con Dios" (2001, p. 51). Esto solo supone el comienzo de una larga lista de motivos en torno al cristianismo; por ejemplo, en la habitación de la Bernarda había "santos, vírgenes y estampas para abrir un santuario" (2001, p. 79). Y cuando Daniel entra en la antigua casa de Julián Carax: "un crucifico presidía sobre el lecho (2001, p. 150). La historia de la infancia de Julián que cuenta Molins está repleta de motivos vinculados a esta temática; Shopie, la madre de Julián dice a su marido: "este es el hijo que Dios te ha

dado" (2001, p. 159), para después suplicarle que le trate bien a pesar de que no sea hijo suyo. El marido, Antoni Fortuny, por su parte "adquirió el hábito de leer las Sagradas Escrituras" (2001, p. 159), y "solo pedía a Dios que le mostrase el modo en que los tres podían ser felices (2001, p. 161).

Los motivos cristianos se extienden por toda la novela y no solo conciernen a la familia de Julián Carax o de Daniel, sino que otros personajes también manifiestan la fe en Dios. El autor barcelonés recupera la temática de la religión en *La sombra del viento* y la mantiene omnipresente a través de objetos como los crucifijos, de esculturas con apariencia de ángeles y de personajes con fe. Cuando Anacleto habla del incidente que sufrió don Federico en los calabozos a manos de Fumero, se refiere al relojero así: "No es necesario que les recuerde que el señor Flaviá i Pujades ha sido bendecido con una personalidad frágil y delicada, todo bondad y piedad cristiana" (2001, p. 189). Y, más delante, en la historia del aya de Penélope, Zafón narra que "[Jacinta] quería creer que Dios, en su infinito silencio, había, a su manera, respondido a sus plegarias" (2001: 317). Por último, cabe destacar al padre de Julián Carax, uno de los muchos personajes de *La sombra del viento* que tienen fe en Dios: "El sombrerero había sido toda su vida hombre de profundas convicciones religiosas" (2001, p. 506).

4. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

El estudio revela que *La sombra del viento* presenta en su contenido temas y motivos que evocan el romanticismo literario, pero que han sido reescritos por Zafón para conectar con el lector del siglo XXI. La trama enlaza una compleja interrelación entre la melancolía, expresada en el ambiente de la posguerra; la pasión, a través de los conflictos internos de los personajes; y la naturaleza, representada mediante la atmósfera de la ciudad de Barcelona. Asimismo, la obra aborda tanto cuestiones de rebeldía frente al sistema opresor establecido como aspectos del cristianismo desde una perspectiva contemporánea. Esta confluencia de elementos románticos y modernos muestra tanto la influencia de los valores decimonónicos en la novela como la suficiencia del

novelista para dialogar con una tradición literaria y hacerla trascender al lector contemporáneo.

La mayoría de los trabajos que se han estudiado solo aluden a la manifestación del género gótico en *La sombra del viento*. Así lo hace Germán Ortiz Uriarte (2022, p. 123): "Zafón hace uso del gótico […] este le ayuda a plasmar la ansiedad de la sociedad española presente en el siglo XX". En su tesis, el autor se refiere al romanticismo en más de una ocasión para poder explicar, a partir de este, el género gótico. Sin embargo, la ansiedad que menciona bien podría asemejarse más al fastidio universal de los románticos que al terror de lo gótico. Germán Ortiz Uriarte dedica parte de su análisis de *La sombra del viento* a la figura del diablo para establecer una relación con el género gótico; no lo hace, en cambio, con el drama romántico *Fausto* (1790) de Goethe, donde el diablo es un personaje protagonista. Por otro lado, su trabajo explora superficialmente la melancolía que impera durante la narración de la novela: "La sombra del viento formula así una narrativa que toma el pasado y lo pone en perspectiva […] Un pasado horroroso que hoy en día sigue ocupando un hueco en la memoria histórica de la nación" (2022, p. 67). No obstante, para los personajes de Zafón el pasado no es horroroso, ya que en el pasado existía todo aquello que perdieron. El horror está, por el contrario, en el presente, donde lo perdido tras la guerra civil no es recuperable. De nuevo, el autor barcelonés provoca que sus personajes echen la vista atrás, del mismo modo en que los románticos encontraron inspiración en épocas pasadas.

Por otra parte, Viktor Andersson no hace mención del romanticismo en su trabajo: "*La Sombra del Viento*, la primera obra en la tetralogía, ha sido interpretada siendo del subgénero narrativo policíaco, gótico-horror, aventurero, romance, y fantástico" (2002, p. 10). No obstante, sí menciona otros subgéneros: "el romance amoroso, el novelístico *bildungsroman*" (2022, p. 11); el primero, muy relacionado con el género lacrimoso al que alude Rusell P. Sebold (1983, pp. 88–89), que nace en Inglaterra durante el siglo XVIII, y que prevalece sobre el romanticismo literario; el segundo, relacionado con la obra de Goethe titulada *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795), una de las máximas expresiones en cuanto a novelas de formación.

También S. J. L. Vink (2013) está de acuerdo en que la novela de Zafón presenta las características del género gótico. Sin embargo, afirma que "los personajes poseen emociones desbocadas que intervienen en la apariencia de las cosas, o bien el clima que rodea una escena que define el estado de ánimo de los personajes". A pesar de que no establece una relación formal con el romanticismo, se refiere, sin lugar a duda, a la relación que experimentan los románticos con la naturaleza; el apoderamiento de ella a través de la subjetividad romántica para expresar la emocionalidad que se refleja, en este caso, mediante la ciudad de Barcelona.

5. CONCLUSIONES

Se demuestra, en conclusión, que *La sombra del viento* presenta algunas características prototípicas del romanticismo literario. Se observan, además, temas y motivos en Zafón que teóricos e historiadores de la literatura, como Rusell P. Sebold, L. Romero Tobar, E. A. Peers y H. Honour, definieron como propios del Romanticismo: la melancolía, la pasión, la rebeldía, la naturaleza y el cristianismo. Esta interpretación refuerza la conexión entre las preocupaciones decimonónicas y las sensibilidades actuales: *La sombra del viento* no solo evoca, hasta cierto punto, la emotividad romántica, sino que también demuestra la vigencia de este movimiento como fuente de inspiración y herramienta para dialogar con las inquietudes de la modernidad.

6. REFERENCIAS

Andersson, V. (2022). *En Busca del Género Perdido: La clasificación genérica de El Laberinto de los Espíritus* [Tesis Doctoral, Uppsala Universitet]. Digitala Vetenskapliga Arkivet. https://bit.ly/4jUO5AE

García Gutiérrez, A. (2022). *El trovador*. Madrid: Cátedra.

Honour, H (1981). *El romanticismo*. Madrid: Alianza.

Peers, E. A. (1973). *Historia del movimiento romántico español.* Madrid: Gredos.

Perugini, C. (1987, 9 – 11 de abril). *Diabluras románticas. El diablo y su corte en la prosa narrativa romántica* [ponencia] IV Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano. Facoltà di Magistero. Bordighera, Italia: Università di Genova.

Romero Tobar, L. (1994). *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia.

Sebold. R. P. (1983). *Trayectoria del romanticismo español.* Barcelona: Crítica.

Uriarte, G. O. (2022). *Monstruos Y Fantasmas: La Identidad Española A Través Del Gótico En La Saga El Cementerio De Los Libros Olvidados* [Tesis Doctoral, Illinois State University]. Milner Library. https://ir.library.illinoisstate.edu/etd/1643

Vink, S.J.L. (2013). *La memoria perdida: La memoria de la guerra civil española en 'La sombra del Viento' de Carlos Ruiz Zafón* [Tesis Doctoral, Utrecht University]. UU Theses Repository. https://studenttheses.uu.nl/handle/20.500.12932/13592

Zafón, C. R. (2001). *La sombra del viento*, Barcelona: Booket.

UTOPÍA, SÁTIRA Y CIENCIA FICCIÓN EN EL ÚLTIMO TREN DE LA DEMOCRACIA (2022) DE MANUEL RODRÍGUEZ SANCHO Y LA ISLA VERTICAL (2022) DE MIGUEL COYULA

Omar Isahú Corral Gamboa
El Paso Community College

Se lleva a cabo una comparación desde los presupuestos de la *Crítica de la Razón Literaria* (2022) entre *El último tren de la democracia* de Manuel Rodríguez Sancho y *La isla vertical* de Miguel Coyula, ambas publicadas en el año 2022. Se emplea como factor correlativo la indefinición en ambas respecto a la contextualización geográfica, así como las diferencias entre sus principales recursos humorísticos en cada caso respectivo: la *ironía* y la *sátira*. Tanto el análisis de ambas formas de la materia cómica en estas obras como el de su ubicación espacio-temporal se articulan teniendo en cuenta el concepto de *ficción*. Se toma como punto de partida la definición de Jesús G. Maestro, en estrecha relación con la *genealogía* que asimismo propone. Se emplean también los desarrollos de ambos elementos en la obra de Ramón de Rubinat. Ambos autores afirman que en la *ficción* no hay referentes fuera del mundo real. Sin embargo, sus elementos carecen de operatoriedad fuera de su estructura. El objetivo principal es adjudicar adecuadamente los términos «distopía» y «utopía» a cada obra. Esta clasificación se fundamenta en la aparente adscripción de la obra de Coyula a la ciencia-ficción «distópica» y la de Rodríguez Sancho, a la sátira política, desentendida de toda sofisticación. Desde la aproximación empleada, ambas responden a estos términos de forma invertida en función del conflicto entre las teleologías utópicas que se integran a sus fábulas respectivas y sus resultados históricos una vez aplicadas.

La pertinencia de este análisis estriba en la discrepancia entre la relación que ambos textos entablan desde una postura crítica con la

Posmodernidad y la que los *transductores* de la de Coyula han proyectado desde diversas plataformas, asociándolas con esta tendencia. Asimismo, *El último tren de la democracia* se proyecta como un relato «posmoderno». Esto abre la posibilidad de interpretarla como una obra de literatura *programática* o *imperativa*[53], ya que tanto el discurso políticamente correcto actual, como su argumento, se nutren de este conjunto de tendencias. No obstante, la novela cuestiona este marco de pensamiento en su condición «utópica» una vez implementado en la gobernanza del estado. Por su parte, *La isla vertical* suele analizarse desde las prerrogativas del subgénero «distópico» de la ciencia-ficción como alegoría del contexto vital del autor[54]. Pasajes del texto ponen tales lecturas en tela de juicio. Por ejemplo, Marcos se refiere así a su hermano *modélico,* quien, no obstante, incurre en un repugnante acto de necrofilia antes de la catástrofe: «Los hermanos no se escogen» (p. 59). Se han aplicado para este fin puntos de vista propios de la filosofía posmoderna, que constituye justamente el objeto de la crítica que objetivan ambas obras[55].

Tal como se expone en *Crónicas del absurdo* (2024), último documental de Coyula –más conocido como cineasta– dichos enfoques han dado lugar a la interpretación de su novela como una sátira *ad hominem*. Dicha *transducción* toma como base los supuestos referentes al ámbito artístico cubano[56], a pesar de que la *sátira* o el *escarnio*, las formas de

---

[53] Tanto en el tomo dedicado a esta familia dentro de la *genealogía* literaria (2022), como en *El futuro de la teoría de la literatura* (2019), Maestro identifica sus características (pp. 3805-3806), asociándola a la creación de *paradigmas*, respectivamente (pp. 240-241).

[54] Ángel Pérez afirma categóricamente en su ensayo «Crónicas del desastre» (2024) que «las ficciones (post)atómicas de Coyula son la realidad postrevolucionaria cubana» (p. 24).

[55] En el mismo texto, Pérez (2024) define la novela como «postapocalíptica». Se apoya en las consideraciones de Derridá respecto al significado del término «apocalipsis» para interpretarla como una obra de carácter nihilista, típicamente posmoderna en ese sentido: "En la voz y en el comportamiento de Marcos hay una errancia, sin dudas condicionada por su convencimiento en el inminente colapso definitivo de la/una realidad, tal vez esa es la justificación para poner tanto empeño en salir a la búsqueda de otra geografía. Frente al desastre no existe otra alternativa que la fuga, o el desandar sin rumbo por los pasillos del rascacielos en ruinas" (p. 24).

[56] Se delegó a Lester Álvarez Meno la presentación de la novela en Madrid. A lo largo del evento, externó su rechazo con base en una alusión a la tendencia vanguardista denominada *art brut.* Objetó asimismo que se adujese en el texto a destacadas figuras cubanas del rubro como Tania Bruguera, Luis M. Ortega Alcántara y algunas de sus colaboradoras en breves

la materia cómica más personalizadas, no son las que caracterizan la obra, sino la *ironía*. Quienes así lo perciben arguyen una supuesta alusión directa a determinados exponentes de las expresiones culturales conocidas en su país como «conceptuales» o «de vanguardia». Asimismo, sus presupuestos estéticos, descritos por autores como Paloma Hernández, están sancionados por la institución «arte contemporáneo» en el contexto donde tiene lugar el lanzamiento de su segunda novela[57]. Esta tendencia suele proponerse como fin último el activismo, por lo que se le conoce también como «artivismo», así como su afán de persuadir al público a la acción política.

No obstante, las confluencias tanto en tema como contenido que se dan entre esta novela y *El último tren de la democracia* llevan a poner tal apreciación en entredicho. Ofrecen también elementos para descartar su lectura como representación figurada del ámbito cubano aducido con base en la definición de *ficción* de la *CRL*[58]. Es pertinente en tanto que no hay *ficción* que no esté implicada en la realidad. De otro modo, no sería posible ni para lectores ni *transductores* discernir la razón crítica

pasajes. Destaca que hubiera ocupado la totalidad del evento en repudiar la obra cuando el motivo de la convocatoria era promocionarla. Dejó constancia de su postura en un artículo publicado en la página *Árbol invertido* (2022).

[57] La autora identifica sus características en *Arte, propaganda y política* (2021), aduciendo en primer lugar que: «Siempre hay una relación muy estrecha de interés mutuo entre el Estado y la institución Arte» (p.172). En segundo, dicha racionalidad institucional tiene como consecuencia una normatividad que «enuncia una serie de valores positivos» enfrentados con otros (p.172). Mientras que proyecta una aparente flexibilidad tecnológica, dicha preceptiva manifiesta su rigor en sus aspectos «nematológicos»; es decir, sus contenidos «ideológicos y filosóficos», apoyados con frecuencia por explicaciones textuales en sustitución de la sustantividad que debe caracterizar una obra determinada (p.175). En el ámbito español, destaca su «solidaridad» con las minorías de naturaleza «identitaria»; por ejemplo, las de carácter «etno-lingüístico» o de «género». En el desarrollo de esta práctica, se asume un fundamentalismo democrático y un esquema maniqueísta en el que se cuestionan las «microfísicas del poder» ajenas, pero nunca las propias como instancia que lo ejerce (p. 185).

[58] En *El concepto de ficción en la literatura* (2022) Maestro señala al respecto: "[…] es ficticia aquella materialidad cuya existencia no es operatoria. La materia de la ficción es exclusivamente formal y no operatoria porque su realidad es una construcción en la que materia y forma están en sincretismo y resultan -aunque disociables- inseparables. Un referente es ficticio cuando su materia y su forma, al hallarse en el límite de su conjugación, están en sincretismo. […] La ficción es interpretable -y posible-, porque existe la realidad, en cuyas estructuras -formas y materias- toda ficción está insertada, como construcción real y como realidad constituyente" (pp. 1668-1669).

que determinada obra literaria articula. En consecuencia, al carecer de referentes en la realidad sensible y conceptualizada, no se podría concebir como tal *ficción*. Este análisis toma como base que dicho elemento, sustancial a la literatura de acuerdo con la *CRL*, es una materialidad estructural que, no obstante, carece de operatoriedad fuera de sí misma.

Como se ha dicho, las semejanzas más notables entre ambas novelas atañen a los temas, pero, principalmente, al hecho de que se desarrollan en un contexto espacial innominado semejante al de sus autores. Desde esta postura, es pertinente que, en ambas novelas, los personajes desde cuyo punto de vista se da cuenta de la anécdota sean o hayan tenido en algún momento la pretensión de dedicarse a la ingeniería. En la novela de Rodríguez Sancho quien compagina la fábula ejerce esta profesión: «[…], el cual le gustaba denominarse a sí mismo ingeniero ferroviario pese a que no existiera dicha titulación» (p. 136). En la obra de Coyula, el personaje cuya voz se entrelaza con la de un narrador en tercera persona cursaba estudios universitarios en el momento del cataclismo que sitúa la narración dentro del rubro "distópico"[59]. Janet Pérez ha señalado, en relación con la narrativa de Juan Benet, que este tipo de desdoblamiento narrativo funciona como un mecanismo de transgresión frente a la lógica ideologizante de la narrativa tradicional[60]. En la obra de Rodríguez Sancho, la práctica de la cancelación y las formas de la corrección política en la democracia posmoderna constituyen elementos de la fábula. Por su parte, en la de Coyula dichos temas se

[59] Marcos se refiere a sí mismo en la novela: "La tecnología es poder. Incluso aquí. Yo también quería ser ingeniero, lo que debería significar un inventor en estos días. Y, sin embargo, ¿qué he inventado realmente? Terminaba el primer año en la universidad cuando sucedió…No quiero recordarlo" (p. 14).

[60] Al respecto, Janet Pérez afirma en su contribución a *Critical approaches to the Writings of Juan Benet* (1984)*:* «[…] Benet as a rhetorician is anti-classical, as artist antirealistic and antimimetic. Rhetorically, he is opposed not only to suasion, but to the communication of doctrine or ideological content» (p.22). Posteriormente, establece un vínculo al respecto entre el autor y Cervantes: "[…] as with Cervantes and the *Quijote*, the result greatly transcends mere parody. Benet's rhetoric of noncommunication, plurisignation, non-suasion, obscurity, and imprecision […] constitutes an impressive display of virtuosity in the adaptation of traditional figures and devices to the purposes of a rhetoric of ambiguity" (p. 26).

incorporan a su obra cinematográfica posterior atendiendo a su temprana recepción.

Al igual que el mismo Rodríguez Sancho, Benet se dedicaba a la ingeniería. Asimismo, ubica su obra narrativa en un lugar ficticio de España llamado Región, que recuerda a aquel de la Mancha que Cervantes se niega deliberadamente a nombrar en el *Quijote*. John B. Margenot III pone énfasis en la configuración laberíntica y la creciente sensación de confinamiento que provoca dicho espacio. Pareciera, al igual que el edificio dilapidado de la novela de Coyula, reconfigurarse por sí sólo: «Su paranoia dispara la sensación de que el edificio pareciera tener el extraño hábito de reconfigurarse» (p. 16). Más tarde, Tatiana le confirma que «Este laberinto se reconfigura de formas inexplicables» (p.107). Paradójicamente, el narrador se guía a oscuras a través de la edificación mediante sus recuerdos. Según este crítico, dicha cualidad se corresponde con la disposición textual, que a su vez obedece a los procesos psíquicos de aquellos desde cuya perspectiva se relata la fábula[61]. Como ocurre en la novela de Rodríguez Sancho, los personajes acusan diversas patologías que los hacen incompatibles con la realidad. En *La isla vertical* se insinúa que el protagonista sufre alucinaciones que lo llevan a creer que interactúa con Lucas, posiblemente ya muerto. En *El último tren* [...], los personajes padecen desde trastornos de personalidad múltiple, que los llevan a asumir identidades que se excluyen y contradicen mutuamente, hasta delirios que les ocasionan «auto percibirse» como algo que no corresponde a su ontología[62]. No obstante, tales anomalías

[61] El autor propone en *Zonas y sombras* (1991) una correlación entre esta proyección y las características del lenguaje en la narrativa de este autor, comparable en su ambigüedad al de la de Coyula: "No es sorprendente, […] que el mundo laberíntico representado […] en las novelas regionatas apunte a algo más que la clausura física. […] se percibe un espacio asociado con manifestaciones psicológicas del miedo y la represión" (pp. 27-28). Asimismo, refiriéndose a las observaciones de varios de los contribuyentes al compendio editado por K. Vernon *Juan Benet: el escritor y la crítica* (1986), Margenot añade: "[…] estos pensadores han subrayado una crucial preocupación estética del autor cuyas raíces se arraigan en el armazón lingüístico del texto. La intrincada sintaxis, además de los frecuentes paréntesis, guiones y verbosas digresiones, crean un alto nivel de densidad lingüística, despiertan el interés del lector y lo desafían -siempre mediante la lectura- a librarse de ese hermético mundo ficticio" (pp. 29-30).

62 En *El último tren de la democracia*, se alude a dos accidentes de tráfico que, tal como el medio de transporte público al que se refiere el título, tienen lugar en espacios de desplazamiento y no en una geografía definida. En el primero de estos episodios se hace referencia a

pasan inadvertidas para el resto de los personajes, quienes las perciben como sus actitudes habituales[63]. Para el lector, sólo es posible concebirlas como lo que son atendiendo a su descripción y función en la fábula, pero a nivel *alegórico* y no en virtud de un referente. La caracterización de los personajes en la novela de Rodríguez Sancho obedece, según los presupuestos de la *sátira*, a sus padecimientos psíquicos ya desde sus sobrenombres.

Esta relación entre el espacio y su salud mental sugiere la interpretación de ambas obras según algunos de los presupuestos de la Posmodernidad. La relación entre Marcos; voz que alterna con la de su propio padre además de la del narrador omnisciente, con las hermanas Malva y Malú, acusan un patrón triangular de connotaciones incestuosas. Asimismo, los mayores beneficiarios del proyecto que da título a la novela de Rodríguez Sancho sostienen una relación secreta de pareja. Su pecaminosidad no estriba tanto en su posible percepción como tal entre los miembros de la comunidad, como los intereses que ambos comparten. Además, como ocurre en la obra de Benet, los personajes con facultades para el ejercicio del poder político suelen estar emparentados o congeniar cercanamente entre sí. Esta posibilidad se refuerza en el esquema tripartito que implican las dos hermanas y el narrador en la obra de Coyula[64]. Ocurre lo propio con las alternativas políticas de la de Rodríguez

---

Félix, hijo de un personaje cuyas características responden a las de una conocida figura pública real. Dicho personaje cobra importancia al fungir como elemento correlativo en el esquema maniqueo de partidos de la «comunidad mancomunada» ficticia. Este pasaje alude a las campañas de prevención de la «violencia de género» durante la gestión de Unidas Podemos, de ideología declaradamente posmoderna (pp. 104-105). El segundo se refiere en la caracterización de Quique «El Pegaso» al valor legal que adquiere la autopercepción al sentar legalmente la identidad de un sujeto determinado en función de su «género» y no su sexo, por ejemplo (pp. 115-116).

[63] Mientras que Coyula conjuga lo *grotesco* en los contenidos con lo *irónico* en la enunciación y las formas, Sancho hace lo propio para efecto de lo cómico en su *sátira* mediante lo *ridículo*, como aquí se ilustra. Maestro explica la relación dialéctica en ambas formas de la materia cómica en el apartado correspondiente de *Anatomía del Quijote* (2022) (pp. 621-636).

[64] Además de dicho elemento, Coyula articula una idea similar a la de las Dos Españas al caracterizar a Lucas, quien aparece en secuencias posteriores, pero posiblemente ha sido asesinado y desmembrado para su posterior consumo entre sus congéneres: «Lucas quería ser abogado antes de que sucediera todo esto. Mitad serbio y mitad israelita. ¿cuál de las dos mitades lo habrá matado?» (p. 10). Esto cobra significado en relación con el esquema bipartidista de la obra de Rodríguez Sancho, neutralizando interpretaciones como las de Ángel

Sancho, consistentes en los partidos representativos de los indefinidos «unos» y los «otros», así como el «transpirenaico» como un tercer elemento correlativo. De acuerdo con Deleuze y Guattari, el individuo contemporáneo no es más que un cuerpo supeditado a impulsos y devenires sexuales, pero sujeto a roles que obedecen al esquema edípico freudiano que le impone la sociedad. La superación de dicho esquema, que reprime sus deseos e impulsos, sólo se puede lograr mediante relaciones de carácter transversal en función de las alucinaciones y delirios que le sirven como válvula de escape[65]. En cambio, la clasificación misma de la novela de Coyula queda en entredicho no por la caracterización de los personajes, sino por la del narrador, así como por los recursos mediante los que, a partir de esta voz, se entreteje la *ficción*. Se puede afirmar que la línea evolutiva de esta tendencia con respecto a la novela de Coyula se inicia desde la primera persona que da cuenta de la fábula del *Asno de Oro* (Ca. Siglo II A.C.)[66]. Tiene en *El coloquio de*

Pérez y Lester Álvarez. A su vez, pasajes como el siguiente la acercan más a la deliberada ambigüedad que señala Janet Pérez en relación con la obra de Juan Benet: "Ni siquiera era este un edificio del cual mi abuelo hubiese podido decir que pertenecía a la «clase privilegiada». La mayoría de nosotros éramos clase media en una época. La mayoría de nosotros habíamos dejado atrás ideologías. La mayoría simplemente existíamos en este panal. El proyecto surgió como una suerte de bonificación azarosa a la población, donde el azar tuvo poca participación. Un ideal del progreso que viviríamos después del cambio que muchos llamaron democrático. Iban a ser tres, pero solo construyeron dos" (p. 11).

[65] Esta idea se corresponde con las prerrogativas de un análisis previo que quien suscribe hace en referencia a la novela *Necronomicón Z* (2012) de Alberto López Aroca (Corral Gamboa, 2022, pp.74-75). Rodríguez Sancho personifica tales presupuestos en la figura de la hija activista del «cacique» Muñoz-Herrero. Su mayor intervención en la novela ocupa el capítulo VII, donde asume diversas causas, que en varios casos se contradicen y «cancelan» entre sí, para obstaculizar el proyecto ferroviario titular (pp. 64-84).

[66] De acuerdo con la *genología* que propone Maestro, en *El asno de oro* se encuentra la *facultad* a partir de la que se desarrolla el *prototipo* del narrador infidente, cuyo rasgo distintivo consta de emplear términos *sofisticados*. No obstante, la materia de la que da cuenta, además de ser referida, es de naturaleza *crítica o indicativa*. Además del hecho de que nadie atestigua la vuelta a la normalidad de Lucio, el protagonista, los portentos de los que da cuenta al narrar su iniciación en los misterios de Isis acaecen a puerta cerrada. Asimismo, cabe tener en cuenta que la rosa mediante la que recobra la normalidad pudo haber sido cualquier otra y no necesariamente la indicada por la deidad. Por ejemplo, en el libro VIII se explica la desaparición de un personaje mediante una referencia indirecta, atribuyéndosele a un dragón: "Relacionando esta circunstancia con las palabras del pastor, cuyas amenazas no podían aludir sino a este monstruoso huésped de la zona, abandonaron aquella región maldita huyendo a toda velocidad y arreándonos por delante bajo una lluvia de fuertes garrotazos" (Apuleyo, 1983, p. 239). Asimismo, en el libro IX, el narrador da cuenta de una serie de

los perros su mayor precedente en la literatura hispana. Continúa en las letras rusas con el *Diario* o *Memorias de un loco* (1835) de Gogol y se consolida en *Memorias* o *Notas del subsuelo* (1864) de Dostoievski. Ésta última observa un estilo fragmentado, que reemplaza la secuencialidad por una disposición semejante a las «estaciones» que Maestro identifica en *Woyzeck* (1835-7) de Georg Büchner. Edmundo Desnoes continúa esta tendencia en Hispanoamérica, empleando un punto de vista subjetivo mediante formas discursivas como aquellas a las que se refieren los títulos aducidos. Lo configura con episodios en los que el narrador centra su atención sin emplear, aparentemente, un criterio secuencial determinado, tal como sus antecesores rusos, en la forma de *memorias*. Coyula emplea la segunda en esta serie de novelas, publicada durante la recesión del 2007, como base para su cinta homónima: *Memorias del desarrollo* (2010)[67]. Tanto la obra de Desnoes, como la película resultante de la *transducción* de Coyula y *La isla vertical*, optan por la forma y el comentario metatextual. Ambos dispositivos

portentos que no atestigua de primera mano en los términos de una «falacia patética» para anunciar un atroz crimen en circunstancias enteramente factibles, no obstante. Teniendo en cuenta que en su estado no podía acceder al comedor donde su amo departe con un anfitrión, inicia así su recuento: «En el momento en que los dos comensales brindaban con sus respectivas copas frente a frente, ocurrió un prodigio de los más maravillosos» (p. 277). Más tarde, un criado de la finca avisa de fenómenos del mismo orden: «[…] he aquí que llega corriendo de la bodega un criado y anuncia que todo el vino […] hervía a borbotones como si fermentara o se hallara sobre una inmensa hoguera» (p. 278).

[67] Tanto la obra de Gogol como esta última de Desnoes tienen en común un elemento muy ilustrativo respecto de la *ironía* entre la forma y el contenido de *La isla vertical* dada en la infidencia de su sistema de narradores. Éste se materializa en la figura de los perros parlantes. Además, tanto en *Memorias del desarrollo* como en el *Diario de un loco*, estas locuaces criaturas coinciden, en mayor o menor medida, incluso en el nombre. En el primer caso, el can parlante lleva por nombre *Fiddle* y, en el segundo, *Fidelio*. Su presencia tiene su antecedente en *El coloquio de los perros* (1613) no sólo por este detalle y las circunstancias argumentales en las que se da. Maestro señala lo siguiente al respecto: "Las palabras se burlan de los objetos; se burlan también de los sujetos que las utilizan, a los que traicionan constantemente. Cervantes es muy consciente de este divorcio entre la letra y el ser, y se complace estimulando ante el lector las posibilidades irónicas del lenguaje, […] La narrativa de Cervantes se nos ofrece como demostración de que la verdad no es una cualidad de las cosas, sino de la inteligencia y el racionalismo humanos. Y la inteligencia, fuera del discurso, no es nada. Porque nada, ninguna relación, puede verificarse sin haber vivido previamente (*Una lectura…*,2025, pp. 361-362).

entran en lugar de la contextualización y caracterización que Rodríguez Sancho hace con base en los referentes de actualidad nacional.

Sin embargo, los lugares donde en ambos casos toma lugar la fábula no son en sentido estricto puntos determinados de una geografía como la Mancha, la Habana o el noroeste de España. Se trata más bien de artefactos cuya principal función es la de albergar o desplazar personas. Este detalle cobra significado en función de una ironía que se puede ejemplificar en dos obras de Luis Buñuel. En *El Ángel Exterminador* (1962) los comensales, representantes –como en *El último tren*– de determinados prototipos sociales asociados con el poder, se congregan por motivos que nunca se aclaran. Sin embargo, les resulta imposible abandonar su lugar de reunión, sin que tampoco se explicite la causa. En cambio, en el *Discreto encanto de la burguesía* (1972), no pueden llegar o, si lo hacen, no les es posible llevar a término el tampoco declarado evento que los convoca de acuerdo con la etiqueta correspondiente. La construcción del tren en la novela de Rodríguez Sancho se supone que debe trasladar al usuario común y corriente de un origen a un destino. Sin embargo, no se concreta por la trabazón de fuerzas opuestas que en la democracia posmoderna deberían relacionarse «transversalmente». En la novela de Coyula, el número limitado de ocupantes en la edificación es proporcional al distanciamiento que entre sí se imponen. De modo que la única forma de socialización es especular o «delirar» sobre posibles situaciones de convivencia, aunque siempre con las mismas personas, lo que les exige transgredir las leyes del espacio y el tiempo. Asimismo, la orientación del edificio remite a las nociones de estructura y gravedad. El colapso absoluto, tal como se declara de principio a fin, es inminente. Un edificio contiguo de las mismas características ya sucumbió, lo que hace suponer a sus habitantes que el suyo será el siguiente, aunque permanece al final en el mismo estado que al comienzo.

Asimismo, *El último tren* opta por un entramado de autores que se desplazan entre sí para dar cuenta de la anécdota, siguiendo el modelo cervantino. En cambio, la alternancia entre narradores que de forma brusca se da en *La isla vertical* tiene más en común con la narrativa de Benet. Dicho movimiento entre la voz de Marcos, en primera persona, una

tercera omnisciente, y la voz del padre, sin mediar transición alguna, constituye el eje formal desde el que se configura el resto de la obra. En la línea temporal de este último personaje, que corresponde al pretérito, intervienen las dos hermanas, que suponen el objeto de deseo de su hijo en el presente de la *ficción*. La «realidad alternativa» del padre observa una anécdota más verosímil y menos *sofisticada* que la del hijo, mientras que la de este último se narra en los términos *reconstructivistas* de la ciencia-ficción. La voz narrativa omnisciente de la novela de Coyula advierte poco después del principio, que alternará con la de Marcos. Desde ese punto, el lector debe discernir a partir no tanto del intercambio entre primera y tercera persona, sino del contenido de la fábula, de quien se trata. De igual modo, los pasajes que el protagonista denomina como «ucronías», que evocan el término propuesto en lugar de «distopía», son el indicio de que cede la palabra al padre. Por su parte, la de Rodríguez Sancho aclara deliberadamente cuando el narrador hace lo propio. Opta por dicho sistema autorial, sobre cuyo discurso otros personajes, revestidos de «autoridad» en determinada materia, hacen asimismo acotaciones. Mientras que dichas intenciones se hacen patentes desde un principio en la obra de Coyula, en la de Rodríguez Sancho se guardan para el desenlace a modo de revelación.

Atendiendo a las diferencias entre estos procedimientos, un primer análisis desde la genealogía de la *CRL* arroja que *El último tren de la democracia* se inscribe en la literatura *crítica* o *indicativa*. Desde el mismo criterio, *La isla vertical* se adscribe a la literatura *sofisticada* o *reconstructivista*. Esta apreciación obedece asimismo al examen de las relaciones entre la materia ontológica, fenomenológica y conceptual presente en ambas ficciones y los ejes del espacio antropológico donde interactúan[68]. Este análisis *genealógico* permite, además, fundamentar la pertenencia de *La isla vertical* al género de la ciencia ficción. En su fábula se especula con amenazas ambientales de impacto global,

[68] Ramón de Rubinat explica en *Polemología literaria* (2020) los tres tipos de conflictos que se pueden dar en las obras de la naturaleza con base en los ejes del espacio antropológico que identifica Gustavo Bueno. Ejemplifica los que tienen lugar en el eje *radial*, *angular* y *circular* con *Bodas de Sangre* (1932) de García Lorca, *Edipo Rey* de Sófocles y la *Numancia* cervantina (1585) (pp. 8-9).

ampliamente difundidas por los medios oficiales: mutaciones genéticas, virus, inundaciones, degeneración de la capa de ozono… una serie de peligros que, en muchos casos, se vinculan con la acción humana y que fueron especialmente insistentes en el discurso público de décadas anteriores. Como en la novelística de Benet, reaparecen elementos de ficciones previas del propio Coyula, como la compañía DNA-21 o el tema de las relaciones incestuosas. En términos de la *Crítica de la Razón Literaria*, puede decirse que la obra construye un mundo no interpretado, articulado desde una teleología postapocalíptica. Dicho de otro modo, tal como lo postula la *CRL*, se explica el mundo no interpretado, manifiesto en un futuro «postapocalíptico», desde los parámetros concurrentes mediante los que se concibe el «mundo interpretado». En cambio, en la novela de Rodríguez Sancho se observa un estricto orden secuencial, aunque retroactivo, que inicia con la resolución de construir un tramo de red ferroviaria en una «comunidad mancomunada» y acaba con la compaginación del relato. Asimismo, sus referentes se pueden ubicar en un contexto muy específico de la realidad contemporánea. Sin embargo, no por su ubicación geográfica, sino por sus dinámicas políticas, en tanto que atañen al ámbito hispano en general y la implementación de ordenamientos e instituciones impuestos desde una hegemonía. Emana desde ahí el dogma de que la democracia es un principio sagrado e incuestionable.

En este punto, cabe tener en cuenta la definición de política según la *CRL*, que establece que se trata de la organización de la libertad, así como sus declinaciones en genitiva, dativa y ablativa. Éstas conciernen respectivamente a sus potencias, propósitos y limitaciones. En la obra de Coyula, los nudos argumentales se reemplazan por elipsis. Cuando aparecen, el narrador interpela al lector para que elija de entre las alternativas convencionales al género cuál es la mejor para suplirla. Los diálogos en los que se dirimen momentos cruciales en las relaciones entre los personajes se ven interrumpidos, como ocurre con los aviones o trenes en las películas de Buñuel, por diversas interferencias circunstanciales[69]. Asimismo, los elementos de ciencia-ficción, cuya causa es la

[69] Los montajes donde aparecen trenes en las películas de Buñuel suelen interrumpir secuencias de apasionamiento amoroso. Del mismo modo, el ruido suele saturar hasta hacer

hybris humana según los *tropos* genéricos, se refieren a través de un narrador poco fiable. Lo anterior se asemeja al episodio de la cueva de Montesinos o las intervenciones de lo sobrenatural en el *Persiles*. Es decir, hay una tensión dialéctica entre la identidad de los narradores y la unidad formal del texto, que salvo por la declaración inicial del omnisciente, no señala cuándo una voz da paso a la otra. Esto supone también un conflicto con la materia de la que se suele ocupar el género convencionalmente. La obra se refiere a sí misma como mal ejemplo de ficción postapocalíptica mediante el personaje de Lucas y el narrador, que despectivamente la califica de «distópica» en referencia a dicho rubro como *paradigma*.

La presencia de lo grotesco refuerza esta ironía en torno al empeño de los personajes por hallar la belleza y la virtud en un medio donde ni es posible, ni las necesidades afectivas o vitales se pueden satisfacer nunca en plenitud[70]. La presencia de lo grotesco se da en situaciones enclasables dentro de las prácticas en las que se logra cierta gratificación a través de la tortura, como en la obra de Arrabal o Jodorowsky, por ejemplo[71]. También se aprecia en las características de algunos personajes para resaltar la calificación como «malévolos» o «villanescos» que otros les confieren. No obstante, sus acciones, tales como la suciedad o expeler ácido al expectorar o con sus secreciones glandulares, no

inaudibles supuestas revelaciones coyunturales en la trama de otras de sus películas. Coyula hace referencia a esta peculiaridad en el estilo del cineasta: «Una ola gigante se estrella silenciando sus palabras. La oración en su diario está tachada sin esperanza, pero la vibración ha sacudido el suelo» (24).

[70] Los pasajes de la novela de Coyula donde se destaca el objetivo del narrador y compaginador por articular belleza a partir de contenidos abyectos se aprecia en las escenas en que interviene Malva. Ésta se prostituye con los pescadores y aporta la sustancia activa para la curación «psicomágica» de Marcos. En el final narrado por una voz desconocida, que continúa el episodio de su nado nocturno a las ruinas contiguas, el foco de atención es su aparato reproductor. Lo anterior se corresponde con la afirmación de Vicente Cabrera en *Juan Benet* (1983) respecto a lo grotesco en este autor, en tanto que sirve para reducir a lo animal lo propiamente humano y, viceversa, humanizar lo animal (pp. 100-1).

[71] Quien suscribe ha analizado la diferencia entre la transgresión de la tradición a partir del conocimiento de sus prerrogativas y el regodeo en el sufrimiento y la destrucción desde los impulsos irracionales. Lo anterior sirve como base para el artículo *La Numancia, Teatro Pánico y Pedagogía Posmoderna* El Manantial *de Alejandro Castroguer* (2021). La poética «pánica» de estos autores postula el riesgo de incurrir en lo segundo mediante las dinámicas lúdicas de sus personajes (pp. 179-183).

proyectan dicha condición. Esto explica la supuesta intervención en la *ficción* de ciertas celebridades del gremio arte contemporáneo cubano. Se trata de la única referencia a personajes reales en la obra quienes, de otro modo, tienen poca injerencia en el argumento. A través de lo grotesco y lo paródico desde una dialéctica irónica y autorreferencial, esta novela evita simultáneamente convertirse en una obra *programática* y un *kitsch*, a diferencia de la producción de figuras como las aducidas. Tal como hace con la ciencia-ficción, Coyula se vale de las convenciones de esta tendencia como código paródico. Es decir, atiende a sus justificaciones teóricas, declaraciones de propósitos y procesos de gestión, dada su carencia de presupuestos formales y técnicos. Es decir, de acuerdo con la crítica que esta novela articula, los medios suponen la totalidad de sus contenidos.

De tal modo que cabe un análisis desde las formas de la materia cómica expuestas por Jesús G. Maestro con base en su presencia en el *Quijote*, atendiendo especialmente a la *sátira*, la *parodia*, la *ironía*, lo *carnavalesco* y lo *grotesco*. Mientras que *El último tren de la democracia* acusa más este carácter en virtud del objeto de su crítica, *La isla vertical* adopta una postura distante a la comicidad, más cercana en todo caso a la *ironía*. No obstante, ambas tienen como objeto de su crítica la idea misma de democracia, que sirve como factor de cohesión, control y estímulo de las diversas células sociales; normalmente enfrentadas entre sí. Esta distinción refuerza la singularidad de cada obra en sus respectivos enfoques *utópicos*. La de Rodríguez Sancho lo hace, a diferencia de la de Coyula, mediante la variedad de prototipos representativos de los diversos colectivos identitarios posmodernos. No sólo los personajes, sino algunas situaciones remiten a hechos verificables, proyectándose al futuro más al modo de las novelas de anticipación que la obra de Coyula. El lector puede identificar fácilmente tanto eventos anteriores a su publicación, como posteriores. Se pueden citar como ejemplos el amago de desalojo de cierta fundación consagrada al estudio de la filosofía o las exhumaciones y traslados a las que dio pie la Ley de

Memoria Histórica[72]. Además, la obra parece haber predicho otros, como las controversias en las que se han visto involucrados el ministro de Transporte[73] o los consanguíneos de funcionarios con mayor rango en el gobierno central[74]. Ateniéndose a esto, si la «distopía» constituye un subgénero de la ciencia ficción, la novela de Rodríguez Sancho lo es más que la de Coyula, aunque se trate de una obra de genealogía *crítica o indicativa*.

De ese modo, Rodríguez Sancho dispone este desfile de *prototipos* en función de una postura de superioridad moral, materializada en personajes como el Olla o el compaginador de la fábula, quienes responden así a las premisas de la *sátira*. No obstante, dicha postura no está dada tanto por aquello que hacen, sino por lo que se abstienen de hacer. Es decir, no se involucran en el activismo político, a pesar de que denota civismo y concienciación en las sociedades «abiertas» de acuerdo con los valores globales concurrentes. Prefieren el hecho y los datos a la opinión y la demostración al debate. Tampoco asumen una identidad reivindicada oficialmente para integrarse en un gremio. El elemento en común entre esta obra y las manifestaciones clásicas del género es el desengaño en virtud del que la política, como administración de la libertad a la que todos aspiran, supone la consumación de ciertos intereses particulares a costa de los de quienes conforman mayoría. Desde siempre, la forma de lograr tal objetivo es proyectar apariencias. Tanto en la obra de Coyula, como en la de Rodríguez Sancho, aunque por medios distintos, el timo se manifiesta en el mito de la *felicidad*. Éste se expresa en la supuesta realización voluntarista de los anhelos e ilusiones individuales a costa de la ablación de la libertad y la alienación.

Finalmente, una vez establecida su clasificación *genealógica*, resulta pertinente explorar cómo estas obras se relacionan con la noción de utopía. Desde el punto de vista del carácter satírico de *El último tren de la*

[72] En el capítulo XI se narra el descubrimiento de una fosa clandestina en una propiedad del personaje de la Baronesa a expropiársele para la construcción del tramo de ferrocarril en el que se centra la anécdota (pp. 107-11).

[73] Una reciente nota en *El estrecho digital* pone énfasis en el compromiso del actual ministro de transporte del gobierno central con la llamada Agenda 2030, impuesta desde organismos supraestatales (*Puente defiende...*,2025). No obstante, una búsqueda informática del personaje arrojará resultados semejantes al argumento de la novela.

[74] En el capítulo VI aparece el único hijo varón del potentado Muñiz-Herrero quien, tras su paso por la música, planea dedicarse al fomento de las culturas «autóctonas» (pp. 58-60).

democracia y la pertenencia de *La isla vertical* al ámbito de la ciencia-ficción, ambas obras pueden ser consideradas «utópicas» en el sentido que propone Jesús G. Maestro. Según este autor, las utopías derivadas de sistemas filosóficos como el marxismo, de naturaleza idealista, conllevan consecuencias catastróficas al materializarse. Partiendo de esta premisa, se argumenta que la obra de Coyula critica, de un lado, el arte como producto de consumo masivo y, de otro, su condición de vehículo propagandístico de las ideologías concurrentes. Esta crítica se dirige por igual a los totalitarismos y a las sociedades abiertas, que, en el marco de la democracia posmoderna, poco difieren en ese sentido. Por su parte, Rodríguez Sancho crítica dicho *modelo* al imponerse desde una hegemonía no sólo ajena, sino enemiga de las culturas donde se implanta mediante la *sátira*. Para ello, parte de la premisa de que lo hace en pos de la apertura de mercados mediante el conflicto permanente. El foco de atención en la obra de Rodríguez Sancho es el carácter identitario en el que se emulsionan los colectivos en la sociedad posmoderna.

En la de Coyula, son los artificios retóricos y estéticos habituales para difundir las ideologías los que sirven al propósito de dicha fragmentación y emulsificación. Coyula articula su fábula desde los presupuestos de un género popular y desacreditado por su falta de «legitimidad artística»: la ciencia- ficción. Su modo de trascender dicha limitación, al igual que hace el *Quijote* con la novela de caballerías como código *paródico*, es la *ironía*. Desde el punto de vista *genealógico*, esta obra articula los elementos *sofisticados* o *reconstructivistas* reconfigurando y compaginando las voces y la línea temporal de forma *crítica* e *indicativa*. Desde esa perspectiva, tiene como *modelo* al Cervantes de obras como el *Persiles*. Rodríguez Sancho, en cambio, opta por la *sátira*, que, aunque constituye una forma de la materia cómica más discernible, trasciende su *personalización* característica. De este modo, resalta que el «progreso» y el «bienestar común» que promueven los contenidos que crítica desde la *ficción* conducen al estancamiento, la esterilidad y la inercia. No obstante, no hay contexto específico más que el de la mayoría y la corrección política característica del conjunto de las democracias posmodernas. Desde sus presupuestos, se desplaza a la nación política y el estado por la multitud de los gremios y culturas autóctonas,

desde los que se impone que todas son iguales, pero se exaltan sus diferencias con las demás.

En conclusión, la perspectiva *genealógica* permite afirmar que *El último tren...* ejecuta una operación inversa a la de *La isla vertical*. Mientras que en la obra de Coyula la subversión opera a nivel de la enunciación, en la de Rodríguez Sancho lo hace desde la propia ficción. Esto se manifiesta, por un lado, en la explicitación de autores ficticios en el caso de Sancho; y por otro, en el desplazamiento de voces narrativas en Coyula. Ambos relatos articulan sus argumentos a partir de presupuestos *sofisticados* o *reconstructivistas*, que buscan dar forma a fenómenos disolventes que *recurren* en diversas sociedades estatales bajo una hegemonía determinada.

En la obra de Sancho, de carácter *crítico* e *indicativo,* esos elementos se dan cita en un solo espacio para representar una «distopía». En cambio, en la de Coyula, se ensamblan con el fin de proyectar —a través de una formulación paradójica— una cierta concepción posmoderna de la virtud artística: una monumentalización de lo abyecto como forma de belleza. A pesar de la precariedad de ese mundo, ningún personaje contempla su colapso desde dentro de la ficción. Por ello, puede hablarse de una construcción más próxima a la utopía, aunque elaborada a partir de un narrador infidente y de manera formalmente sofisticada, al modo cervantino. En ambos casos, sin embargo, el *desengaño* se impone como única alternativa posible. Lo es a pesar de que sus respectivas prerrogativas poéticas parezcan enfrentarse.

REFERENCIAS

Álvarez Meno, L. (2022, septiembre 7). La Isla Vertical *o Miguel Coyula agazapado*. Árbol invertido. https://shorturl.at/nbCFo

Apuleyo (1983). *El asno de oro*. Gredos

Benet, J. (2023). *En región. Cuentos completos 1*. Debolsillo

Buñuel, L. (director). (1962). *El ángel exterminador* [filme]. Producciones Gustavo Alatriste

Buñuel, L. (director). (1972). *El discreto encanto de la burguesía* [filme]. Greenwich Film Productions; Dean Film; Jet Films S.A.

Cabrera, V. (1983). *Juan Benet*. Twayne

Corral Gamboa, O. (2021). La *Numancia*, Teatro Pánico y pedagogía posmoderna en *El manantial* (2014) de Alejandro Castroguer. *Theatralia. Revista de poética del teatro*, XIII, 65-87.

Corral Gamboa, O. (2022). El prototipo de la dialéctica de imperios en *Necronomicón Z* (2012) de Alberto López Aroca. *Anuario de estudios cervantinos*, 18, 65-87.

Coyula, M. (director). (2024). *Crónicas del absurdo* [filme]. Producciones Pirámide.

Coyula, M. (2022). *La isla vertical*. Deslinde.

Coyula, M. (2023). *Mar rojo. Mal azul* (2da. ed.). Hurón Azul.

Desnoes, E. (2007). *Memorias del desarrollo*. Mono Azul.

Desnoes, E. (1980). *Memorias del subdesarrollo* (3ra. ed.). Joaquín Mortiz.

Dostoievski, F. (1848). *Memorias del subsuelo*. Fundación Carlos Slim

Gogol, N. (1835). *Diario de un loco*. Fundación Carlos Slim.

Gómez Alarcón, L.R. (2023, febrero 15). La isla vertical, *una experiencia felizmente agónica*. Hypermedia Magazine. https://tinyurl.com/4debpetj

Hernández García, P. (2021). *Arte, propaganda y política. Ideologías disolventes en la práctica artística contemporánea en España*. Sekotia

Maestro, J. G. (2019). *El futuro de la teoría literaria. Una superación científica y filosófica de la posmodernidad y sus límites*. Visor.

Maestro, J. G. (2022a). *Genealogía de la literatura. Origen, concepción y génesis de la literatura*. Academia del Hispanismo.

Maestro, J. G. (2022b). *El concepto de ficción en la literatura. Una teoría de la ficción desde los presupuestos metodológicos de la* Crítica de la razón literaria. Academia del Hispanismo.

Maestro, J. G. (2022c). *Teoría de los géneros literarios. Genología de la literatura. Idea y concepto de género en la investigación literaria*. Academia del Hispanismo.

Maestro, J. G. (2022d). *La literatura crítica o indicativa. Ejemplos e interpretaciones*. Academia del Hispanismo.

Maestro, J. G. (2022e). *La literatura programática o imperativa. Ejemplos e interpretaciones*. Academia del Hispanismo.

Maestro, J. G. (2022f). *La literatura sofisticada o reconstructivista. Ejemplos e interpretaciones*. Academia del Hispanismo.

Maestro, J. G. (2024). *Ensayo sobre el fracaso histórico de la democracia en el siglo XXI. La posmodernidad democrática como medio de destrucción de la libertad del estado moderno*. Cátedra Hispánica de Estudios Literarios.

Maestro, J. G. (2025a). *Anatomía del Quijote. Dialéctica de los géneros literarios en el Quijote. Una guía interactiva de lectura cervantina desde la* Crítica de la razón literaria. Cátedra Hispánica de Estudios Literarios.

Maestro, J. G. (2025b). *Poesía, teatro y otras novelas (la* Galatea *y el* Persiles*) de Miguel de Cervantes desde la Crítica de la razón literaria*. Cátedra Hispánica de Estudios Literarios.

Maestro, J. G. (2025c). *Una lectura de las novelas ejemplares desde la* Crítica de la razón literaria. Cátedra Hispánica de Estudios Literarios.

Margenot III, J. (1991). *Zonas y sombras. Aproximaciones a Región de Juan Benet*. Pliegos.

Pérez, Á. (2024, marzo 19). Crónicas del desastre. Collage de lecturas para entrar a *La isla vertical*. En Miguel Coyula & Lynn Cruz (Ed.). *Matar el realismo* (pp. 17-24). Hurón Azul.

Pérez, Á. (2022, agosto 25). *Miguel Coyula conversa sobre su segunda novela, publicada en Madrid por Ediciones Deslinde*. Rialta. https://tinyurl.com/3r2227du

Pérez, Á. (2024). Crónicas del desastre. Collage de lecturas para entrar a *La isla vertical*. En Miguel Coyula & Lynn Cruz (Ed.). *Matar el realismo* (pp. 17-24). Hurón Azul.

Pérez, J. (1984). The rhetoric of ambiguity. En Roberto C. Manteiga, David K. Herzberger & Malcolm Alan Compitello (Eds.). *Critical approaches to the writings of Juan Benet* (pp. 17-24). New England University Press.

Puente defiende el papel del ferrocarril como eje central de un sistema de transporte sostenible. (2025, abril 11). El Estrecho Digital. https://tinyurl.com/5y5yhu7t

Reyes, D. L. (2025, marzo 19). *B. Ruby Rich conoce a Miguel Coyula*. Rialta. https://tinyurl.com/yckcj8pu

Rodríguez Sancho, M. (2022). *El último tren de la democracia*. Mascarón de Proa.

Rubinat Parellada, R. de (2022). *¿De qué hablamos cuando hablamos de ficción? Introducción a la teoría de la ficción de la* Crítica de la razón literaria. Aula de Literatura.

Rubinat Parellada, R. de (2022). *Polemología literaria. Tipos de conflictos literarios según la* Crítica de la razón literaria. Aula de Literatura.

Vernon, K. (1986). *Juan Benet. El escritor y la crítica*. Taurus.

EL GIRO ANTROPROCÉNTRICO A TRAVÉS DE LA LITERATURA ESPAÑOLA: UNA PROPUESTA DIDÁCTICA DE UN CURSO PARA ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS DE ELE

FRANCISCO DAVID MESA MUÑOZ
Universidad de Córdoba

1. INTRODUCCIÓN

Las manifestaciones literarias surgen dentro de un contexto histórico, político, económico y social concreto, siendo en la mayoría de los casos un fiel reflejo de la cosmovisión e inquietudes de la sociedad -o de parte de ella- de la época en la cual se insertan. Uno de los cambios más importantes que se han producido en la historia de la humanidad fue el giro antropocéntrico que tuvo su génesis con la llegada del humanismo en el siglo XIV y que se vio culminado con la expansión de los ideales renacentistas en los siglos XV y XVI. De este modo, se pasó de una sociedad centrada completamente en el culto a Dios a otra en la que se ponía al ser humano en el centro.

Asimismo, cabría resaltar que durante el trascurso de estos siglos se produjeron a la par otras transformaciones profundas a nivel político, económico y social en la península ibérica. De este modo, se pasó de un sistema feudal basado en relaciones de poder unidireccionales, la sumisión y la protección entre señores y vasallos, al renacimiento mercantil caracterizado por la inscripción de una emergente subjetividad y una sensibilidad burguesa que pretendía contestar al atavismo estamental inherente del sistema feudal. Asistimos, por lo tanto, a la crisis del feudalismo y a la conformación de nuevas relaciones humanas.

Estos cambios de paradigma, asimilados en el acervo cultural europeo y español, resultan a menudo desconocidos para los estudiantes

estadounidenses de ELE, para quienes va dirigida la presente propuesta didáctica. Así las cosas, en el presente trabajo se pretende diseñar un curso en el que los discentes, a través de cuatro obras canónicas pertenecientes a la literatura medieval y renacentista peninsular, puedan explorar la evolución de la narrativa religiosa y la transformación del discurso eclesiástico en la sociedad de las épocas en las que tienen lugar dichas producciones literarias.

Más concretamente, las obras sujetas a análisis son *Los Milagros de Nuestra Señora*, escrito a mitad del siglo XIII por Gonzalo de Berceo, *El Libro del Buen Amor,* perteneciente a la primera mitad del siglo XIV del Arcipreste Juan Ruiz, *La Celestina*, que data de la primera mitad del siglo XVI y cuyo autor es Fernando de Rojas, y por último *La Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades,* escrita a mitad del siglo XVI y de autor desconocido.

De esta manera, se postula que, a través del estudio individual y comparativo de las cuatro obras mencionadas y la guía del docente, el alumnado podrá alcanzar una mejor comprensión de la modulación de los mencionados discursos eclesiásticos y religiosos, reflejo a su vez de los cambios económicos, políticos y sociales que sucedieron durante estos tres siglos. Dicha modulación la podemos catalogar en cuatro fases que se corresponderían a las obras citadas anteriormente por orden cronológico: la primera, en la que habría un discurso hegemónico eclesiástico y religioso; la segunda, en la que conviven y luchan tanto el discurso religioso como el humano; la tercera en la que ha desaparecido casi por completo el discurso religioso, en favor del discurso humanista, fruto de la revolución antropocéntrica que se dio a finales del siglo XV y principios del siglo XVI; y la cuarta en la que se va un paso más allá hasta llegar a la crítica de las instituciones religiosas.

2. OBJETIVOS

Como se puede desprender de la introducción, con la presente propuesta didáctica se persiguen unos objetivos transversales que van más allá de lo puramente literario. Así, se tendrá en cuenta un enfoque

multidisciplinar que involucrará a disciplinas como la historia, la economía o la antropología entre otras.

Antes de pasar a la enumeración de los objetivos, sería conveniente hacer una pequeña mención al alumnado. En este caso, la propuesta está concebida para una clase de nivel 300 (nivel avanzado) en el sistema universitario estadounidense. Para poder matricularse en dicha clase, los estudiantes ya han tenido un amplio bagaje con la lengua española, habiendo superado previamente cursos específicos de gramática y otros dedicados a diferentes destrezas de la lengua como son la comprensión y la producción oral y escrita. Por consiguiente, se les presupone aptos para enfrentarse a textos literarios que requieran una mayor exigencia a todos los niveles por parte del estudiantado. No obstante, esta será una clase de introducción a la literatura peninsular, entendiendo que tendrá continuidad con otros cursos que los estudiantes cursarán en el futuro y en los que se profundizarán en otras etapas y aspectos de la literatura española.

Así, los objetivos generales son los siguientes; tras finalizar el curso los estudiantes serán capaces de:

- Conocer algunos de los textos más representativos de la literatura medieval y renacentista española.
- Mejorar sus habilidades analíticas para el estudio de textos en español.
- Entender las características principales de la sociedad medieval española.
- Entender las características principales del Humanismo y del Renacimiento.
- Reforzar sus habilidades de escritura en español.
- Reforzar sus habilidades de producción oral articulando y defendiendo ideas complejas en español.

De este modo se pretende estimular y fomentar el pensamiento crítico en el aula al mismo tiempo que los aprendientes adquieren conocimientos

que contribuirán a su formación como ciudadanos globales consolidando y expandiendo su nivel de competencia en la lengua española.

3. METODOLOGÍA

En lo concerniente a la metodología empleada para alcanzar dichos objetivos, se pretenderá huir de las clases magistrales tradicionales empleadas en el campo de la literatura para proponer un aprendizaje cooperativo en el que los discentes adquieran un papel central y el docente sirva como guía y facilitador del conocimiento.

De este modo, el profesor seleccionará cuidadosamente fragmentos representativos de las cuatro obras mencionadas, dada la extensión de las mismas y la imposibilidad de trabajarlas al completo. Aun así, los fragmentos objeto de estudio posibilitarán la comprensión de la obra en su totalidad atendiendo a la gran problemática abordada en el curso: la evolución del discurso religioso y las transformaciones experimentadas en la sociedad peninsular. Sirva como ejemplo la selección realizada para la primera obra objeto de estudio, *Los milagros de Nuestra Señora.* Así, además de leer la introducción en la que se presenta la temática y se establece el tono que se seguirá en el resto de la compilación, los estudiantes tendrán que leer los milagros 1 (La casulla de San Ildefonso), el 2 (El sacristán impúdico), el 3 (El clérigo y la flor), el 16 (el judezno), el 18 (Cristo y los judíos de Toledo) y el milagro 25 (Teófilo y la conversión). Con esta selección se considera que el alumnado habrá tenido la exposición suficiente para comprender las características generales de la obra pudiendo analizar en mayor profundidad algunos milagros, priorizando así la calidad y riqueza en el análisis sobre la cantidad de lectura.

Las lecturas se realizarán de manera independiente previamente a las sesiones de clase, donde se trabajará en pequeños grupos a partir de preguntas de discusión que han sido elaboradas expresamente por el docente. Dichas preguntas no solo servirán para comprobar la comprensión por parte de los estudiantes, sino que con ellas también se buscará estimular el pensamiento crítico de los discentes. De este modo, se maximizará la participación del alumnado, que se sentirá más cómodo en su grupo pequeño antes de compartir sus aportaciones con la clase entera.

A su vez, el docente aprovechará para circular por el aula mientras que los discentes intercambian impresiones con el objeto de asegurarse que han comprendido tanto las lecturas como las preguntas correctamente y solventar cualquier duda que los estudiantes pudieran tener.

En una última instancia, se compartirán las respuestas a las preguntas de discusión como clase. Merece la pena incidir en el hecho de que por norma general las preguntas serán abiertas por lo que no existirá solo una posible respuesta adecuada. Es más, el objetivo no es pasar rápidamente por todas las preguntas con el formato pregunta-respuesta, sino más bien abrir una especie de foro de debate e intercambio de ideas de manera dinámica bajo la guía y supervisión del docente, quien finalmente, tras dejar su espacio al alumnado, ofrecerá un análisis más profundo de las cuestiones planteadas si hiciera falta. De esta manera, el aprendizaje se realiza de manera cooperativa y se rompe con las relaciones verticales tradicionales entre el docente y el estudiantado. Los beneficios del aprendizaje cooperativo han quedado más que probados como muestran los estudios de sus principales valedores (Kagan 1989; Slavin 1995; Keyser 2000). Entre ellos podemos destacar la mejora del rendimiento académico, una mayor motivación y compromiso con la clase, la estimulación del pensamiento crítico y la contribución a mejorar las habilidades sociales.

En cuanto a la evaluación, y como ya se postuló en (Mesa Muñoz 2023, p. 47), se hace indispensable que esta se encuentre en consonancia con los objetivos didácticos y la instrucción. Por ello, se puede apreciar la estrecha relación entre los tres vértices de este triángulo que se acaba de describir. Así, la distribución de la nota quedaría de la siguiente manera:

- Asistencia y participación -20%: Se espera que los estudiantes asistan a las sesiones de clase y que participen de manera activa. Huelga decir que para que puedan participar en las clases los discentes han debido realizar previamente las pertinentes lecturas de los fragmentos de las obras seleccionados para cada sesión. La nota de participación incluye: las aportaciones en español por parte de los estudiantes durante la clase, las actividades en grupo, contestar y formular preguntas o entablar conversaciones con los compañeros sobre los temas

abordados en las preguntas de discusión. A partir de la tercera ausencia no justificada se deducirán 0,5 puntos de la nota final por cada ausencia adicional.

- Presentación oral -20%: Los estudiantes deberán realizar una presentación oral de entre 8 a 10 minutos de uno de los temas propuestos por el docente. Dichos temas estarán relacionados con la obra objeto de estudio de la sesión de clase en la que se insertan. La presentación servirá como complemento a la problemática tratada en la obra haciendo hincapié en aspectos relativos al contexto histórico, político y social. Estas presentaciones tienen un doble objetivo: por una parte, mejorar las habilidades comunicativas a través de la exposición oral del ponente, y por otra, servir de inestimable ayuda para que los compañeros alcancen una mejor comprensión de las lecturas.
- Examen -30%: Los alumnos deberán realizar un examen escrito que constará de preguntas sobre el contenido de las obras objeto de estudio y sus características formales.
- Trabajo final -30%: Los discentes tendrán que realizar un trabajo final siguiendo el formato del ensayo académico de una extensión entre las 6 y 8 páginas. En él, mediante un análisis comparativo, desarrollarán un tema de su elección que tenga en común varias de las obras estudiadas durante el curso. Para sustentar sus ideas deberán valerse de al menos tres fuentes académicas externas. De este modo se pretende estimular el pensamiento crítico a la vez que se refuerzan las habilidades de escritura de los estudiantes.

4. DISCUSIÓN

Una vez establecidos los objetivos didácticos y la metodología que se llevará a cabo para su consecución, en este apartado se procederá a hacer un breve análisis de algunos de los fragmentos seleccionados para su lectura durante el curso. Por motivo de espacio resulta imposible detenerse en las características formales de las obras ni en todos los

fragmentos, pero consideramos provechoso contar con una muestra que ponga de manifiesto el hilo argumental del curso y, por ende, del presente trabajo.

Así las cosas, la primera obra que será objeto de análisis es *Los Milagros de Nuestra Señora.* Esta compilación de 25 milagros de temática mariana fue escrita por Gonzalo de Berceo en 1246 en lengua romance. Desde el primer verso de la introducción se establece la relación de subordinación de todo el pueblo hacia Dios, estableciendo de este modo el tono para el resto de la obra: "Amigos e vassallos de Dios omnipotent, / Si vos me escuchássedes por vuestro consiment, / Querría vos contar un buen aveniment: / Terrédeslo en cabo por bueno verament." (Berceo 1992, p. 69). El término vasallo se encuentra en consonancia con el mundo señorial-feudal y en este caso, se pone a Dios por encima de los humanos, quienes son sus vasallos y por lo tanto le deben obediencia. A continuación, se presenta a la Virgen María, protagonista absoluta, a la que se dedican loas y alabanzas, al mismo tiempo que se suceden las metáforas con marcado carácter bíblico. Mediante esta introducción, ya se le advierte al receptor del carácter religioso, y más específicamente cristiano, que se mantendrá durante todo el libro.

A lo largo de todos los milagros, aunque tengan diferente temática, tan solo se contempla el seguimiento del dogma cristiano como única posibilidad para la sociedad. De hecho, su cumplimiento funciona como una suerte de premio o castigo: a los que siguen el discurso hegemónico de la Iglesia católica se les premia -como es el caso del arzobispo de San Ildefonso en el milagro primero, o el clérigo en el milagro tercero- y a los que se comportan en contra de estos se les castiga -como el nuevo arzobispo de San Ildefonso también en el primer milagro o los judíos en el milagro dieciséis o en el milagro dieciocho-. Así, como Muñoz-Basols (2004) recoge, *Los Milagros de Nuestra Señora* representan "un código de moral cristiana con el propósito de educar, instruir y aleccionar a la audiencia" (p. 47).

De igual manera, la temática antisemita es un objetivo recurrente durante la obra. Por consiguiente, se vuelve a poner de manifiesto que la cosmovisión única posible para la sociedad peninsular es la cristiana, especialmente, en un tiempo conflictivo en el que en la península se

está desarrollando la llamada "Reconquista" y en el que coexistían todavía las tres religiones monoteístas predominantes en Europa: la judía, la musulmana y la cristiana. De esta manera, la comunidad judía siempre se describe como una amenaza al *status quo* de la religión católica y su discurso. Por ello, en los milagros, los judíos siempre son representados con características negativas incitando al pueblo a recelar de ellos. Sirva como ejemplo el análisis textual que realizaremos del milagro XVIII, titulado "Cristo y los judíos de Toledo".

Tras situar al milagro espacial -en la ciudad de Toledo-, y temporalmente -valiéndose del calendario litúrgico con la fiesta de la Gloriosa mediado el mes de agosto-, comprobamos el fervor religioso del pueblo que acude a la celebración religiosa en masa:

Sedié el arzobispo, un leal coronado, / En medio de la missa sobre'l altar sagrado, / Udiéndola grand pueblo, pueblo bien adobado, / La iglesia bien plena, el coro bien poblado. // Las gentes muy devotas sedién en oración, / Como omnes que quieren ganar de Dios perdón, / Udieron una voz de grand tribulación, / Por ond fo perturbada toda la procesión (Berceo 1992, p. 142).

Se puede vincular la vida de oración con los favores –"premios"- que les concederá Dios, por vivir de acorde al pensamiento cristiano. En este contexto es que escuchan una voz del cielo, una voz que después se sabrá que proviene de "Sancta María", y que les cuenta sobre las tropelías que están haciendo algunos judíos con una representación de su hijo. Una vez que los fieles escucharon esto, guiados por Cristo y la Virgen, van adonde la voz mariana les había dicho para vengar el sacrilegio: "Moviéronse los pueblos, toda la clerecía, / Fueron a muy grand priessa pora la judería; / Guïólos Jesu Christo e la Virgo María, / Fo luego encubierta la su alevosía" (Berceo, 1992, p. 143).

Con estas palabras se invita tanto a los lectores como a los oyentes del milagro a proceder de esta manera si alguien osara realizar una herejía en contra de sus valores e ideología. Este milagro funciona a modo de código o manual de conducta con las personas que piensen diferente, a la vez que acrecienta la visión negativa sobre los judíos y lo judío. El milagro termina con una especie de moraleja o enseñanza, reafirmando

la función reguladora de actuación e instrucción que se lleva a cabo en todo el libro.

Por lo tanto, se puede concluir que, en *Los Milagros de Nuestra Señora,* el pensamiento religioso cristiano es total, ocupando la narrativa católica ejemplificada en Dios y la Virgen María un lugar dominante sobre los fieles o como se refiere en la introducción, vasallos de Dios. Además, se excluye y destierra cualquier otra opción que no sea la dispuesta por el canon católico, y se aprovecha para declarar la batalla metafórica y real a la religión judía.

Un siglo más tarde, alrededor de 1340 apareció el *Libro de Buen Amor*, escrito por Juan Ruiz, más conocido con el sobrenombre de "El arcipreste de Hita". El autor también pertenece al clero, como era el caso de Gonzalo de Berceo. Sin embargo, en este siglo ya se atisba la crisis del feudalismo, y se empiezan a cuestionar y debatir algunas cuestiones dogmáticas de la Iglesia. Este libro se encasilla en la combinación entre el discurso religioso y el humanista. En él se puede observar la fractura que empezaba a haber entre el proceder de la sociedad y lo que dictaba la moral católica. Estas tensiones entre lo humano y lo divino se ven protagonizadas en el amor. Así, Juan Ruiz, también protagonista en el libro, nos presenta dos tipos de amor: el loco amor, relacionado con la lujuria y el cuerpo; y el buen amor, relacionado con el espíritu y con Dios. El protagonista se encuentra constantemente en una encrucijada entre los dos caminos, entre lo pagano y lo divino.

En esa búsqueda compulsiva del amor, -recordemos que el protagonista pretenderá hasta un total de quince damas- el arcipreste recurre a una mediadora, un personaje que va a ser relevante en la tradición literaria posteriormente: es el personaje de la trotaconventos, a quien el protagonista paga dinero para conseguir su objetivo final de ser correspondido por una mujer, a veces buscando amor, y otras, sexo. En esta obra ya se empieza a reflejar la importancia del dinero, en una sociedad pre-burguesa. De hecho, en el libro se le dedica un apartado a éste, en el que se aprovecha para destapar la vida incongruente que llevan algunos miembros de la Iglesia:

Yo vi en corte de Roma, do es la santidad, / Que todos al dinero fazen grand homildat; / Grand onrra le fazían con grand solepnidat, / Todos a él se omillan, commo a la magestat (…) // Yo vi a muchos monges en sus predicaciones / Denostar al dinero e a sus tenptaçiones, / En cabo, por dinero otorgan los perdones, / Asuelven el ayuno, ansí fazen oraciones. (Ruiz, 2007, p. 105).

En estas dos estrofas se comprueba la hipocresía o diferencia entre lo que estas personalidades predican, y lo que hacen. Se empieza a vislumbrar un avance de lo material y lo mundano sobre lo espiritual y divino. Este tipo de comportamiento se puede extrapolar al resto de las capas de la sociedad. Sin embargo, y a pesar de este gusto por la posesión, sigue tratándose de una sociedad eminentemente religiosa, en la que están imbricadas las manifestaciones de culto católico en la tradición popular. Por ejemplo, esto se comprueba en las procesiones multitudinarias: "Las carreras van llenas de grandes proçesiones, / Muchos omnes ordenados que otorgan perdones, / Los 'legos segrales con muchos clerizones; / En la proçesión yua el abad de Borbones" (Ruiz, 2007, p. 207).

Por último, y para refrendar la crisis que se vivía en los conventos y los debates sobre el celibato, la medianera Trotaconventos le sugiere al arcipreste que busque el amor en una monja, doña Garoza. Este se muestra algo sorprendido, y ante su actitud, Trotaconventos le aclara sobre los entresijos del convento de monjas: "Ella dixo: "Amigo, oýdme un poquiello, / Amad alguna monja, creedme de consejo, / Non se casará luego nin saldrá a conçejo, / Andarés en amor de grand dura sobejo" (2007, p. 221). Para después dejar claro que es conocedora de la situación de primerísima mano al haberla servido durante un tiempo y haber vivido próxima al convento.

En estas estrofas se aclara que la religiosidad de la época se trata de una religiosidad híbrida, a caballo entre lo que dicta el dogma religioso, y las pasiones humanas como pueden ser el sexo o el dinero. Por ello, consideramos que este es el segundo estadio del discurso religioso tal y como se adelantó en la introducción.

La tercera obra objeto de este estudio es *La Celestina*, escrita alrededor del año 1502[75] por el bachiller Fernando de Rojas. En este contexto histórico no hay que olvidar que la imprenta ya era un hecho, revolucionando la literatura, su difusión y el público. De este modo, se rompe con el casi total monopolio que tenían los miembros religiosos sobre la literatura. Cada vez aparecen más obras en las que la influencia del pensamiento católico en la sociedad es menor y en las que se pueden notar la presencia de preocupaciones humanas características del Humanismo y Renacimiento europeo. De hecho, en *La Celestina*, la presencia de la Iglesia se reduce al mínimo. En esta tragicomedia, el tema central lo ocupan el amor o el deseo, las relaciones económicas y el fin de la sociedad feudal basada en la relación señor-vasallo. Una de las pocas alusiones que se podría hacer a la religión, podría ser cuando Calisto empieza a compartir con su criado Sempronio los sentimientos que él tiene por Melibea. En un momento Sempronio cree que lo que su amo siente contradice la moral cristiana:

> CALISTO: ¿No te digo que fables alto cuando fablares? ¿Qué dices?
>
> SEMPRONIO: Digo que nunca Dios quiera tal; que es especie de herejía lo que agora dijiste.
>
> CALISTO: ¿Por qué?
>
> SEMPRONIO: Porque lo que dices contradice la cristiana religión.
>
> CALISTO: ¿Qué a mí?
>
> SEMPRONIO: ¿Tú no eres cristiano?
>
> CALISTO: Yo melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo (Rojas 2003, p. 16)

La pregunta de Sempronio pone de manifiesto la religiosidad que se presuponía a la sociedad de su época, pero la respuesta de Calisto, que bien podría encuadrarse dentro del amor cortés, sugiere esa ruptura con el pensamiento religioso. A él lo único que le importa es su amor por Melibea y el poder conquistarla, y eso lo prioriza a la religión. El comentario de Sempronio viene realizado ya que Calisto, en su amor por Melibea, manifestó que, si por ello debiera ir al purgatorio, preferiría

[75] La primera edición se publicó en 1499. Ésta era más corta y tenía un final distinto.

que su espíritu fuera con el de los animales al de donde van los de los santos varones.

La obra trascurre posteriormente sin la menor mención a la Iglesia. Es más, por las prácticas que se producen, podemos concluir que no forma parte de las interioridades de los personajes. Sí que es cierto que se le da importancia a la virginidad antes del matrimonio, hecho que se refleja tanto en la gran cantidad de virgos que cosía Celestina como a la conversación entre Pleberio, el padre de Melibea y su esposa Alisa. Finalmente, el amor y la codicia por parte de los personajes desencadenan en tragedia, ya que se mueren por orden cronológico de la obra Celestina, los criados de Calisto Sempronio y Pármeno, Calisto al caerse de una escalera, y Melibea al precipitarse de la torre de su casa fruto a la desesperación por la muerte de su amado.

La última parada en este recorrido por la literatura medieval y renacentista española la ocupa *El Lazarillo de Tormes*, publicado en 1554 y de autor anónimo. Esta obra se ocupa de la vida de Lázaro, un personaje de clase humilde cuyo objetivo es medrar en una sociedad de clases que se caracteriza por su estatismo. El libro está estructurado en siete tratados, que se corresponden con los diferentes amos por los que pasará Lázaro hasta ser "autosuficiente". Mediante la narración aprendemos la corrupción que se vivía en las estructuras que ostentaban el poder en aquel tiempo, con mención especial a la eclesiástica.

Así las cosas, la participación religiosa de manera activa por parte de la sociedad española de la segunda mitad del siglo XVI era una realidad: "Like many Spaniards he [Felipe II] heard Mass every day." (Davies 1961, p. 131). Este hecho se presenta en la obra en el primer capítulo, cuando el ciego pide en la puerta de la iglesia a los numerosos fieles que asisten diariamente a misa, o cuando comprobamos en el tercer tratado que el escudero también acude a la celebración de la eucaristía de manera regular. Todas las clases sociales estaban en contacto con las doctrinas religiosas y morales que predicaba la Iglesia, aunque esta moralidad no la cumplieran los mismos clérigos dando muestra de hipocresía y avaricia. Esta es la gran crítica que se quiere transmitir con la obra de *El Lazarillo de Tormes*: "Despite the flourishing condition of the Spanish clergy and their high standing in the península the state of

morality among them left much to be desired. Abundant evidences on this score are at hand, not only in the form of unsympathetic attacks and satires, but also in the works of zealous and devout reformers" (Chapman 1965, p. 305). A continuación, se comentarán algunos de los episodios más relevantes en los que se critica la actuación de los miembros de la Iglesia.

En el primer tratado se hace alusión al padrastro del protagonista, el negro Zaide, a la vez que se deja patente su baja condición social y que tenía que robar para poderle dar algo de comida a su concubina, la madre de Lázaro. No obstante, Lázaro justifica la acción al afirmar que "no nos maravillemos de un clérigo ni fraile porque el uno hurta de los pobres, y el otro de casa para sus devotas y para ayuda de otro tanto, cuando a un pobre esclavo el amor le animaba a esto" (*La vida de Lazarillo*…, 2002, p. 27). Aquí encontramos la crítica al estamento clerical que roba a los pobres y de este modo, Lázaro justifica la actuación de Zaide.

Más tarde, Lázaro encontró al ciego, quien fue su primer amo, y del que aprendió importantes lecciones vitales a pesar de los maltratos físicos que sufría, hasta que un día se cansó, se vengó de él y lo abandonó, para irse a servir a un clérigo que era todavía peor que el ciego: "Escapé del trueno y di en el relámpago" y más avaro todavía: "No digo más sino que toda la laceria del mundo estaba encerrada en éste (no sé si de su cosecha era o lo había anexado con el hábito de clerecía)" (*La vida de Lazarillo*…, 2002, p. 40). En esta frase se vuelve a realizar una crítica al estamento clerical ya que Lázaro duda sobre si el clérigo es avaro por naturaleza o si había sido su pertenencia al clero el factor desencadenante de su avaricia.

Durante el desarrollo de este segundo tratado podemos encontrar numerosos ejemplos de la avaricia del clérigo que poseía riqueza y comida mientras que Lázaro, su mozo, se moría de hambre. Finalmente, Lázaro se ve obligado a engañar al clérigo y robarle comida para poder sobrevivir. El clérigo tras darse cuenta de lo que Lázaro estaba haciendo lo despide y de este modo va a parar a manos de un escudero que es incluso más pobre que él, aunque esto no lo sabía en un principio.

En el cuarto tratado, Lázaro encuentra a su cuarto amo, un fraile de la Merced a quien describe como "amicísimo de negocios seglares y visitar" y "gran enemigo del coro y de comer en el convento" (*La vida de Lazarillo*…, 2002, p. 75). En su corta narración se puede entrever que el fraile pasa bastante tiempo fuera del convento dedicándose a actividades que se alejan de la vida de oración dentro de la Iglesia.

En el séptimo y último tratado, tras un efímero servicio con un alguacil, Lázaro trabajará como pregonero de vinos para el arcipreste de Sant Salvador. Lázaro se casa con una mujer que dicho arcipreste le recomienda. En el libro se deja entrever cómo era *vox populi* que su mujer le era infiel con el arcipreste, pero como a su vez éste era el que le proporcionaba la posibilidad de tener una vida sin penurias económicas, Lázaro acepta la situación y prefiere mirar hacia otro lado: "Mas yo de un cabo y mi señor de otro, tanto le dijimos y otorgamos, que cesó su llanto, con juramento que le hice de nunca más en mi vida mentalle nada de aquello, y que yo holgaba y había por bien de que ella entrase y saliese, de noche y de día, pues estaba bien seguro de su bondad." (*La vida de Lazarillo*…, 2002, p. 86)

En esta ocasión se critica la falta de moral de los miembros de la Iglesia a la hora de respetar el celibato y la abstinencia de relaciones con mujeres. Este hecho ya lo pudimos intuir en el tratado en el que el Lazarillo sirve al fraile y de manera más evidente en este último tratado con la relación que mantiene el arcipreste con su mujer, aunque el concubinato clerical había sido abolido hacía tiempo: "Clerical concubinage had been abolished (1480) under the most stringent regulations" (Davies 1961, p. 10).

Con el estudio de *El Lazarillo*, por tanto, se pueden extraer dos ideas principales. La primera es la importancia que cobra el triunfo de la dimensión humana ya que la historia del protagonista se basa en la autorrealización del yo y en su capacidad para medrar en la sociedad. Por otra parte, en la obra se va un paso más allá hasta criticar sin reservas la hipocresía y falta de valores presentes en los miembros que conforman las instituciones católicas en esa época.

5. CONCLUSIONES

Con el diseño de la presente propuesta didáctica se ha pretendido proveer a los discentes de las herramientas necesarias para que, a través del estudio literario, alcancen una mejor comprensión de la evolución que sufrieron el pensamiento y las prácticas religiosas en la sociedad española desde la mitad del siglo XIII hasta la primera mitad del siglo XVI. Dicha evolución se puede comprobar mediante el análisis de la modulación del discurso católico hegemónico en las obras objeto de estudio. De este modo, en el mundo de *Los Milagros de Nuestra Señora* toda la acción y las miradas se centran en el sentir religioso sin que quepa otra posibilidad que no sea la narrativa y proceder católico. La obra del arcipreste de Hita refleja las primeras tensiones y síntoma de ruptura del pensamiento único religioso, con la introducción de elementos propios de una sociedad burguesa como son el dinero y otras pasiones terrenales como el sexo. Ya en la Celestina el discurso religioso desaparece casi por completo, hecho que podría dar a posibles interpretaciones sobre el final trágico que sufren sus personajes. Por último, en *El Lazarillo* se consuma la degradación del discurso religioso, materializado en una ruptura total entre el dogma y la práctica cotidiana de los miembros eclesiásticos y la sociedad. En esta obra se va incluso un paso más allá, lo que se traduce en una crítica velada y dura a las instituciones católicas y los miembros que la conforman.

Sin embargo, cabe señalar que el presente estudio cuenta con diferentes limitaciones. La primera sería el número de obras estudiadas. Esto se debe a la duración del curso, que es de solamente un cuatrimestre, y al no ser el español la lengua nativa de los discentes, se ha priorizado poder estudiar una menor cantidad de obras, pero a mayor profundidad, en lugar de estudiar un mayor número de obras de manera más superficial. Además, cabría reconocer que la selección de las obras presenta un carácter sesgado que en gran parte atiende a la consecución de los objetivos perseguidos con el curso de plasmar el cambio de una sociedad medieval centrada en Dios al giro antropocéntrico dado con la penetración de los ideales humanistas y renacentistas. Por ello, conviene enfatizar con los discentes que no sería apropiado ni justo generalizar, ya que el discurso religioso siguió estando presente en otras obras

peninsulares, intensificándose de nuevo con el reinado de Felipe II (1556-1598). Así las cosas, la literatura ascética y mística en la península también contó con grandes exponentes como Fray Luis de León, Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz. No obstante, lo que se defiende en el presente trabajo no es la desaparición por completo de la religiosidad en la literatura y en la sociedad española que, como es consabido se extiende hasta la Edad Contemporánea, sino más bien la presencialidad de otro tipo de narrativas centradas en problemáticas más terrenales como son el dinero o el deseo humano.

Otra de las posibles limitaciones sería, teniendo en cuenta que los receptores no son nativos, el léxico empleado en las obras. De igual manera, cabría considerar que dentro de las clases existen diferentes niveles de la lengua entre el estudiantado. Por ello, una posible solución sería ofrecer a los discentes diferentes versiones de las obras, ya que existen numerosas ediciones, algunas de las cuales cuentan con glosarios de los términos que pudieran resultar más complicados de comprender y otras presentan un lenguaje adaptado o incluso modernizado.

Para concluir, la propuesta didáctica para este curso está concebida como la línea de partida en el ámbito de la literatura peninsular para estudiantes universitarios de español como lengua extranjera. Con un formato dinámico en el que el estudiante pasa a desempeñar un papel protagonista y con la estimulación constante del pensamiento crítico y el intercambio de ideas en el aula, se pretende sentar las bases que esperan encontrar su continuidad en cursos futuros en los que los discentes deberán analizar otros periodos y problemáticas de la literatura española.

6. AGRADECIMIENTOS

Desde estas líneas me gustaría expresar mi gratitud al Dr. Francisco J. Sánchez, profesor de la University of South Carolina, por ser mi faro en el campo de la literatura medieval y renacentista española. Gracias por despertar y estimular el pensamiento crítico, tan necesario en los niveles de educación superior. En lo sucesivo, intentaré recoger su testigo para que de este modo se puedan seguir beneficiando las futuras

generaciones de estudiantes e impregnarles la pasión por esta área del conocimiento.

7. REFERENCIAS

Berceo, G. (1992). *Milagros de Nuestra Señora*. Michael Gerli (Ed.), Cátedra.

Chapman, C. E. (1965). *A History of Spain*. Free Press

Muñoz-Basols, J. (2004). ¡Mal venga a tal padre que tal fase a fijo! La agresión corporal como representación alegórica de la fe cristiana en *Los Milagros de Nuestra Señora*. *Atenea*, 1 (1), 47-57. Universidad de Málaga

Davies, R. T. (1961). The Golden Century of Spain 1501-1621. Harper Torchbooks

Kagan, S. (1989). Cooperative learning: Resources for teachers. Resources for Teachers

Keyser, M. W. (2000). Active Learning and Cooperative Learning: Understanding the Difference and Using Both Styles Effectively. Research Strategies, 17, 35-44

La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades. (2002). Anette Grant Cash y J. C. Murray (Eds.), Cervantes & Co

Mesa Muñoz, F.D. (2023). Aplicando el método comunicativo para la adquisición de un segundo idioma: hacia un aprendizaje activo a través del aprendizaje basado en proyectos. En M. Valero-Redondo y F.J. Rodríguez-Mesa (Eds.), *Innovación en la enseñanza de lenguas: mejoras docentes para el aprendizaje del siglo XXI* (pp 46-61). Dykinson, S.L.

Rojas, F. (2003). La Celestina. Patricia S. Finch, Cervantes & Co

Ruiz, J. (2007). Libro de buen amor. Steven D. Kirby, Cervantes & Co

Slavin, R. E. (1995). Cooperative Learning: Theory, Research and Practice. Allyn & Bacon

BLOQUE II.

LITERATURA HISPANOAMERICANA: HISTORIA, CRÍTICA Y RECEPCIÓN

UNA APROXIMACIÓN AL LEGADO TIPOGRÁFICO DE CATALINA DEL VALLE, UNA DE LAS PRIMERAS IMPRESORAS DE NUEVA ESPAÑA (1610-1613)

NÚRIA LORENTE QUERALT
Universidad de Alcalá

1. LA LLEGADA DE LA IMPRENTA A AMÉRICA, EL PAPEL DE LAS PRIMERAS MUJERES IMPRESORAS Y EL FLORECIMIENTO DE LA ACTIVIDAD TIPOGRÁFICA

La cultura impresa en América comenzó su andadura en Nueva España en el verano de 1539. Se necesitaron más de veinte años para que el arte tipográfico desembarcase en el continente procedente de España, una vez culminados los procesos de conquista de México-Tenochtitlan[76]. La cultura impresa se impuso en el marco del proceso de occidentalización de América con el propósito de alentar el complejo programa de evangelización e hispanización de la Corona española, a la vez que de ayudar a diseminar el patrimonio de las culturas del centro de México en sus expresiones más diversas. Desde su instalación, la imprenta contribuyó a la dominación exterior con la eliminación de la pluralidad de los registros culturales indígenas, de larga y compleja trayectoria en Mesoamérica. La transmisión de libros impresos a gran escala, sin

[76] El arribo del medio impreso al continente americano, con la instalación de la primera prensa de imprimir, fue posible gracias a la iniciativa de fray Juan de Zumárraga, obispo electo de México, que advirtió al Consejo de Indias[76] del provecho que había de traer la instalación del invento tipográfico en la antigua capital del Imperio mexica, con el propósito declarado de afianzar el adoctrinamiento de sus habitantes y consolidar el dominio de las gentes de aquellas tierras. Véase el documento firmado r el primer impresor de América en el Archivo de Protocolos de Sevilla, Oficio I, Libro I, 1539, fol. 1069, publicado por Gestoso y Pérez (1908). Se puede consultar una reproducción digitalizada de este documento <bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000117755&page=1> en la Biblioteca Nacional de España, VC/2731/1, pp. 5-15.

necesidad de recurrir a los costosos traslados de cargamento desde el otro lado del Atlántico, agilizó el proceso de difusión de la producción cultural mediante el que las autoridades religiosas e institucionales se aseguraron el control de la información y el saber, al tiempo que su transmisión y consumo.

Mientras esto sucedía, las poblaciones indígenas vieron intervenidas sus formas de registro y difusión del conocimiento, sus cosmologías y sus formas de vida, en tanto el valor de verdad y las formas legítimas de vivir quedaron ligadas a los sistemas de poder coloniales. Con la nueva forma de difusión y distribución cultural y administrativa la verdad quedó vinculada al papel, en tanto la verdad escrita se constituyó como poder en sí misma. En la capital novohispana, la palabra impresa fue habilitada para afianzar toda una serie de acciones sociales y la cultura tipográfica y sus formas de circulación se establecieron como medio de difusión de ideas y valores, así como estrategia para "preservar y garantizar el dominio político, lingüístico y cultural de España en los territorios conquistados" (Gruzinski 1991: 32). A través del texto impreso, el sistema social colonial, valiéndose de la actividad tipográfica y editorial, apuntaló los patrones de sociabilidad y "las reglas de solidaridad y reciprocidad por las que se orientaban, excluyendo el universo previo de subjetividades indígenas" (Quijano 2010: 17)[77].

Junto con estas transformaciones, la cultura impresa también contribuyó a determinar los roles que debía desempeñar cada individuo en el constructo colonial y las relaciones jerárquicas entre los grupos sociales, pues el acceso a la comunicación impresa y, consecuentemente, a la cultura dependió de "las capacidades cognitivas de los sujetos colonizados para asimilar las categorías significativas impuestas por los españoles"

[77] Para un estudio pormenorizado de la historia del libro y la imprenta en México consúltese los estudios clásicos de Eguiara y Eguren (1944), Beristáin y Souza (1819), García Icazbalceta (1954), Medina (1989), Valton (1935) o las recientes aportaciones de Fernández de Zamora (2009), Grañén Porrúa (2010) y Rodríguez Domínguez (2018). Entre los trabajos que aportan información sobre el material gráfico y bibliográfico de la primera imprenta mexicana destacan las contribuciones de Ymoff Cabrera (1973, 1974, 1981, 1982 y 1987). Junto a los anteriores, pero centrados en la singularidad lingüística y temática de los primeros impresos coloniales destacan los trabajos de Chocano Mena (1997), Fernández Ledesma (1991), Garone Gravier (2010).

(Castro Hernández 2014: 16). Lo que significa que el saber disciplinar fijó la pauta jerárquica de distribución y ordenamiento social entre "quienes poseían el saber hegemónico y eran capaces de acceder a él y quienes debían adaptarse y sucumbir a esa nueva retórica de conocimientos administradora de su mundo, que era la retórica colonial" (Quijano, 2010: 51). En consecuencia, el poder hegemónico externo también fijó el proceso de integración de los pueblos conquistados en la dinámica de las transformaciones culturales, y consolidó "los medios de difusión del conocimiento simbólicamente generalizados" (Escobar, 2007: 23).

La revolución de sentido que se experimentó con la difusión de la cultura la impresa, como antes había sucedido con la escrita, fue decisiva para afianzar la dominación exterior de un continente que prácticamente no había experimentado con anterioridad contacto alguno con otras culturas. Esta inversión de los modos culturales habría de poner en tela de juicio las identidades individuales y las relaciones sociales de las comunidades y grupos indígenas, afianzando una forma de control que "rebasaba los objetivos pragmáticos y materiales de la invasión colonial y animaba procesos más profundos de control y sometimiento" (Mignolo 1995: 223). Consecuentemente, la conquista de los pueblos indígenas, más allá de la brutalidad de las armas y el enfrentamiento bélico, fue también una conquista de la palabra y de las formas y registros de expresión, que contribuyó a transformar las manifestaciones culturales originarias y a alterar su percepción e interpretación del mundo, "en beneficio de una experiencia definitiva de alienación histórica" (Quijano 2010: 19).

En este sentido, los primeros hombres que dieron impresión a la primitiva producción editorial impresa en el continente americano tuvieron una importancia crucial en la conformación del paisaje intelectual y cultural novohispano, como también la tuvieron las mujeres que se trasladaron desde el Viejo Mundo hasta América para desempeñar, junto a sus padres, maridos o hermanos, las actividades laborales relacionadas con la producción y elaboración de textos impresos. Tal y como sucedía en Europa, la producción en las imprentas era reconocida públicamente, pero exclusivamente era accesible a los hombres, que eran los únicos cuya función estaba supeditada a la acumulación del capital y, por tanto, cuyo efecto productivo tenía valor y reconocimiento social. Mientras

tanto, las mujeres vinculadas a estas actividades de producción y manufactura fueron testigos de cómo la mercantilización de la vida económica, también en América, obstaculizó su relación con el trabajo productivo y restringió su acceso al salario y las rentas familiares. De manera que, en Nueva España, las mujeres relacionadas con los negocios artesanales y de producción, que habían viajado junto a sus familiares para instalarse en los territorios colonizados, estuvieron limitadas al trabajo reproductivo y, como sucedía en el continente europeo, estuvieron sometidas a una situación de dependencia absoluta al hombre (Anderson y Zinsser 1991: 432). Fundamentalmente, debido a que lo habitual en este escenario era que la contribución de estas mujeres en la mayoría de los negocios se valorase como fuerza de trabajo no remunerable o escasamente reconocido, "abocándolas a un proceso de degradación excepcional que fue fundamental para la acumulación de capital en el periodo colonial" (Federici 2010: 118).

Esta visión reduccionista en exceso, no solo explica que la fuerza de trabajo de estas mujeres no haya sido reconocida como una actividad económica digna de valor, sino que, al considerarse un ejercicio no involucrado y entenderse como un servicio personal y colaborativo, las fuentes resten importancia a su contribución y esta no haya trascendido documentalmente. En este sentido, creemos necesario insistir en la pertinencia de un cambio de paradigma, que no solo nombre con rigor la historia de las primeras mujeres vinculadas a la imprenta novohispana en líneas generales, sino que haga frente a la narrativa patriarcal que las ha excluido del relato, poniendo de manifiesto las trayectorias concretas de cada una de ellas y las particularidades de su producción. Una labor editorial que debe ser reconocida y estudiada para cubrir los vacíos en el ámbito del libro y la imprenta[78]. El caso de Catalina del Valle es uno

78 Las investigaciones en torno a la historia de las primeras mujeres españolas que se trasladaron al Nuevo Mundo constituyen una de las líneas de estudio relativamente recientes en la historiografía latinoamericanista. Su asentamiento como paradigma científico, inmerso en la ciencia histórica, ha estimulado la publicación de numerosos trabajos que, desde mediados del siglo xx, han tratado de hacer visibles a las mujeres y la actividad que desempeñaron en los primeros años de la exploración, conquista y asentamiento en el Nuevo Mundo. A la luz de este propósito, han sido y son obras de referencia de obligada consulta las aproximaciones de Piossek (1990), López de Mariscal (2004) y García de Tuñón (2009) a las primeras mujeres que llegaron a América junto a los conquistadores. En relación con el mismo objeto de estudio, pero de

de los más interesantes por cuanto es uno de los primeros ejemplos documentados de una mujer que no solo desempeñó un papel activo en el entorno editorial novohispano, sino que lo hizo con una gran independencia y capacidad de influencia en los circuitos de producción y distribución del libro…

2. VIDA Y TRAYECTORIA DE LA IMPRESORA: DEL TRABAJO REPRODUCTIVO EN LA SOMBRA A LA ASUNCIÓN DE LA REGENCIA DEL TALLER DE IMPRENTA FAMILIAR

Catalina del Valle fue la tercera mujer a la que las fuentes documentan y reconocen al frente de un negocio tipográfico en la Nueva España, el de su marido, Pedro Balli. El impresor italiano llegó a Nueva España procedente de Salamanca alrededor de 1569, donde vinculó su trayectoria profesional al negocio del libro español, en concreto a la actividad librera. Según Medina (1989: 40), los documentos referentes a la partida de Balli a América confirman que el 15 de julio de 1569 abandonó el puerto de Cádiz y se hizo a la mar para probar fortuna en la capital del virreinato. Teniendo en cuenta los datos que se desprenden del permiso del viaje, Balli debió viajar sin haberse casado, estado que pronto abandonaría, ya que en 1570 las fuentes documentan su matrimonio con Catalina del Valle. Por lo general, se desconoce la fecha exacta en la que contrajeron matrimonio, pero debió ser necesariamente después del traslado del impresor a México, de ahí que la licencia de Balli no mencione a su mujer, ni se detalle su estado civil de casado. Una vez instalado en Nueva España, y ya comprometido con la que fue su única mujer, combinó su oficio de librero y editor con el de tipógrafo, al hacerse

carácter más ambicioso por la amplitud de sus investigaciones, son de interés indiscutible los trabajos de Maura (2005) y Montojo Sánchez (2017), que establecen una panorámica sobre la presencia femenina desde los primeros tiempos de la exploración y la conquista, hasta su participación en la evolución de las nuevas sociedades. En este punto, para evaluar la trascendencia de las mujeres en la construcción y consolidación de estas ciudades son ineludibles los clásicos estudios de Muriel (1982 y 1992), en lo relativo a la cultura femenina novohispana, los de Gonzalbo Aizpuru (1989), especialmente en lo que se refiere al andamiaje educativo y a la historia de la vida cotidiana de estas mujeres en la política pobladora de América

con un taller propio y lograr que la hija de Espinosa le transfiriese parte de la imprenta de su padre, una vez este falleció.

Balli murió alrededor de 1600, después de veintiséis años al mando de su imprenta y de haber firmado un importante porcentaje de ediciones que han llegado hasta nosotros. A su muerte, la primera noticia que tenemos de la continuidad del taller es la que documenta a Catalina del Valle devolviendo parte de los materiales que Balli había adquirido de la familia de Antonio de Espinosa. Esta transacción es tremendamente interesante, pues vincula a María de Espinosa con Catalina del Valle y pone de manifiesto las relaciones comerciales que mantuvieron. En lo que respecta al taller de los Balli, "este estuvo inactivo entre la fecha del fallecimiento del impresor y 1608, cuando las fuentes documentan a Jerónimo Balli, el hijo del matrimonio, a cargo del negocio familiar, auxiliado por Cornelio Adrián César" (Rodríguez Torres 2011: 200-201). Según detalla Establés Susán (2018: 478), el ejercicio de Jerónimo, en el que fuese el taller de su padre, fue breve y sin notable importancia, pues falleció cerca de 1610, año en el que se fecha el traspaso de la imprenta a manos de su madre, Catalina del Valle.

Se desconoce el nivel de implicación o participación de Catalina del Valle en cada una de las actividades de la imprenta y de la librería antes de asumir su dirección, pero todo apunta a que "entre 1600 y 1608 la actividad de la viuda se relacionó con la venta de libros y el comercio más que con la imprenta" (Rodríguez Torres 2011: 200). En contraste con la dificultad de documentar la actividad de Catalina del Valle durante estos ocho años que su hijo estuvo a cargo del taller, es indiscutible el papel que desempeñó con respecto a la producción impresa una vez adquirió visibilidad al frente del negocio. La actividad de la imprenta bajo la responsabilidad de Catalina fue significativa, su producción impresa fue elevada y su gestión en solitario del taller le permitió mantener una actividad considerable, que sí ha quedado bien documentada. Especialmente en lo que respecta a la impresión de invitaciones y avisos a tesis universitarias, tipología de impresos que su marido popularizó en México. En este sentido, la mujer de Balli no solo mantuvo la línea editorial de impresos de su marido, sino que hizo de este género la tipología de impresos que más imprimió a lo largo de su carrera.

Catalina del Valle debió morir en fecha cercana a 1613, pues el 12 de mayo de ese mismo año salió de las prensas de los Balli una invitación a la tesis de Fernando Martín, firmada por los "Herederos de Pedro Balli" sin mención alguna a la impresora. El nombre y la actividad de la viuda de Balli quedó asociado al desempeño del oficio de impresora, título que se justifica sobradamente si se atiende a la cantidad de producción que llego a imprimir y firmar. Al hilo de lo anterior, se contabiliza un importante número de textos, que se catalogan en el apartado que sigue, y que imprimió en un intervalo de tiempo de tres años, siendo la mayor parte de esta producción impresos menores, especialmente invitaciones a tesis universitarias. En consecuencia, más allá de los datos sobre su trayectoria, son las cifras de impresos las que la documentan totalmente involucrada en el desarrollo del negocio familiar y las que justifican su importancia, en términos cuantitativos, en el desarrollo del libro impreso en México.

2.1. Catálogo de las ediciones impresas por Catalina del Valle (1610-1613)

Agustín de Aguanevada, *Quaestiones theologicae quod libeticae matutino tempores,* México: en casa de la viuda de Pedro Balli, 1610, (Apud Cornelio Adriano César)[79].

Rodríguez Torres, 1, p. 202.

México D.F. (México), Archivo General de la Nación – Fondo Universidad, vol. 361, 2ªpte. f, 449

[79] Los datos que se ofrecen en cada una de las entradas siguientes contienen la información que se señala: 1) La noticia abreviada o sintética que recoge los datos esenciales con los que identificar la edición. Se destaca en negrita el nombre del autor y se indica entre corchetes si este no aparece explícitamente en la obra, pero se conoce su identidad. De no existir autor se indica únicamente el título de la obra que encabeza la noticia. Se realiza una transcripción semipaleográfica de los títulos, respetando las grafías de la época y manteniéndolas siempre que es posible. Tras el nombre del autor y el título se transcriben los datos editoriales del pie de imprenta, tal y como aparecen en la portada. 2) Posteriormente se ordenan las referencias bibliográficas previas, que informan de la existencia de cada edición y dan cuenta de la información referida a la localización de los ejemplares disponibles. 3) Después se ofrece la noticia de los ejemplares localizados y se señala el lugar en el que se encuentran disponibles, especificando el nombre de la biblioteca, fondo o archivo en el que se localizan y la signatura topográfica con la que se registra.

Agustín de Aguanevada, *Relectio theologica ad licenciature lauream locus relegendus ex cap.8, Epistolae prime diui ad Corint*, México: en casa de la viuda de Pedro Balli, 1610, (Apud Cornelio Adriano Cesar).

Rodríguez Torres, 2, p. 202; IB, 20040; USTC, 5028363[80].

México D.F. (México), Archivo General de la Nación – Fondo Universidad, vol. 361, 2ªpte. f, 447

Nicolás de Arnaya, Manual de breves meditaciones, para todo el año: util y provechoso para las personas que tratan de oracion, México: en casa de la viuda de Pedro Balli, 1611, (Por Cornelio Adriano Cesar).

Medina, 258, p. 52; Rodríguez Torres, 4, p. 203; IB, 21452; USTC, 5028368; CCILA, BSF-14420

Santiago (Chile), Biblioteca Nacional de Chile, BNSM E.G. 5-64-1(5)

Agustín Sedano Hurtado de Mendoza, *Utriusque Ivris Bachalavrevs D. Augustinus de Sado Hurtado de Mendoça*, México: en casa de la viuda de Pedro Balli, 1611, (Apud Cornelio AdrianoCesar).

Medina, 262, p. 54; Rodríguez Torres, 22, p. 205; IB, 60343; USTC, 5028373; CCILA, BSF-14424

México D.F. (México), Archivo General de la Nación – Fondo Universidad, vol. 261, f. 752

Bricio Díez Cruzat, Nobilissimo viro Francisco de Leon… Bricianus Diez Cruzat iuris Caesaei prima laureatus laurea, Hispalensis & Mexicani Senatus Aducatus, pro obtinenda in eodem iure secunda, México: en casa de la viuda de Pedro Balli, 1611 (Por Cornelio Adriano Cesar).

Medina, 259, p. 53; Rodríguez Torres, 8, p. 203; IB, 26259; USTC, 5028365; CCILA, BSF-14421

México D.F. (México), Archivo General de la Nación – Fondo Universidad, vol. 277, f. 302-303

Lorenzo de Herrera, *Literarum ac virtutum maximorum splendore,* México: en casa de la viuda de Pedro Balli, 1611, (Apud Cornelio Adriano Cesar).

Rodríguez Torres, 16, p. 204-205

México D.F. (México), Archivo General de la Nación – Fondo Universidad, vol. 261, 2ªpte, f. 767

[80] Las siglas corresponden a los siguientes catálogos en línea: Catálogo Colectivo de Impresos Latinoamericanos hasta 1851 (CCILA), Iberian Books (IB) y Universal Short Title Catalogue (USTC). El resto de registros pueden consultarse en el apartado de referencias.

Francisco de Mendiola, *Illustrissimo Principi,* México: en casa de la viuda de Pedro Balli, 1611, (Apud Cornelio Adriano Cesar).

Rodríguez Torres, 17, p. 204

México D.F. (México), Archivo General de la Nación – Fondo Universidad, vol. 261, 2ªpte, f. 778

Melchor Ruano Vallejo, *Illustrissimo Principi Garciae Guerra,* México: en casa de la viuda de Pedro Balli, 1611, (Apud Cornelio Adriano Cesar).

Rodríguez Torres, 21, p. 204

México D.F. (México), Archivo General de la Nación – Fondo Universidad, vol. 361, 2ªpte, f. 568

Melchor Ruano Vallejo, *Quaestiones quodllibeticae,* México: en casa de la viuda de Pedro Balli, 1611, (Apud Cornelio Adriano Cesar).

Rodríguez Torres, 20, p. 204

México D.F. (México), Archivo General de la Nación – Fondo Universidad, vol. 361, 2ªpte, f. 566

Luís Vallejo, Sermon que predico el Padre Maestro Fr. Luis Vallejo Provincial de la Provincia de Sactiago de Predicadores de la nueva España de la orden de Predicadores, y Cualificador del sancto Officio de la Inquisicion, México: en casa de la viuda de Pedro Balli, 1612, (Por Cornelio Adriano Cesar).

Medina, 270, p. 57; Andrade, 43, p. 43; Rodríguez Torres, 26, p. 206; IB, 62673; USTC, 5028413; CCILA, BSF-14449

Santiago (Chile), Biblioteca Nacional de Chile, BNSM E.G. 5-57-1(8)

Bloomington (Indiana), Lilly Library, BX4700.T4 V18

México D.F. (México), Biblioteca Nacional de México, RSM 1612 M4VAL

Luís Vallejo, Sermon que predico el Padre Maestro Fr. Luis Vallejo Provincial de la Provincia de Sactiago de Predicadores de la nueva España, México: en casa de la viuda de Pedro Balli, 1612, (Por Cornelio Adriano Cesar).

Medina, 269, pp. 56-57; Andrade, 44, p. 43; Rodríguez Torres, 27, p. 206; IB, 62672; USTC, 5007898; CCILA, BSF-14432, BSF-14431.

México D.F. (México), Biblioteca Nacional de México, R252.8 MIS.2

Providence (Estados Unidos), John Carter Brown Library, BA612.V182s

Santiago (Chile), Biblioteca Nacional de Chile, BNSM FHA 15.1

Jerónimo de Florencia, *Sermon que predicó ala magestad del rey don Felipe III*, México: en casa de la viuda de Pedro Balli, 1612, (Por Cornelio Adriano Cesar).

Medina, 264, p. 55; Andrade, 42, p. 43; Rodríguez Torres, 9, p. 204; IB, 43074; USTC, 5028386; CCILA, BSF-14426.

México D.F. (México), Biblioteca Nacional de México, RSM 1612 M4VAL

Providence (Estados Unidos), John Carter Brown Library, BA612.F632s.

Digitalizado: <https://archive.org/details/sermonquepredico00flor>
Francisco de Pareja, *Cathecismo, en lengua Castellana, y Timuquana: En el qual se contiene lo que se les puede enseñar a los adultos que an de ser baptizados*, México: en casa de la viuda de Pedro Balli, 1612, (Apud CornelioAdriano Cesar).

Medina, 266, pp. 54-55; Andrade, 48, p. 44; Rodríguez Torres, 18, p. 205; IB, 51896; USTC, 5028378; CCILA, BSF-14428.

Nueva York (Estados Unidos), New York Public Library, *KE 1612

Francisco de Pareja, *Cathecismo, y breve exposicion de la doctrina christiana…en lengua castellana, y timuquana*, México: en casa de la viuda de Pedro Balli, 1612, (Por Cornelio Adriano Cesar).

Medina, 305, pp. 76- 77; Andrade, 71, p. 122; Rodríguez Torres, 19, p. 205; IB, 51895; USTC, 5028377; CCILA, BSF-14429.

Nueva York (Estados Unidos), New York Public Library, *KE 1612
Florida (Estados Unidos), University of Florida, F.05 P227ca 1612

Fernando Bacan, *Singulari et eximio studiosorium huius noui orbis mecoenati insigni theologiae magisto*, México: en casa de la viuda de Pedro Balli, 1612, (Por Cornelio Adriano Cesar).

Rodríguez Torres, 5, p. 203

México D.F. (México), Archivo General de la Nación – Fondo Universidad, vol. 361, 2ªpte. f, 629

Luis Cano, *Unico studiorum suorum et bonaru litterarum*, México: en casa de la viuda de Pedro Balli, 1612, (Apud Cornelio Adriano Cesar).

Rodríguez Torres, 7, p. 203

México D.F. (México), Archivo General de la Nación – Fondo Universidad, vol. 361, 2ªpte. f, 635

Bartolomé González Soltero, *Dieparae Virgini illibatae Mariae ingenua Licenciatus Defendentur,* México: en casa de la viuda de Pedro Balli, 1612, (Por Cornelio Adriano Cesar).

Rodríguez Torres, 10, p. 204

México D.F. (México), Archivo General de la Nación – Fondo Universidad, vol. 361, 2ªpte. f, 617

Bartolomé González Soltero, *Nobilissimo viro... Petro Suares de Molina…pro Licentiature laurea,* México: en casa de la viuda de Pedro Balli, 1612, (Por Cornelio Adriano Cesar).

Rodríguez Torres, 11, p. 204

México D.F. (México), Archivo General de la Nación – Fondo Universidad, vol. 361, 2ªpte. f, 611

Bartolomé González Soltero, *Operum fautrici, Virgini Illibatae Mariae pro licentiature laurea,* México: en casa de la viuda de Pedro Balli, 1612, (Por Cornelio Adriano Cesar).

Rodríguez Torres, 12, p. 204

México D.F. (México), Archivo General de la Nación – Fondo Universidad, vol. 361, 2ªpte. f, 605

Juan de Grijalva, *Clarissimo viro Andreae de Bacan*, México: en casa de la viuda de Pedro Balli, 1612, (Por Cornelio Adriano Cesar).

Rodríguez Torres, 13, p. 204

México D.F. (México), Archivo General de la Nación – Fondo Universidad, vol. 361, 2ªpte. f, 657

Juan de Grijalva, *Optimo Parenti Nostro*, México: en casa de la viuda de Pedro Balli, 1612, (Por Cornelio Adriano Cesar).

Rodríguez Torres, 14, p. 204

México D.F. (México), Archivo General de la Nación – Fondo Universidad, vol. 361, 2ªpte. f, 651

Juan de Grijalva, *Unico et studii et laboris sui,* México: en casa de la viuda de Pedro Balli, 1612, (Por Cornelio Adriano Cesar).

Rodríguez Torres, 15, p. 204-205

México D.F. (México), Archivo General de la Nación – Fondo Universidad, vol. 361, 2ªpte. f, 665

Nicolás de la Torre, *Quaestiones hasce quodlibeticas defendetur in Regia Mexicana Academia,* México: en casa de la viuda de Pedro Balli, 1612, (Por Cornelio Adriano Cesar).

Rodríguez Torres, 24, p. 206

México D.F. (México), Archivo General de la Nación – Fondo Universidad, vol. 361, 2ªpte. f, 582

Nicolás de la Torre, *Gravissimo viro, regiae Maiestatisa Petro de Otalora,* México: en casa de la viuda de Pedro Balli, 1612, (Por Cornelio Adriano Cesar).

Rodríguez Torres, 23, p. 206

México D.F. (México), Archivo General de la Nación – Fondo Universidad, vol. 361, 2ªpte. f, 584

Nicolás de la Torre, *Virginem Sanctissimam sus Licenciatus Nicolaus de la Torre,* México: en casa de la viuda de Pedro Balli, 1612, (Por Cornelio Adriano Cesar).

Rodríguez Torres, 25, p. 206

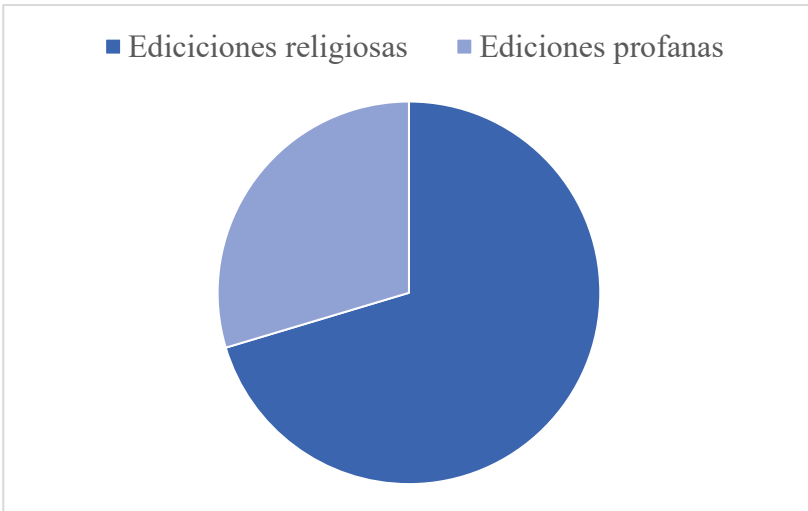
México D.F. (México), Archivo General de la Nación – Fondo Universidad, vol. 361, 2ªpte. f, 599

Mateo Alemán, Sucesos de D. frai Garcia Gera arcobispo de Mejico, a cuyo cargo estuvo el govierno de la Nueva España, México: en casa de la viuda de Pedro Balli, 1613, (Por Cornelio Adriano Cesar).

Andrade, 53, p. 21; Medina, 273, p. 58; Rodríguez Torres, 3, p. 203

Monterrey (México), Red de Bibliotecas del Tecnológico de Monterrey, F1231. A7 1631

GRÁFICO 1. *Producción religiosa y profana de las obras impresas por Catalina del Valle (1610-1613)*



N*ota:* Datos recopilados a partir del catálogo anterior de producción de Catalina del Valle

2.2. Una breve aproximación al *Catecismo en lengua timuquana* (1612) y al *Catecismo y breve exposición de la doctrina christiana* (1612): dos de los impresos más influyentes de la viuda de Balli

La difusión de la religión cristiana en los territorios conquistados supuso un gran reto para las diversas órdenes religiosas que llegaron a las costas americanas con la voluntad de someter a las sociedades autóctonas y lograr su conversión. Entre la multiplicidad de dificultades que tuvieron que enfrentar los religiosos se encuentran aquellas relacionadas con la localización de los grupos sociales del México conquistado; la diversidad étnico-lingüística que los definía o la complejidad en el grado de asimilación de las nuevas formas culturales y de vida que trataban de imponerse (Castro Hernández, 2014). La distribución dispersa de los asentamientos indígenas, no solamente dificultaba el grado de intervención sobre ellas, sino que explicaba la pluralidad de registros culturales en el seno de estas poblaciones y sus modalidades de creatividad ininterrumpida y diversa.

Las perturbaciones de las campañas de evangelización, llevadas a cabo por los franciscanos a partir de 1523, contribuyeron a diseminar una gran parte de esos patrimonios orales o pintados. Especialmente cuando se acompañaron estas persecuciones violentas y espectaculares de los idólatras de la demolición sistemática de los templos sagrados y de toda forma de culto público. Si la destrucción de los ídolos constituyó el objetivo primordial de la primera década de intervención colonial, a partir de 1530 el propósito evangelizador de las órdenes mendicantes se orientó al desmantelamiento de las instituciones educativas y el cierre de los *calmécac* (Bernand y Gruzinski, 1999). Estas instituciones eran las más prestigiosas escuelas para la formación de los hijos de los nobles mexicas donde, además de los hábitos y modales sociales, se enseñaba a los jóvenes aristócratas cuestiones de economía y de gobierno, de disciplina militar y valía moral y religiosa. Como consecuencia del cierre de estos espacios de formación, el proceso de evangelización requirió la implantación de toda una serie de estrategias educativas que fueron diversificándose con el transcurrir del tiempo y abarcaron desde la instrucción religiosa personalizada para las clases altas, hasta la educación colectiva para el común de las gentes. No obstante, en

ambos casos fue necesaria la utilización de una serie de documentos de instrucción que habrían de facilitar el aprendizaje de las oraciones básicas, así como el cumplimiento de los deberes que todo nuevo cristiano debía conocer en los territorios sometidos.

La mayoría de los instrumentos utilizados para esta instrucción religiosa fueron textos impresos, primero traídos desde España y, posteriormente, impresos localmente. Concretamente, en los siglos XVI y XVII los catecismos se constituyeron como los textos destinados a adoctrinar en los contenidos esenciales de la fe y la moral cristiana. Con una presentación orgánica y una exposición sintética de los elementos esenciales de la fe de la Iglesia, los catecismos abarcaban con una mirada divulgativa el panorama completo de la religión católica. Las órdenes consagradas al anuncio y transmisión de la palabra sagrada se sirvieron de estos instrumentos librescos para educar en la fe cristiana a través de una metodología que se adaptaba a las necesidades del público receptor de dicha literatura. Tras los primeros contactos con el variado mosaico étnico y lingüístico los misioneros se percataron de la necesidad de conocer las lenguas y costumbres aborígenes para comunicar la fe. De ahí que, junto a la predicación gestual, la creación de catequesis pictográfica combinada con la exposición de la fe en varias lenguas, fuese habitual para lograr la siembra evangélica[81].

Catalina del Valle, en tanto regente del negocio tipográfico familiar, imprimió varias ediciones de estas obras catequéticas americanas, que se abocaron especialmente a la tarea de crear una metodología y una literatura efectiva de imagen y texto. El autor de los dos catecismos más influyentes que imprimió durante los años que estuvo al mando del taller fue Francisco de Pareja, uno de los misioneros dedicados a la confección de catecismos para aborígenes. Este conocido religioso español, seguramente nacido en Guadalajara, en fecha indeterminada, viajó junto a un grupo de once franciscanos a la Florida española en años

[81] Para un registro pormenorizado de los catecismos impresos en la América de los siglos XVI y XVII se recomienda la consulta de las actas del III Congreso Internacional sobre los Franciscanos en el Nuevo Mundo. En dichas actas, que llevan por título Los franciscanos en el Nuevo Mundo (1989), aparece el registro detallado de los primeros catecismos publicados en Nueva España y la capital limeña.

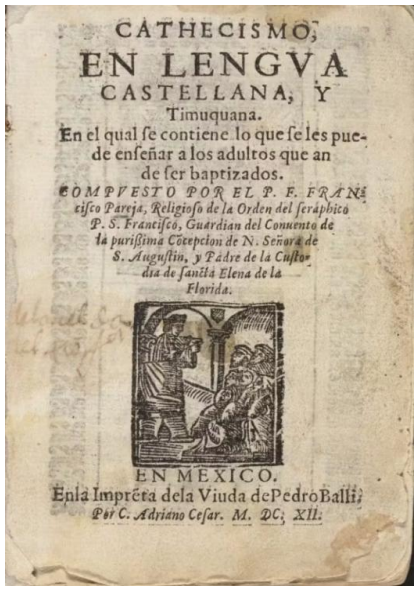
próximos a 1593. Una vez allí, fue nombrado ministro provincial de Santa Elena de La Florida, territorio en el que habría de fundar el convento de su orden (Muriel, 1989).

Más allá de la labor fundacional, la impronta de Francisco de Pareja se fundamentó en el apostolado y las actividades misionales, muy especialmente aquellas vinculadas al aprendizaje de las lenguas indígenas para la comunicación y transmisión efectiva de la palabra sagrada. Debido a su conocimiento de la lengua de los naturales fue derivado a México para unirse a la Providencia del Sagrado Evangelio. Una vez instalado allí en fecha cercana a 1610 dedicó su labor a recopilar y ordenar toda la información que había aprendido sobre las lenguas indígenas en años anteriores, especialmente la lengua timucua, hablada por la tribu más extensa del área del noreste y centro-norte de Florida y el sureste de la actual Georgia. Fruto del trabajo de observación y recopilación léxica y fonética fueron los diferentes libros de gramática y vocabularios que se llevaron a las prensas entre 1612 y 1627 y que recibieron múltiples reimpresiones en siglos posteriores. Así como, la elaboración de catecismos, sermonarios y confesionarios escritos en varias lenguas para catequizar a los infieles que pudieron escribirse debido a su trabajo de observación y estudio previo.

Entre el compendio de textos escritos por el religioso destaca por su influencia en la labor evangélica, en primer lugar, el Cathecismo, en lengua Castellana, y Timuquana: En el qual se contiene lo que se les puede enseñar a los adultos que an de ser baptizados. Compuesto por el P.F. Francisco Pareja, religioso de la orden del seraphico P.S. Francisco, impreso, según el pie de imprenta de la portada, en casa de la viuda de Pedro Ballli y en fecha, según reza el colofón que cierra la edición, a primeros de marzo de 1612. Tal y como sostiene Garone Gravier (2020), la edición de estas obras que contenían lenguas naturales tuvo un doble interés: por un lado, de corte filológico, pues incluían nuevas lenguas cuya transliteración resultaba enormemente atractiva. Por otro, su confección técnica, ya que la impresión de este tipo de ediciones requería de material gráfico para poder componerlas. El texto se orientó a la enseñanza del catecismo para adultos que iban a ser bautizados y se presentó como una herramienta didáctica para facilitar la

evangelización y la formación religiosa. Además, la obra se caracterizó por su bilingüismo, pues está escrita tanto en castellano como en timuquano, en una estrategia por parte de los misioneros para llegar a la población local en su propia lengua, muy común en la labor evangelizadora. La posibilidad de alternar estrategias para valorar la efectividad de estas ediciones dependía del surtido y repertorio de cada taller que, en el caso de los negocios tipográficos de los siglos XVI y XVII solía ser escaso. De ahí que, más que la variedad de letras y estilos empleados, las lenguas y las secciones destinadas a estas, se diferenciaran con la disposición del texto, organizado a línea tirada o en más de una columna. El contenido de este catecismo en concreto, para ganar en efectividad e impacto, se centró en la transmisión de los fundamentos del cristianismo, tales como los principios de la fe católica, los sacramentos (especialmente el bautismo), las enseñanzas sobre el pecado y la salvación, entre otros aspectos doctrinales esenciales para preparar a los adultos a recibir el bautismo.

Del mismo modo que el anterior, el Catecismo. Y breve exposicion de la Doctrina Christiana. Muy vtil y necessaria, asi para los Españoles, como para los Naturales, en Lengua Castellana y Timuquana, en modo de preguntas y respuestas, fue compuesto en doble lenguaje y tuvo como objetivo hacer accesible la enseñanza religiosa tanto a los colonizadores como a los pueblos indígenas, una estrategia común en la labor misionera de la época para facilitar la integración religiosa. La obra se diseñó con el fin de enseñar los principios fundamentales de la fe cristiana, tanto a los españoles como a los naturales. Debido a su componente didáctico, se presentó en un formato de preguntas y respuestas, una estructura visual muy utilizada en los catecismos, que facilitaba la comprensión de los conceptos religiosos, especialmente aquellos necesarios para recibir el sacramento del bautismo.

FIGURA 1. Portada del Cathecismo, en lengva Castellana, y Timuquana. En el qual se contiene lo que se les puede enseñar a los adultos que an de ser baptizados, impreso en Mexico. En la Imprēta de la Viuda de Pedro Balli. Por C. Adriano Cesar. M. DC. XII	FIGURA 2. Portada del Catecismo. Y breve exposicion de la Doctrina Christiana. Muy vtil y necessaria, asi para los Españoles, como para los Naturales, en Lengua Castellana y Timuquana, en modo de preguntas y respuestas.
	
Fuente: New York Public Library, signatura *KE 1612.	Fuente: University of Florida, signatura F.05 P227ca 1612..

Ambos catecismos fueron fundamentales para la labor misionera de los frailes franciscanos en América, específicamente en las regiones habitadas por pueblos indígenas como los Timucuas. Estos textos proporcionaban una guía de enseñanza religiosa para los adultos que iban a ser bautizados, ayudando a integrar a los pueblos indígenas en la fe cristiana mediante un formato claro y comprensible, en preguntas y respuestas. Esta práctica de adaptar los textos cristianos a los idiomas locales fue tremendamente significativa, ya que facilitaba la transmisión de la doctrina cristiana a través de las lenguas originarias, lo que también ayudaba a preservar aspectos culturales y lingüísticos de las comunidades prehispánicas. Ambos catecismos resultan, entonces, esenciales para entender la interacción entre la evangelización cristiana y las culturas indígenas en América, y son testamentos importantes de la

labor misionera, la preservación lingüística y la adaptación cultural en el contexto colonial.

3. CONCLUSIONES

Las mujeres impresoras en la Nueva España desempeñaron un papel crucial en la transmisión de conocimientos religiosos, particularmente a través de la impresión de catecismos. Estas publicaciones fueron fundamentales para el proceso de evangelización, ya que contenían las bases de la doctrina cristiana adaptadas a las necesidades de la población indígena y mestiza. A pesar de los numerosos obstáculos que enfrentaron, estas mujeres dejaron una huella significativa en la historia de la imprenta y la cultura en la región. Reconocerlas y estudiarlas desde un enfoque multidisciplinar no solo enriquece la historiografía de la época, sino que también permite construir narrativas más inclusivas que rescaten las contribuciones de las mujeres en la formación de las sociedades coloniales.

Catalina del Valle es un ejemplo destacado de las mujeres impresoras en la Nueva España. Como viuda de un impresor, Catalina asumió la dirección del taller, un fenómeno común en la época debido a las leyes que permitían a las mujeres heredar y gestionar negocios familiares. En este rol, Catalina no solo mantuvo el taller en funcionamiento, sino que también contribuyó activamente a la impresión de obras religiosas, entre ellas catecismos. Su labor es un reflejo de cómo las mujeres impresoras no eran meras intermediarias, sino que desempeñaban un papel esencial en la conservación y reproducción del conocimiento. Esta impresora, y otras como ella, operaron en un espacio que combinaba habilidad técnica, gestión empresarial y participación en la construcción cultural de su tiempo. Sin embargo, su trabajo ha sido históricamente invisibilizado, lo que refuerza la necesidad de una revalorización desde perspectivas contemporáneas. Que sirvan este tipo de aproximaciones como un eslabón más en la labor de su reconocimiento, impulsando una valoración justa y necesaria de su legado en nuestra historia compartida.

4. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

La redacción de este capítulo ha sido posible gracias a un contrato Juan de la Cierva concedido por el Ministerio de Universidades, que ha permitido mi incorporación al Departamento de Historia y Filosofía de la Universidad de Alcalá (UAH). Asimismo, deseo expresar mi agradecimiento al Grupo de Investigación LEA-SIELCE, dirigido por Antonio Castillo Gómez y Verónica Sierra Blas

5. REFERENCIAS

Anderson, Bonnie y Judith P. Zinsser (1991). *Historia de las mujeres. Una historia propia*. Barcelona, Crítica Barcelona.

Beristain y Souza, José Mariano (1817). Biblioteca Hispano Americana Septentrional o catálogo y noticia de los literatos que ó nacidos ó educados (1816, 1819). México, Oficina de D. Alexandro Valdés.

Bernand, Carmen y Serge Gruzinski (1999). Historia del Nuevo Mundo: del descubrimiento a la conquista. La experiencia europea, 1492-1550. México, Fondo de Cultura Económica.

Castro Hernández (2014). *Los efectos migrantes en Nueva España.* Stanford, University Press, 2014.

Chocano Mena, Magdalena (1997). Imprenta e Impresores De Nueva España, 1539-1700: Límites Económicos y Condiciones Políticas, en la tipografía colonial americana. *Historia Social*, 23 (12), 3–19.

Eguiara y Eguren, Juan José de (1944). *Prólogos a la biblioteca mexicana.* México, Fondo de Cultura Económica.

Escobar, Arturo (2007). La invención del Tercer Mundo: Construcción y deconstrucción del desarrollo. El perro y la rana.

Federici, Silvia (2010). Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva. Madrid, Traficantes de sueños.

Fernández de Zamora, Rosa María (2009). *Los impresos mexicanos del siglo XVI, su presencia en el patrimonio cultural del nuevo siglo*, tesis doctoral. México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Fernández Ledesma, Enrique (1991). *Historia crítica de la tipografía en la Ciudad de México.* México, Universidad Nacional Autónoma de México.

García de Tuñón, Bernardo (2009). *Mujeres de la Nueva España en época de Cortés.* Pamplona, Eunate.

García Icazbalceta, Joaquin (1954). Bibliografía mexicana del siglo XVI Catálogo razonado de libros impresos en México 1539-1600. México, Fondo de Cultura Económica.

Garone Gravier, Marina (2010). Cultura impresa colonial en lenguas indígenas: una visión histórica y regional. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 18, 99-145.

Garone Gravier, Marina (2021). *Libros e imprenta en México en el siglo XVI.* Ciudad de México, México 500.

Gestoso y Pérez, José (1908). Documentos para la historia de la primitiva tipografía mexicana: carta dirigida al Sr. D. José Toribio Medina. Sevilla, Oficina Tipográfica de la Andalucía Moderna.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar (1985). *La educación de la mujer en la Nueva España.* México, SEP/Ediciones El Caballito.

Grañén Porrúa, María Isabel (1991). *Los tres primeros impresores novohispanos a través de sus portadas.* México, Universidad Iberoamericana.

Iguíniz, Juan B. (1938). *La imprenta en la Nueva España.* México, Porrúa.

López de Mariscal, Blanca (1997). *La figura femenina en los narradores testigos de la conquista.* México, El Colegio de México.

Maura, Juan Francisco (2005). *Españolas de Ultramar,* Valencia, Colección Parnaseo-Lemir, Publicaciones de la Universitat de València.

Montojo Sánchez, Lucas (2017). *La mujer peninsular en Nueva España en el siglo XVI.* Madrid, Fundación Universitaria Española.

Mignolo, Walter (1995). The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territorially, and Colonization. Ann Arbor, The University of Michigan Press.

Muriel, Josefina (1989).Los recogimientos de mujeres: respuesta a una problemática social novohispana. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Piossek, Teresa (1990). Las conquistadoras: presencia de la mujer española en América durante el siglo XVI. Madrid, Valdez Ediciones.

Quijano, Aníbal (2010). Las paradojas de la modernidad/colonialidad eurocentrada. *Hueso Número*, 53, 520- 560.

Rodríguez Domínguez, Guadalupe (2018). *La imprenta en México en el siglo XVI.* Mérida, Editorial Regional de Extremadura.

Rodríguez Torres, Rosario (2011). Una aproximación a la figura femenina durante un siglo de quehacer tipográfico en la Nueva España. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Toribio Medina, José (1989). *La imprenta en México (1539-1821)*. Vol. 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Valton, Emilio (1935). Impresos mexicanos del siglo XVI (incunables americanos). Estudio bibliográfico precedido de una introducción sobre los orígenes de la imprenta en América. México, Imprenta Universitaria.

EL SUEÑO DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ DESDE LA CRÍTICA DE LA RAZÓN LITERARIA: ESPACIO ANTROPOLÓGICO Y GENEALOGÍA LITERARIA

José Maximiliano Paulín Ambriz
Universidad Nacional Autónoma de México

Si en tanto hispanohablantes somos herederos de los bienes literarios de la lengua española, hemos de ser capaces de gestionar con solvencia dicha herencia. *El Sueño*, o *Primero sueño*, silva de casi un millar de versos escrita por Sor Juana Inés de la Cruz (1648/1651-1695) es, probablemente, una de las más valiosas piezas de nuestro legado histórico y literario. No es, empero, ningún secreto que este poema, dada su complejidad, representa todo un reto para toda clase de intérpretes, ya sean filólogos o filósofos, o ya sean, más mundanal e importantemente, profesores de bachillerato o simples lectores que, ante tal pila de heptasílabos y endecasílabos, se agotan y excluyen, ora de sus clases, ora de sus mientes, la mayor y preferida obra de quien es la última integrante (siendo los otros Lope, Góngora y Quevedo) del cuarteto de grandes poetas de nuestra lengua.

Para colmo, la crítica literaria vertida sobre *El Sueño* tampoco ayuda, pues, en vez de usar criterios sólidos que apelen al sentido común, usa criterios laxos que sólo convocan, tanto como seducen, a quienes, renegando del raciocinio establecido, buscan satisfacción psicológica, más que conocimiento, en las así llamadas Humanidades. Y en las manos de estos últimos que queda la transmisión pública, o séase, la transducción, de las ideas de Sor Juana.

En consecuencia, tiende a postularse que en *El Sueño* Sor Juana rechaza la razón humana y se avoca a modos alternativos de raciocinio[82],

[82] Los autores más influyentes en este sentido son José Gaos (1960) y Octavio Paz (1982).

presuntamente superiores, tales como la mística, el hermetismo o lo onírico para acceder, así, a un supuesto conocimiento elevado y transfigurador de la realidad. Al hacerlo, algunos intérpretes, asumiendo ya de plano el susodicho rechazo (pero reservando para sí, cómo no, el acceso a una pretendida sabiduría arcana y oculta en los versos), declaran abiertamente que cualquier intento por comprender mediante criterios y conceptos este poema es errado porque este debe *sentirse*[83]. Sin embargo, no es así. Y lo voy a demostrar.

Para ello, llevaré a cabo un desmenuzamiento de las ideas objetivadas formalmente en el *Primero sueño*, principalmente de aquellas relativas al mundo y el conocimiento, que, a modo de suite musical, establezca la tonalidad general de un análisis que, en contra de las transducciones dominantes, esté a la altura y ayude a hispanohablantes de todos lados a conocer su patrimonio literario. Puesto que para ello es menester una teoría cuyos criterios sean lo suficientemente potentes como para hilar las implicaciones de lo dicho por la poeta en su poema predilecto, echaremos mano de la *Crítica de la Razón Literaria* (2017-2022) de Jesús González Maestro, concretamente aplicando la *genealogía literaria* en conjunto con el concepto de *espacio antropológico*. El uso de la obra de Maestro no es inopinado, pues juzgamos que es el tratado de literatura más importante de los últimos años, el único además escrito en español. Ofrecer una muestra de lo útiles que son sus planteamientos es, por ende, necesario. Entremos directamente en materia explicando los dos conceptos con que estaremos operando en cuanto sigue.

El espacio antropológico (1978) es un concepto formulado por el filósofo Gustavo Bueno (1924-2016) que designa, a la par que permite organizar, lo que hay en el mundo en que actuamos y nos encontramos los seres humanos en virtud de su conocida articulación tripartita en (i)

[83] En esta línea tenemos lo dicho por Aguilar Salas (2005, p. 18): «Imposible resulta acotarla y quererla abarcar en coordenadas; para ello, Sor Juana tiene una asimetría en la concepción entera y eterna de su mente», o incluso lo dicho por Sandra Lorenzano (2005, p. 8) en colaboración con una antigua rectora de la Universidad que, otrora convento de San Jerónimo, lleva el nombre de Sor Juana: «…lo que la define [a Sor Juana] es ese sustraerse a toda definición». Pero también lo dicho por Margarita González, del minuto 1:35 en adelante, en un video publicado, con total beneplácito y haciendo gala de su falta de rigor en materia de Humanidades, por la UNAM.

eje circular o de lo humano, (ii) eje radial o de los objetos, principalmente naturales, inanimados o desprovistos de inteligencia y (iii) eje angular o de los animales y las religiones[84].

Las genealogías, familias o linajes literarios (Maestro, 2017; 2017-2022) son un sistema de clasificación de obras literarias que se da en función de las combinaciones entre *tipos* (racionales o pre-racionales) y *modos* (críticos o acríticos) de conocimiento, tal y como puede apreciarse en la tabla adjunta (fig. 1).

Las combinaciones resultantes dan lugar a las cuatro genealogías literarias fundamentales a las cuales, según la tesis tercera de la *Crítica de la Razón Literaria*, se reduce toda obra literaria. Cada una de ellas, concebidas en geografías y momentos históricos marcados por el desarrollo del pensamiento, configura los distintos saberes literarios que se objetivan en las obras literarias. Estos saberes constituyen, difunden y, a veces, reproducen una serie de ideas específicas respecto a nuestra relación con el mundo en que vivimos. Por eso, el espacio antropológico complementa la genealogía, pues, aplicado al análisis de obras literarias permite delimitar en rededor de qué eje gira la fábula construida por el autor, es decir, delimitar qué aspecto de la realidad humana (el religioso, el natural o el humano) ostenta el protagónico en el discurrir de la acción. Según sea el resultado arrojado por tal aplicación estaremos ante una u otra familia: crítica o indicativa si es el eje circular, primitiva

[84] Convendrá recordar en esta nota, puesto que en el desarrollo de las ideas aquí presentadas la presuponemos en todo momento, la teoría de la religión del Materialismo Filosófico (retomada por la *Crítica de la Razón Literaria*) expuesta por Gustavo Bueno en *El animal divino* (1985). De acuerdo con el filósofo riojano, son los animales el núcleo u origen de la religiosidad humana. Podemos resumir esta tesis, alterando el final de la tesis de Feuerbach, de la siguiente manera: «El hombre hizo a los dioses a imagen y semejanza de los animales». Así pues, sostiene Bueno, fue en el contacto con los grandes animales que ponían en peligro, o quizás a salvo, su vida que los hombres primitivos (pleistoceno inferior) fundaron la religión, es decir, la religación con entidades inhumanas, sí, pero dotadas de una voluntad capaz de absolverlos. A este primer estadio lo llamamos religión primaria o numinosa. Andando el tiempo, el carácter divino del animal pasó a los hombres domadores de bestias en la figura de las deidades antropomorfas en que recae la religión secundaria o mitológica. Fue así hasta que, sin poder resistirlos más, estas últimas tuvieron que aliarse con los saberes filosóficos y científicos para sobrevivir. Sublimados sus aspectos mitológicos, ahora metafísicos y abstractos, e incorporados los antedichos saberes a su dogma, ahora objeto de estudio teológico, surgieron las grandes religiones terciarias o monoteístas.

o dogmática, pero también programática o imperativa, si es el angular y sofisticada o reconstructivista si es tanto el radial como el circular, eso sin contar las otras combinaciones lanzadas por las intersecciones entre ejes.

FIGURA 1. *Tabla de las cuatro genealogías literarias fundamentales*

SABERES LITERARIOS		*Tipos de conocimiento*	
		Pre-racional	***Racional***
Modos de conocimiento	***Acrítico***	***Literatura primitiva o dogmática*** *Mito* *Magia* *Religión* *Técnica*	***Literatura programática o imperativa*** *Ideología* *Pseudociencias* *Teología* *Tecnología*
	Crítico	***Literatura sofisticada o reconstructivista*** *Psicologismo* *Sobrenaturalismo* *Animismo* *Reconstructivismo*	***Literatura crítica o indicativa*** *Desmitificación* *Racionalismo* *Filosofía* *Ciencia*

Fuente: Maestro (2017, p. 132)

El esquema ontológico que recorre la literatura crítica o indicativa (Maestro, 2017), dado en función de tres términos fundamentales tomados del Materialismo Filosófico (M_i, E, M), es el siguiente:

$M_i \subset E \subset M$

El Mundo interpretado (M_i) está incluido en el Ego trascendental (E) que, a la vez, está incluido en la Materia ontológico general (M). En otras palabras y a efectos prácticos, los sujetos operatorios y

cognoscentes (E) parten de un mundo interpretado y conceptualizado por la acción de las ciencias (M_i) en su enfrentamiento con el mundo, el Universo o realidad en su totalidad (M).

Sorprendentemente, este esquema está al pie de la letra en el *Primero sueño* porque este se elabora a partir de un conjunto de saberes bien estructurados y definidos (M_i), tales como: la astronomía, la medicina, la zoología, la política, la escolástica, la contaduría e incluso la esgrima (por mencionar solamente algunos).

Adelantemos ahora, a fin de que sea más comprensible el desarrollo que sigue, nuestra tesis: *El Sueño*[85] es, fundamentalmente, literatura crítica o indicativa, es decir, una obra en la cual se objetiva el ejercicio de tipos racionales y modos críticos de conocimiento y cuya acción o fábula central recae sobre el eje circular o de lo humano del espacio antropológico.

En ese sentido, por principio, en virtud de su racional construcción (M_i), la ensoñación del entendimiento debe entenderse en todo momento como un sueño de corte y confección escrito para desengaño de los hombres, quiero decir, de los seres humanos. A la cuestión del desengaño me refiero más abajo. Por ahora, únicamente es necesario aclarar que el sueño diseñado por Sor Juana ni es una proyección psicológica que un sujeto hace de sí mismo a futuro en un estado ideal u óptimo, ni es un contenido irracional del subconsciente o inconsciente. Consecuentemente, afirmaciones tales como que este es *el sueño de un sueño* (Gaos, 1960) o que los sueños tienen valor epistemológico son meros juegos de palabras, como aquellos que hicieron perder el juicio a Alonso Quijano, y ocurrencias pseudo-filosóficas de poca utilidad a la hora de analizar el contenido del texto. Solamente quien es ingenuo o ignorante (y no en vano Maestro ha dicho que a determinada edad la ingenuidad se llama ignorancia) puede creer que la ensoñación narrada acaeció en la mente de la autora *de facto*. De la predilección de Sor

[85] Nada se pierde, antes al contrario, resumiendo el poema citando las palabras con que magistralmente lo hiciera el primer biógrafo de la poeta, el padre Diego Callejas: «Siendo de noche, me dormí. Soñé que de una vez quería comprehender todas las cosas de que el Universo se compone. No pude, ni aun divisas por sus categorías, ni aun sólo un individuo. Desengañada, amaneció y desperté» (*Aprobación* liminar de su *Fama y obras póstumas* de Sor Juana, citado por Plancarte en *Introducción* a *El sueño*, 2018, p. XIX).

Juana por este «papelillo», escrito imitando a don Luis de Góngora, hay que deducir que esta obra es el fruto del cuidado, esmero y razonamiento que sólo una obra propia, personal y genial puede engendrar.

En la construcción poética de Sor Juana, cuestiones de principio aparte y retomando el discurso, los referentes que componen el mundo, o si se quiere, la realidad, son objetos materiales y corpóreos bien conceptualizados por los saberes científicos, y mejor definidos, de su época. A la sazón, resultan exquisitos los versos que, rebosantes de materialidad, aluden a la serie de procesos naturales que siguen a las descripciones astronómicas con que principia la silva: el advenir de la noche, el despertar de sus criaturas, los hábitats naturales en que duermen los animales diurnos, la quietud de aire, mar y tierra, entre otros.

De entre tales otros, el caso de los órganos vitales, cuya labor se describe con sumo cuidado, trazando los versos según los saberes anatómicos y fisiológicos de entonces, ilustra a la perfección cuanto venimos diciendo, y, por eso, amerita especial atención.

Los pulmones son llamados «…respirante fuelle / -pulmón, que imán del viento es atractivo» (vv. 211-212), el corazón «el del reloj humano / vital volante que, si no con mano, / con arterial concierto, unas pequeñas / muestras, pulsando, manifiesta lento / de su bien regulado movimiento» (vv. 205-209). Nótese que términos como *fuelle, imán* o *reloj,* conforman un léxico que remite a un mundo bien delimitado y definido tanto por la acción como por el saber humano. Estos términos, más que servir de soporte a una concepción al más puro estilo mecanicista de la anatomía y fisiología humana, sirven para explicar poéticamente el funcionamiento de los órganos. Cada que inhalan, como si de un fuelle se tratase, los pulmones atraen naturalmente, del mismo modo que hacen los imanes con el hierro o el acero, al viento. Otro tanto sucede con el corazón. Así como los relojes dan muestras de su correcto funcionamiento al moverse sus manecillas (que eso quiere decir *mano* en el fragmento citado), es en el pulso arterial, ¡en la corporeidad más explícita!, que el corazón manifiesta la vida que proporciona al cuerpo aun estando este bajo el dominio de ese hermano de la muerte que es el sueño.

Sueño del que, justamente, es responsable otro órgano vital, a saber: el estómago. Y es que, ciñéndose a la explicación fisiológica de la época (Buxó, 2005), Sor Juana consigna al estómago, el encargado de distribuir el calor a lo largo y ancho del cuerpo, la tarea de formar, a partir de lo visto en la vigilia, las imágenes oníricas en que el entendimiento tratará de conocer todas las cosas de que el Universo se compone: «ésta, pues, si no fragua de Vulcano, / templada hoguera del calor humano, / al cerebro enviaba / húmedos, mas tan claros los vapores / de los templados cuatro humores, / […] / que daban a la fantasía / lugar de que formase / imágenes diversas» (vv. 252-265). Difícilmente se hallará causa más material para el sueño; ni lo que damos, por tanto, en llamar coloquialmente *creatividad*, que, en este contexto, puede identificarse con la ensoñación del entendimiento, se sustrae al dominio de la materia.

Así pues, estas explicaciones, astronómicas, ecológicas y fisiológicas, de fenómenos completamente radiales, sitúan al alma y su intento, tema y acción del poema, en un mundo material en el que cuanto sucede obedece a fenómenos físicos, naturales y corpóreos. Si arriba sugerimos que la realidad en *El Sueño* es material, física y corpórea, en razón de lo anterior, agregamos ahora, como consecuencia negativa, que ninguna idea o causa metafísica –es decir, desligada o hipostasiada de la materia– opera en la silva sorjuanina.

El eje angular del espacio antropológico, receptáculo de las ideas mitológicas y metafísicas propias de las religiones secundarias y terciarias, tiene una triple presencia en el poema: como mitología, como teología y como zoología.

En el poema que nos ocupa, los animales, cuya presencia es notable (la *infame turba de nocturnas aves*, las criaturas durmientes, la veloz águila y los aguerridos pajarillos del amanecer), aparecen siempre descritos, según la zoología de la época, en términos etológicos. Los animales, pues, a pesar de aparecer vinculados a mitos (la lechuza Nictimene, el búho Ascálafo o el venado Acteón), se comportan siempre como tales, no son ya los dioses que eran, ni son vehículo de divinidades antropomorfas, son objetos zoológicos que habitan el mundo material al que ya me he referido. Su numinosidad secundaria, quiero decir,

mitológica, es no más que un decorado poético, ficticio, o séase, no operatorio.

Por su parte, Dios, idea teológica cuanto más metafísica y causa trascendente allá donde las haya, aparece en el llamado *intermezzo* de las pirámides cuando, apelando a Homero, Sor Juana explica que son las pirámides materializaciones de la aspiración del alma a la Causa Primera. Lo primero es notar que esta es una entidad impersonal (el Dios de los filósofos) que, a diferencia del conocimiento, no parece despertar la más mínima emoción. Dificultosamente será la causa primera aliciente de arrebatos místicos (a los cuales, por cierto, y a diferencia de Santa Teresa o San Juan de la Cruz, no era para nada propensa nuestra gran monjita). Y, efectivamente, no es el contacto con Dios el fin del entendimiento sino el conocimiento de la realidad en su totalidad. La visión beatífica no es la finalidad del alma. Su pretensión es conocerlo todo y ello incluye a Dios, sí, pero no como fin último sino como una idea más entre otras. El Altísimo es, en última instancia, un referente vacío puesto que en la fábula del poema no tiene protagonismo alguno. No es cuestión de negar que Sor Juana creyera en Él, pues a fin de cuentas una afirmación de esa índole es improcedente por anacrónica, sino de aceptar que, en el desarrollo del poema, ante el ansia por conocer la *omnitudo rerum*, ante semejante empresa cognitiva, ni útil ni viable se considera que sea para el humano homologarse con la mente divina que, en teoría, contiene toda esencia. El humano no puede conocerlo todo en gracia de Dios. Está solo ante tal empresa. El *Primero sueño*, como las grandes obras del Siglo de Oro, está en la antesala del ateísmo.

Los elementos mitológicos, por otra parte, ya que Sor Juana vive en una época monoteísta o de religión terciaria que impide tomárselos en serio (pues la religión católica se encargó de destruirlos), aparecen siempre desmitificados según un doble procedimiento: contraste y recreación críticos.

El primer proceder (por otro lado frecuente en Góngora) consiste en negar el mito contrastándolo con una realidad material bien definida. Es lo que sucede, por ejemplo, cuando, en el ya citado pasaje, se nos refiere el estómago de la siguiente manera: «...ésta, pues, si no fragua de Vulcano / templada hoguera del calor humano... » (vv. 252-253). Así, la sacralidad del referente mitológico, proveniente siempre de un

mundo no interpretado ni intervenido por las ciencias, es sometida a crítica quedando, por ende, anulada en beneficio de un referente más sensato y concorde al mundo material efectivamente conocido. La materia no es mitológicamente referida sino que materialmente se nos refiere la mitología.

El segundo procedimiento recrea los contenidos mitológicos con el fin de ejemplificar comportamientos o arquetipos humanos bien determinados. Así, por ejemplo, Ícaro y Faetón ilustran, respectivamente, el desengaño y el esfuerzo por conocer. Tal recreación criba la religiosa génesis grecolatina de tal manera que, irremediablemente, su sentido se torna fabuloso y su estatuto ficcional. Estas recreaciones críticas de elementos propios del eje angular, en su modulación de religiones secundarias, representan, por lo dicho, menciones al eje angular que remiten, directamente, a contenidos del eje circular.

En el eje circular, como adelanté, se encuentra el corazón del poema: el conocimiento humano, el intento del entendimiento por conocerlo todo, empresa netamente humana porque ni vegetales, ni animales, ni tecnologías, ni dioses pueden conocer en los mismos términos, ni con las mismas consecuencias, que el ser humano, único sujeto cognoscente.

Ahora bien, ¿en qué términos describe Sor Juana el intento por conocer todas las cosas de que el Universo se compone? Cuando, en lo más profundo del sueño, el alma se ve a sí misma posada en lo más alto de una cumbre mental, a cuyos talones no llegan ni el Monte Olimpo, ni la Torre de Babel, ni las pirámides de Egipto (todos ellos referentes materiales concretos), Sor Juana narra lo siguiente:

> En cuya casi elevación inmensa, / […] / la suprema / de lo sublunar Reina soberana [entiéndase: el alma o entendimiento] / la vista perspicaz, libre de anteojos, / de sus intelectuales bellos ojos / […] / libre tendió por todo lo crïado: / cuyo inmenso agregado, / cúmulo incomprehensible, /aunque a la vista quiso manifiesto / dar señas de posible, / a la comprehensión no, que –entorpecida / con la sobra de objetos, y excedida / de la grandeza de ellos su potencia–, / retrocedió cobarde… (vv. 435-453).

Lo que el alma ve, al extender su mirada desde la cúspide de la mental pirámide, es lo criado, lo sublunar, o séase, lo que está en la tierra, la realidad, en suma. Pero al ser esta tan inmensa y heterogénea no logra

comprenderla cabalmente y retrocede. Quede claro, entonces, que esta no es una visión mística, nada tiene que ver ni con el Dante al final de la *Commedia* ni con *El Aleph* de Borges. No hay mayor misterio. Los versos son clarísimos: el entendimiento se ve sobrepasado por la realidad.

Sin duda, versos como los recién citados bien pueden inducir a reafirmar las al comienzo denunciadas tesis de la crítica literaria al respecto: *El Sueño* sostiene que el conocimiento es imposible y que dicha imposibilidad acusa el más rotundo fracaso de la razón humana[86]. Sin embargo –no me cansaré de repetirlo (dicen que la letra con sangre entra) –, no es así.

Dado que los fracasos son en relación a una misión u objetivo previo que se ve truncado, cuando se admite el carácter fallido de la razón, ha de especificarse, consecuentemente, en qué falla. Por ello, resulta sorprendente la habilidad de los intérpretes para saltear sistemáticamente esta cuestión. Dirélo yo: la razón fracasa en su afán por conocer todas las cosas que el Universo se compone. Nada más. Pero esto, en términos de Materialismo Filosófico, quiere decir, simple y sencillamente, que ni M_i (los saberes racionales y científicos), ni E (los sujetos operatorios y cognoscentes o, si se gusta, la conciencia), pueden abarcar a M (la totalidad de cuanto existe). Sor Juana era una gran racionalista y, como tal, sabía que una idea absoluta de razón, no tiene de absoluta más que su absoluta irracionalidad[87].

Ninguna filosofía, por sistemática o profunda que sea, podrá jamás alcanzar el curso de la realidad. Ninguna ciencia, por rigurosa o efectiva que sea, podrá nunca drenar la realidad en su totalidad. Porque la realidad, siendo como es, tan inmensa, tan llena de contenidos, diversos aun en su unidad (como sucede con los casos de la fuente y la rosa, vv. 712-

[86] Algunos intérpretes que afirman, sin más, porque sí, semejante tesis son, por ejemplo: Graciela Hierro (2005), Luis Armando González (2004) y el resto de intérpretes (cada uno a su manera) a los que iré remitiendo (Gaos, Larralde, etc.).

[87] Este decir, colocado aquí no sin malicia, por paradójico que parezca tiene una explicación: la idea de razón no es unívoca, o mejor dicho, no es únicamente lo que la modernidad europeísta, desde sus formuladores (Cartesio, Voltaire, Kant, etc.) hasta sus reprochadores (Horkheimer, Adorno, Foucault y demás fauna), ha creído, como solamente podrían los protestantes, con tanta superstición.

756), escapa y se resiste a todo intento del entendimiento por encorsetarla. La operación $M \subset M_i$ es imposible. Sin embargo, ni la parcialidad de los saberes categoriales, ni la insuficiencia de los sistemas de pensamiento, implican la impotencia de la razón humana.

Sucede que los saberes, al igual que las personas, sólo pueden mostrar de lo que son positivamente capaces, y, por ende, marcar sus límites, si se enfrentan con la realidad. Consiguientemente, si se ven rebasados por la apabullante cantidad de contenidos es porque dichos contenidos han sido previamente, y cuando menos, atisbados por su operación. Que sea imposible conocerlo todo, por tanto, lejos de implicar la impotencia de la razón, implica y supone la posesión de un conjunto de saberes positivos que, tras aplicarse, conducen a un saber negativo: la constatación de que, sin importar cuanto se sepa, no es posible captar la *omnitudo rerum*. No hay necesidad de ser dramáticos; saber que no podemos conocerlo todo implica que sabemos ya mucho. En palabras de Gustavo Bueno:

> Saber que el hombre es mortal (es decir, que no es inmortal), saber que no podemos construir el móvil perpetuo, es saber algo negativo –aunque esta negación implica muchos saberes positivos–, pero no es la negación del saber. La negación del saber se produce cuando se cree que se sabe algo positivo, no sabiendo, en realidad, nada, o cuando se cree que no se puede saber ni siquiera algo negativo (1974, p. 16)

Es consecuencia lógica de lo anterior: si ni aún los saberes más acabados y refinados pueden captar la realidad en su totalidad, el cúmulo de objetos existentes, mucho menos podrá hacerlo la mera reflexión pura, y, por eso mismo, vacía, de la conciencia. Entonces sobreviene, como alud, el desengaño.

Si hay algo fundamental en la literatura aurisecular y, hay que decirlo, en la vida misma, es la experiencia del desengaño. Y Sor Juana, cuya obra poética es la cumbre desde donde el barroco español extiende su incisiva mirada, lo sabía muy bien. Entre otras razones, nada hay tan decisivo como el desengaño porque, como ha dicho González Maestro en más de una ocasión, «quien no vive en el desengaño de las apariencias, vive en la ignorancia de la realidad». ¿Qué sino eso representa el desengaño, esa experiencia propiamente humana, en el *Primero sueño*?

Si con el triunfo del día, apoteósico culmen del poema, el alma mira sus pretensiones cognitivas «como de vapor leve formadas / en fácil humo convertidas» (vv. 870-871), podemos aventurar, sin temor a equivocarnos, que eso significa que la realidad se impone materialmente a los sujetos cognoscentes y operatorios con total independencia de lo que éstos quieran o esperen de aquella. El desengaño, por consiguiente, no es en *El Sueño*, como pensaba José Gaos (1960), una decepción romántica que se traduce en frustración vital, es la oportunidad del sujeto cognoscente para ver de frente la realidad material en que está, necesariamente, inmerso, y actuar en consecuencia.

Sólo si el entendimiento toma como punto de partida aquellos saberes que, al aplicarse, demuestren su capacidad de ir, paulatinamente, conquistando los diversos aspectos de la realidad, podrá entender los fenómenos del mundo y atender a la riqueza material de ese mismo mundo. Conocer es un proceso racional inacabable (tan inacabable como la sucesión de días y noches) supeditado a la riqueza material del mundo. La ornamental arquitectura del poema mismo, sus versos colmados de referencias a todos los ámbitos del saber humano, son prueba de ello.

Toda concepción que, por sí sola, pretenda, ignorando su materialidad, la homologación o síntesis absoluta de cuantas entidades, heterogéneas y discontinuas, pueblan la realidad no podrá sino condenarse al más estrepitoso descalabro. La desproporcionada operación $M \subset E$ no es factible. La realidad no cabe en una cabeza, sea dicho con palabras más mortales. Y tanto que, si bien se mira, sentencian irremediablemente a muerte toda forma de idealismo. *El Sueño* no es la negación del conocimiento, es la negación hispana del idealismo alemán. Tal es la sentencia ejecutada por los versos.

A fortiori, si bien es cierto que Sor Juana afirma que, en ocasiones, el entendimiento se echaba para atrás en su empresa cognitiva, en otras, afirma, «demasiada acusaba cobardía / el lauro antes ceder, que en la lid dura / haber siquiera entrado» (vv.781-783). O séase, es demasiada cobardía retroceder o huir ante cualquier dificultad, cediendo la posibilidad de vencer (*el lauro*), sin haberlo siquiera intentado, sin haber entrado siquiera al ruedo (*la lid dura*). Aunque la realidad dificulte la posibilidad de conocer, la solución no está en negar ambos términos,

refugiándose en lo *otro* demeritado por los presuntos opresores y soslayando, así, los obstáculos, sino en lidiar con ello, sobreponiéndose a la adversidad. No otra cosa hizo Sor Juana en vida. Si ella, Juana de Asbaje, la persona de carne y hueso, es admirable, no lo es por mártir, víctima u honorable activista, lo es por su valor e inteligencia, matrices de su obra.

Con lo cual, flaco favor le hacen a la memoria de la mejor poeta de finales del XVII quienes suscriben que esta poema postula la imposibilidad del conocimiento y el más absoluto fracaso de la razón antropológica. Craso error, regurgitado acríticamente una y otra vez, que, francamente, resulta irónico en la medida en que es el *Primero sueño* un poema que debido a su racional construcción, fruto del admirable conjunto de saberes del que disponía su autora, exige conocimientos previos. Primordialmente, español, mas no sólo, pues no basta para entender la gongorina sintaxis, las alusiones mitológicas e históricas, los procesos astronómicos descritos, los alcances filosóficos ni el largo etcétera que conforma la silva sorjuanina.

Pero, reanudando el hilo de la argumentación, conviene señalar que las consecuencias de la imposibilidad de la operación $M \subset E$, no se quedan ahí. También el monismo, según el cual la interpretación de la realidad está supeditada a una idea suprema que se relaciona con todo (Maestro, 2017-2022), es, junto con el idealismo, tajantemente negado. Porque, en efecto, si no se puede por un «intuitivo / conocer acto todo lo criado» (vv. 591-592), entonces, no podemos postular una sola idea rectora en virtud de la cual se resuelva la realidad en su totalidad. Por ende, resultan impugnables, no ya sólo por gratuitas sino por acríticas y desatentas para con este mensaje del poema, las interpretaciones de quienes, como Américo Larralde (2011, p. 24), afirman que en el *Primero sueño* «lo femenino, la emoción, la fantasía, la memoria, los sentimientos, lo creativo, el inconsciente… están privilegiados». Estas afirmaciones, dicho sea de paso, además de manifestar la subordinación de los intérpretes a las ideologías de turno[88], alimentan el mito profesor de que son los

[88] Sor Juana no es interpretable con solvencia desde el feminismo porque hacerlo implica querer captar la totalidad del poema, o de su obra, postulando una determinada idea de *feminidad* a la cual se reduzca unívocamente en su totalidad, es decir, mediante un proceder

sentimientos y las emociones bienes de las Letras o Humanidades, mientras que la razón lo es de las Ciencias, justificando así la pereza mental e impotencia intelectual de muchos de sus practicantes. «Como si sentir fuera más valioso que pensar, o como si los que piensan fueran insensibles», que diría Maestro (2017, p. 18).

Ahora, si bien *El Sueño* es, primordialmente, literatura crítica o indicativa en cuanto a su tema central, también es cierto que es literatura sofisticada o reconstructivista en tanto retoma o reconstruye tipos preracionales de conocimiento, como son los mitológicos, de modo crítico, desposeyéndolos de su original sentido sacro, para otorgarles un estatuto ficcional al servicio del escarnio y del desengaño circular.

No así piensan quienes postulan interpretaciones en clave hermética, neoplatónica o, incluso, que los hay, numerológica, pues para ellos más que reconstruir esos saberes críticamente, Sor Juana los estaría reproduciendo, acríticamente, convencida de la verdad de tales «enseñanzas»[89]. Con lo cual, estarían admitiendo que el poema es literatura primitiva o dogmática en la línea de los *Vedas*, los *Upanishads*, el *Popol Vuh* o las obras de Hermes Trimegisto. Téngase en cuenta que la literatura primitiva o dogmática exige siempre una hermenéutica alegórica «destinada a justificar dogmas y fideísmos» (Maestro, 2017, p. 138). Pero Sor Juana niega todo lo que la tradición de textos herméticos y neoplatónicos exige. En rigor, no hay ningún viaje, no hay ningún ascenso del alma, no hay visión beatífica y no hay guía espiritual… sólo hay un largo discurrir de pensamientos, un racionalismo ininterrumpido, un racionalismo tan potente que domina hasta en el terreno de lo onírico. No se puede esperar el amparo de ninguna idea metafísica, únicamente la razón antropológica tiene la capacidad de hacerle frente a la realidad y de conocerla. La poesía de Sor Juana no eleva el espíritu de sus lectores, reta y pone a prueba sus entendederas.

---

monista, descartado por el propio texto, que más nos informa sobre los transductores que sobre el *corpus* de textos sorjuaninos. Pero la relación entre estos y el feminismo es otra cuestión, así que vamos a dejarlo ahí.

[89] Por mencionar algunos a modo de ejemplo tenemos, aunque con diferencias accidentales entre sí, a Larralde (2011), Paz (1982) y Martínez Barrandas (2022) en la trinchera hermética, y a Arroyo Hidalgo (2005) en la numerológica.

En conclusión, *El Sueño* es ejemplo de literatura crítica o indicativa porque objetiva, en la medida en que ejerce de modo crítico tipos de conocimiento racionales, los límites del conocimiento humano (fenómeno eminentemente circular en que recae la acción toda del poema), no de cara a la omnisapiencia de Dios, quien es un referente vacío, ni de cara a un mundo irracional, dado que este aparece siempre conceptualizado en términos racionales y científicos, sino de cara a la inmensidad y riqueza de esa realidad que se impone materialmente a los sujetos.

Naturalmente, lo dicho constituye un primer análisis que, en consonancia con la tesis misma del poema, ni agota el método, del que hemos usado solamente una parte, ni el objeto, cuyas riquezas aún pueden explotarse empleando la portentosa maquinaria teórica, crítica y dialéctica de la *Crítica de la Razón Literaria* de Jesús G. Maestro. Su genealogía de la literatura, como habrase visto en estas páginas, es un fecundo y poderoso aparato teórico pues, aplicada al análisis de una obra tan complicada como lo es el *Primero sueño*, permite generar una transducción alternativa a las dominantes y, sobre todo, capaz de absorber y refutar las tesis principales de las transducciones hasta ahora existentes.

REFERENCIAS

Arroyo Hidalgo, S. (2005). Numerología en el *Primero sueño* de Sor Juana. En S. Lorenzano (ed.), *Aproximaciones a Sor Juana* (pp. 29-34). Fondo de Cultura Económica y Universidad del Claustro de Sor Juana.

Aguilar Salas, Ma. de L. (2005). La naturaleza en Sor Juana Inés de la Cruz. En S. Lorenzano (ed.), *Aproximaciones a Sor Juana* (pp. 9-18). Fondo de Cultura Económica y Universidad del Claustro de Sor Juana.

Buxó, J. P. (2005). La imitación de Góngora en el *Sueño* de Sor Juana. En S. Lorenzano (ed.), *Aproximaciones a Sor Juana* (pp. 253-277). Fondo de Cultura Económica y Universidad del Claustro de Sor Juana.

Bueno, G. (1985; 2022). *El animal divino. Ensayo de una filosofía materialista de la religión*. Pentalfa.

Bueno, G. (1974). *Ensayos materialistas*. Taurus.

Bueno, G. (1978). Sobre el concepto de «espacio antropológico». *El Basilisco*, *n° 5,* 57-69. http://bit.ly/4ieVaKH

Cruz, Sor Juana Inés de la. (2018). *El Sueño*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Gaceta UNAM. (2019, 13 de noviembre). *Margarita González habla sobre Pri mero sueño, de Sor Juana Inés De la Cruz*. http://bit.ly/3QIUpho

Gaos, J. (1960). El sueño de un sueño. *Historia mexicana*, *37*, 54-71. https://bit.ly/4hT7FMp

González, L. A. (2004). Las ideas filosóficas de Sor Juana Inés de la Cruz. *Reali dad, 98,* 195-228. https://bit.ly/4hT6Tiu

Hierro Pérezcastro, G. (2005). Sor Juana y la filosofía en la universidad. En S. Lorenzano (ed.), *Aproximaciones a Sor Juana* (pp. 159-163). Fondo de Cultura Económica y Universidad del Claustro de Sor Juana.

Larralde, A. (2011). *El eclipse del* Sueño *de Sor Juana*. Fondo de Cultura Econó mica.

López-Portillo Romano, C. B. y Lorenzano, S. (2005). Presentación a S. Loren zano (ed.), *Aproximaciones a Sor Juana* (pp. 7-8). Fondo de Cultura Económica y Universidad del Claustro de Sor Juana.

Martínez Barradas, M. A. (2022). *El mundo iluminado: filosofía y revelación en Sor Juana Inés de la Cruz*. Lirio y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Maestro, J. G. (2017). *El origen de la Literatura. ¿Cómo y por qué nació la Literatura?* Anthropos y Siglo XXI.

Maestro, J. G. (2017-2022). *Crítica de la Razón Literaria*. https://bit.ly/3CW6A7r

Paz, O. (1982; 2022). Primero sueño en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Fondo de Cultura Económica

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Y CLARA CAMPOAMOR: UN DIÁLOGO TRANSATLÁNTICO Y TRANSTEMPORAL SOBRE LA EMANCIPACIÓN FEMENINA

RUBÉN CANTOS LEAL (RUBÉN BUREN)
UDIT (Universidad de Diseño, Innovación y Tecnología)

1. INTRODUCCIÓN

El acceso al conocimiento y la emancipación intelectual de las mujeres ha sido un tema recurrente en muchas épocas históricas, por un lado están los que tratan de dilatar en el tiempo el proceso, o directamente negarlo, contra los que quieren romper en su propio tiempo las barreras socioculturales que se han ido construyendo secularmente en contra de la libertad de pensamiento femenina. En este contexto, las figuras de Sor Juana Inés de la Cruz y Clara Campoamor destacan como pioneras en sus respectivos tiempos y geografías. Ambas enfrentaron las estructuras de poder patriarcal que intentaron silenciarlas y limitar su acceso al conocimiento y la participación activa en la esfera pública.

En el siglo XVII, Sor Juana Inés de la Cruz, conocida como la Décima Musa, defendió su derecho a estudiar y opinar sobre teología y escribir en un entorno dominado por una visión masculina de la fe y el conocimiento. Su carta: Respuesta a Sor Filotea de la Cruz es un documento clave en esta defensa, en el que argumenta: "El estudio no es menos para las mujeres que para los hombres; aunque ellos lo prohíban, es privilegio de las almas" (Sor Juana, 1691). La obra de Sor Juana no solo se centró en la literatura, sino también en cuestiones teológicas y científicas, desafiando los límites impuestos por su género en la Nueva España. La escritura de Sor Juana no solo contribuyó a la construcción de una identidad criolla y femenina en la Nueva España, sino que también,

siglos después, inspiró a figuras como Clara Campoamor en sus reflexiones sobre la justicia social y la igualdad.

En el siglo XX, Clara Campoamor continuó esta lucha desde otro escenario: el parlamento español. Durante los debates sobre el sufragio femenino en 1931, Campoamor defendió el derecho de las mujeres a votar como un principio de igualdad democrática, enfrentándose a su compañera Victoria Kent, quien sostenía que la sociedad española no estaba preparada para tal avance. En sus discursos, Campoamor subrayó que "la mujer necesita ser libre, no solo porque lo merezca, sino porque la democracia exige su participación" (Campoamor, 1931).

Encontramos otra conexión menos conocida: la admiración de Campoamor hacia Sor Juana, que la llevó a escribir su biografía ya en el exilio americano. Campoamor vio en la monja mexicana una precursora del pensamiento feminista y una inspiración en su propia lucha por los derechos de las mujeres. Este vínculo transatlántico refleja una continuidad histórica en la búsqueda de emancipación femenina y en la resistencia a las barreras culturales y políticas que limitan la igualdad de género.

Este estudio analiza los paralelismos entre los discursos de Sor Juana y Clara Campoamor, examinando cómo ambas defendieron la capacidad intelectual de la mujer frente a estructuras patriarcales opresivas. Además, se establece una comparativa entre las posiciones de sus principales antagonistas: Sor Filotea de la Cruz y Victoria Kent, quienes, aunque con argumentos distintos, representaron una postura conservadora respecto al papel de la mujer en la sociedad.

A través de un análisis comparativo de textos clave, como la Carta Atenagórica, la Respuesta a Sor Filotea, el Discurso en Cortes de Clara Campoamor y el Discurso de Victoria Kent, este artículo busca evidenciar las tensiones, coincidencias y divergencias en torno a los dos conflictos teóricos.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El artículo se propone analizar los paralelismos, diferencias y resonancias entre las figuras de Sor Juana Inés de la Cruz y Clara Campoamor,

dos mujeres que, en distintos momentos históricos, defendieron el acceso de las mujeres al conocimiento y a la participación en la esfera pública. En este sentido, se plantea una doble vía de estudio: por un lado, la reivindicación de la educación y la inteligencia femenina en la Respuesta a Sor Filotea de la Cruz y en la Carta Atenagórica de Sor Juana; por otro, la lucha por la igualdad política reflejada en el Discurso en Cortes de Clara Campoamor, en contraposición a la postura de Victoria Kent.

Analizar las estrategias retóricas de Sor Juana Inés de la Cruz y Clara Campoamor en la defensa del derecho de la mujer al conocimiento y/o la participación pública.

Destilar las diferencias y similitudes de las dos respuestas de Filotea de la Cruz y Victoria Kent.

2.1. Analizar el conflicto epistolar entre Sor Juana Inés de la Cruz y Sor Filotea.

- Examinar la Carta Atenagórica y la Respuesta a Sor Filotea de la Cruz para identificar los argumentos que Sor Juana utilizó en defensa del derecho de las mujeres al estudio teológico.
- Explorar las estrategias retóricas de Sor Juana y cómo le permitieron, o no, sostener su posición en un contexto eclesiástico adverso, con normas impuestas por la estructura social y eclesial.

2.2. Analizar el conflicto entre los discursos en cortes de Clara Campoamor y Victoria Kent realizaron en las cortes en torno al sufragio femenino.

- Analizar el Discurso de Clara Campoamor en las Cortes Españolas en 1931, para entrever las estrategias argumentativas en defensa del voto femenino.
- Analizar la respuesta de Victoria Kent en las Cortes en contra del voto femenino.

2.3. Analizar las diferencias y similitudes entre los dos conflictos.

- Realizar un estudio comparativo de los cuatro discursos y ver las analogías y diferencias fundamentales.
- Intentar demostrar la similitud del conflicto en su base argumental: la capacitación o no de la capacidad intelectual femenina.

3. CONTEXTO HISTÓRICO

3.1. Sor Juana Inés de la Cruz

La figura de Sor Juana Inés de la Cruz (1648–1695) destaca como uno de los mayores exponentes del pensamiento crítico y literario del siglo XVII. Su obra, profundamente marcada por el Barroco, refleja la lucha de una mujer que desafió los límites impuestos por el patriarcado de su tiempo. A través de su Respuesta a Sor Filotea de la Cruz, Sor Juana defendió su derecho al conocimiento y la escritura, presentando un discurso que, incluso siglos después, sigue siendo una referencia en la defensa de la emancipación intelectual femenina. Sor Juana vivió en un periodo en el que la educación femenina estaba limitada al ámbito religioso, relegando a las mujeres a tareas domésticas o espirituales. Desde una edad temprana, destacó por su extraordinaria inteligencia y deseo insaciable de conocimiento, lo que la llevó a aprender latín de manera autodidacta y a dominar varias disciplinas científicas y artísticas. Su decisión de ingresar al convento de San Jerónimo no solo fue una elección religiosa, sino también una estrategia para dedicarse al estudio y la escritura en un espacio donde su talento podía florecer. La Nueva España del siglo XVII era un escenario complejo en el que convivían las tradiciones europeas, indígenas y africanas, dando lugar a un crisol cultural que influyó profundamente en la obra de Sor Juana. En sus villancicos, loas y autos sacramentales, se observa cómo adaptó elementos de estas culturas, incorporándolos a su discurso literario y teológico. Un ejemplo de esta hibridación es el uso del náhuatl en algunos de sus textos, un reflejo de su interés por las lenguas indígenas. Recordemos

también que fueron los españoles quienes intentaron proteger aquellas lenguas llegando a compendiar diversas gramáticas indígenas[90].

La Respuesta a Sor Filotea de la Cruz (1691) fue escrita como contestación al obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, quien bajo el seudónimo de "Sor Filotea" había criticado a Sor Juana por dedicarse al estudio teológico en lugar de centrarse exclusivamente en la vida religiosa contemplativa o sus escritos literarios, que podían considerarse menores en intelecto. En este texto, Sor Juana no solo defiende su derecho al conocimiento, sino que también denuncia las restricciones impuestas a las mujeres en la esfera intelectual.

Uno de los pasajes más icónicos de la Respuesta señala: "¿Qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina? Pues no parece mal dicho que también hay quien filosofe en el tocador" (de la Cruz, 2025). Sor Juana utiliza la ironía para exponer el absurdo de los prejuicios de género y reivindicar la capacidad intelectual de las mujeres.

En su defensa, Sor Juana no se limita a argumentar desde una perspectiva personal; también recurre a figuras de la tradición clásica y cristiana, como Hipatia de Alejandría y Santa Catalina de Siena, para subrayar que las mujeres han contribuido históricamente al conocimiento humano. La Respuesta se convierte así en un manifiesto intelectual que trasciende su época, que puede conectar con debates actuales sobre igualdad de género y derecho al conocimiento.

Sor Juana tuvo un impacto más allá de su contexto histórico. Clara Campoamor reconoció su legado, durante su exilio en Argentina posterior a la Guerra Civil Española, escribiendo una biografía sobre ella y, al menos, un artículo monográfico en la revista Chabela entre 1943 y 1945.

3.2. Clara Campoamor

En el siglo XX, Clara Campoamor (1888–1972) se convirtió en una figura central en la lucha por los derechos de las mujeres en España. Su defensa del sufragio femenino en las Cortes Constituyentes de 1931 es

[90] La más antigua Gramática Nahuatl que se conserva es de Andrés de Olmos en 1547, basada en otras anteriores escritas por franciscanos.

uno de los hitos más relevantes de la historia democrática española. Campoamor enfrentó un escenario político y social marcado por prejuicios de género, con oposiciones provenientes incluso de mujeres como Victoria Kent, quien sostenía que las mujeres no estaban preparadas para ejercer el derecho al voto. La Segunda República Española (1931–1939) supuso un momento de esperanza para la democratización del país y la ampliación de derechos. Sin embargo, la inclusión del sufragio femenino generó intensos debates, reflejando los conflictos ideológicos de la época. Clara Campoamor, diputada por el Partido Radical, lideró la defensa de esta causa, argumentando que la igualdad política era esencial para la consolidación de una democracia plena.

En su intervención en las Cortes, Campoamor declaró:

> Yo no defiendo aquí a las mujeres, sino a la sociedad. El voto femenino no es un regalo, es un derecho natural que se nos ha negado por siglos (Campoamor, 2025).

Este discurso no solo apeló a principios democráticos universales, sino también a la justicia histórica, subrayando que la exclusión de las mujeres del sufragio perpetuaba una desigualdad estructural.

El debate entre Clara Campoamor y Victoria Kent simbolizó la división interna del movimiento feminista en España. Mientras que Campoamor abogaba por la inclusión inmediata de las mujeres en el sistema democrático, Kent sostenía que el voto femenino podría fortalecer posiciones políticas conservadoras, dado que muchas mujeres, según ella, aún no estaban preparadas políticamente debido a su educación tradicional y religiosa.

Campoamor refutó estas afirmaciones argumentando que negar el derecho al voto por razones de preparación equivalía a perpetuar una injusticia histórica, en sus memorias comentó que el proceso democrático no se puede aprender en la teoría, sino con la práctica.

El sufragio femenino fue finalmente aprobado en 1931, marcando un avance significativo en la igualdad de derechos en España y en el mundo. Sin embargo, las consecuencias políticas y personales para Campoamor fueron severas, condenada a la persecución, el exilio o el olvido tras el inicio de la Guerra Civil Española.

Por otro lado, buena parte de la historiografía ha culpado al voto de la mujer de la subida de la derecha republicana en las elecciones de 1933, tal y cómo pronosticaba Victoria Kent (un gobierno que ralentizó o paralizó buena parte de las reformas que se establecieron en el primer período), olvidándose de sucesos tan llamativos como la llamada a la abstención promulgada por los sindicatos mayoritarios como CNT o UGT debido a los desmanes represivos del gobierno y la necesidad de urgencia en el cambio económico o agrario. Como se demostró en las elecciones de 1936 con el triunfo del Frente Popular, arropado de nuevo por los sindicatos y con la participación mayoritaria, parece que no fue solo el voto femenino el que instauró un gobierno de derechas en el 33.

Más allá de su papel político, Clara Campoamor mostró un profundo interés por la historia de las mujeres que, como ella, habían luchado contra las estructuras patriarcales. Su biografía de Sor Juana Inés de la Cruz refleja su admiración por la monja mexicana como una precursora de las reivindicaciones feministas. Campoamor identificó en Sor Juana a una mujer que, siglos antes, había defendido el derecho al conocimiento y al pensamiento libre, enfrentando resistencias similares a las que ella misma encontraba en su lucha por el voto femenino.

En este sentido, el estudio de Sor Juana no solo enriqueció la perspectiva histórica de Campoamor, sino que también fortaleció su convicción de que la lucha por los derechos de las mujeres debía tener una dimensión global y transhistórica.

4. PARALELISMOS Y DIVERGENCIAS ENTRE AMBOS CONFLICTOS

Aunque separadas por más de dos siglos y contextos culturales completamente distintos, las vidas y luchas de Sor Juana Inés de la Cruz y Clara Campoamor presentan paralelismos sorprendentes en su búsqueda de emancipación intelectual y política. Analizando los cuatro discursos, hallamos similitudes y también diferencias contextuales y formales entre los dos debates. Partiendo de que hay una idea-fuerza en los discursos, como lo es la capacitación intelectual o no de la mujer.

Sor Juana y Campoamor se enfrentaron a resistencias similares provenientes de estructuras patriarcales dominantes en sus respectivas épocas. Sor Juana Inés de la Cruz vivió en un entorno donde la educación femenina estaba relegada a un ámbito familiar, o religioso pasivo, y limitado por estrictos roles de género. El papel de las monjas no era el de la discusión teológica, ni el discernimiento de los usos de la iglesia. Ella se opuso a que la prohibición de que el conocimiento, o la mera incursión filosófica o teológica, fueran exclusivamente masculinas y abogó por la capacidad de la mujer para entender y rebatir/discutir los escritos sagrados, tal y como hacían otros hombres de la iglesia con cierta libertad.

Campoamor, por otro lado, centró su lucha primera, dentro de la Segunda República Española de 1931, en un contexto democrático emergente que quería revisar los usos, leyes y costumbres de un país que no había tenido reformas graves ni en política, ni en religión en muchos siglos. Su lucha consistió en una visión transversal de la capacitación intelectual de la mujer y, por ello, se tuvo que enfrentar al sistema político imperante y gobernante.

Ambas mujeres se enfrentaron a las instituciones de poder de su tiempo, intentado provocar cambios y libertades con trescientos años de diferencia pero alegando conceptos muy similares.

4.1. Estrategias discursivas

Leyendo sus escritos podeos observar su capacidad para construir discursos sólidos y persuasivos, cada una en el uso de las herramientas discursivas propias de sus épocas.

Sor Juana, autodidacta y seguramente superdotada intelectual, construyó una depurada retórica que estructuró en argumentos teológicos, filosóficos o literarios. En su Respuesta a Sor Filotea, recurre frecuentemente a ejemplos históricos o mitológicos (bíblicos) para la defensa que construye en favor del derecho de la mujer a educarse en igualdad.

Campoamor, licenciada en la Facultad de Derecho en 1924, utilizó su conocimiento de las leyes que sostenían los principios democráticos republicanos, pero también argumentos basados en la igualdad natural

entre hombre y mujeres. En su caso, los debates fueron en tiempo real y tuvo que responder a varios diputados en las Cortes para defender sus ideas, a diferencia de la relación epistolar de Sor Juana con Filotea.

Las represalias fueron también duras y similares. Por un lado a Sor Juana se le aconseja dejar sus investigaciones teológicas y dedicarse a la vida contemplativa o servicial destinada a las monjas. De hecho, dejó su vida pública para encerrarse en el convento de San Jerónimo de la capital mexicana, donde murió. Vendió todos sus libros e instrumentos científicos para ayudar a los pobres.

Clara Campoamor sufrió la persecución social, personal, eclesial y de la prensa durante su defensa; más tarde, con la dictadura de Franco, sufrió la persecución y el exilio y el olvido de sus conquistas, al menos, en tierra española. Por desgracia murió antes que el cruel dictador y no puedo ver la reorganización del país con la llamada Transición Española.

4.2. Contextos culturales

En el barroco novohispano, Sor Juana integra perfectamente lenguas y costumbres indígenas, con los modos españoles y/o europeos de la época. En sus villancicos, obras teatrales o loas, juega a incorporar elementos híbridos que tratan de cuestionar en enriquecer la tradición colonial. Su cercanía a la corte también le permitió ejecutar con cierta libertad este tipo de trabajo literario o musical. No así cuando intentó establecer dialécticas de pensamiento filosófico o teológico. Lo que viene a demostrar la diferencia que se estipulada entre lo intelectual y lo folclórico ya en la época. La literatura de entretenimiento no rebatía a los Padres de la Iglesia, ni sus postulados.

Campoamor se enmarca en un contexto europeo de expansión de los derechos civiles, junto con otras intelectuales de su época como Federica Montseny, Emma Goldman o María Zambrano. Resulta paradójico que los hombres republicanos vieran con recelo el voto o la libertad global de la mujer si estaban realmente promulgando un cambio de paradigma con respecto a los antiguos usos monárquicos y dictatoriales inmediatamente anteriores. Esa tensión de la libertad tuvo que

enfrentarse a muchos conceptos teóricos a la hora de ponerlos en práctica, reformas que tuvo que acometer la II República Española tales como la educación, la economía agraria, el ejército, y un largo etcétera. Quizá la idea de los derechos de la mujer fue un detonante que obligó a revisar los principios globales de libertad que promulgaba en nuevo sistema democrático. Tratar de envilecer o puerilizar el intelecto de la mujer es un síntoma clave de la defensa del patriarcado como sistema inmóvil, tal y cómo se hizo antes y se haría después con teorías como las de Vallejo-Nájera, jefe del Gabinete psiquiátrico de la dictadura franquista.

Los dos campos de acción son diferentes: la religión o reflexión teológica, y la política o el derecho civil. Recordemos que en la época de Sor Juana, era imposible que una mujer se hubiera siquiera matriculado en una universidad. Sor Juana utiliza los medios que tiene a su disposición para la creatividad intelectual, como lo son la literatura y la creación ficcional o de entretenimiento. Desde allí, solo el mero hecho del uso de las lenguas prehispánicas, por ejemplo, ya contemplan un uso del arte para conceptuar el respeto por el otro, identificar la diferencia como parte de una sociedad plural y completa. El respeto al indígena y a su lengua como vehículo de interpretación del mundo también aboga por la igualdad, en este caso, racial. Campoamor debió sentir ese silogismo al descubrir a la monja, hecho que la llevó a bucear en su biografía hasta el punto de escribir en su exilio un estudio sobre Sor Juana.

Las dos figuras son ahora recordadas como precursoras del legado de la lucha feminista, tanto en la América Hispánica como en el resto del mundo y simbolizan una continuidad en la lucha.

4.3. Comparativa entre las cartas de Sor Juana y el Discurso de las Cortes

Ambos textos son, en esencia, una defensa de la capacidad intelectual y argumentativa de la mujer. Si Sor Juana vive en un momento donde el debate teológico está restringido, Campoamor se enfrenta a un parlamento y un sistema de partidos mayoritariamente masculino.

4.3.1. Defensa de la capacidad de la mujer

En la Carta Atenagórica, donde Sor Juana interpela sobre el sermón del Mandato que predicó el Padre Antonio de Vieyra, de la Compañía de Jesús en Lisboa, ya acepta argumentalmente su propia esencia al afirmar:

> Usted será mi único testigo, en quien la propia autoridad de su precepto honestará los errores de mi obediencia, que a otros ojos pareciera desproporcionada soberbia, y más cayendo en sexo tan desacreditado en materia de letras con la común acepción de todo el mundo (de la Cruz, 2025, p. 2).

No hace más que utilizar su condición para excusarse de la crítica ante el teólogo, sabiendo que de primeras siempre será rechazada por ello. Pone de manifiesto que el sexo femenino está desacreditado para la función intelectual por parte de la autoridad. Si ella, como mujer, realiza esta crítica ya está afirmando que una mujer puede ejecutar esas disquisiciones.

Campoamor, en la apertura de su discurso a las Cortes del primero de octubre de 1931 comenta:

> Señores diputados: lejos yo de censurar ni de atacar las manifestaciones de mi colega, señorita Kent, comprendo, por el contrario, la tortura de su espíritu al haberse visto hoy en trance de negar la capacidad inicial de la mujer (Campoamor, 2025, p.1)

La negación de la capacidad es, al fin y al cabo, el quid de la cuestión que se está discutiendo en todo momento. No es el derecho al voto en sí, sino la capacidad de la mujer para saber emitir ese voto.

Ambas señalan que el prejuicio de género las coloca en una posición desventajosa dentro de la esfera social.

4.3.2. Cuestionamiento de la autoridad masculina

Tanto Sor Juana como Clara Campoamor desafían a figuras masculinas, y femeninas, con posturas contrarias a las suyas. Sor Juana a oradores y santos padres, principalmente al Padre Vieyra portugués y Campoamor a diputados varones que buscan negar su petición, representados por Victoria Kent, casualmente otra mujer. La mexicana reflexiona sobre la osadía de discutir a los padres de la iglesia, teóricos de la talla de San Agustín, Crisóstomo o Santo Tomás, los llama “gigantes” y

se disculpa por el debate "Si hay quien ose combatir en el ingenio con tres más que hombres, ¿qué mucho es que haya quien haga cara a uno, aunque tan grande hombre?" (de la Cruz, 2025).

Campoamor, por otro lado, apela al derecho fundamental, basado en el respeto a todo ser humano y acusa, seguidamente, a los hombres (o diputados) de detentar un poder, que se convierte inevitablemente en el poder masculino.

Ambos discursos denuncian el papel secundario de la mujer en la sociedad y buscan la construcción de argumentos sólidos para tener el derecho a rebatir los argumentos masculinos. Sor Juana se denigra hasta hacer creer que cualquiera sería capaz de construir una dialéctica mejorada "con infinitos grados", justo antes de arremeter su propuesta sobre la naturaleza de Cristo.

Campoamor interpela a los diputados sobre su derecho a cerrar las puertas al voto femenino y arremete contra el poder masculino y la exclusión de la mujer:

> No; tenéis el derecho que os ha dado la ley, la ley que hicisteis vosotros, pero no tenéis el derecho natural fundamental, que se basa en el respeto a todo ser humano, y lo que hacéis es detentar un poder; dejad que la mujer se manifieste y veréis como ese poder no podéis seguir detentándolo (Campoamor, 2025, p.21).

Si bien la estrategia de Sor Juana es mostrar sumisión a la autoridad masculina, aunque utiliza cierta ironía en su discurso no se atreve a saltarse las normas de su posición social para evitar las represalias. Además, acepta el poder y la obediencia hacia la iglesia "doy por nulo y no por no dicho todo lo que se apartare del común sentir suyo y de los Santos Padres" (de la Cruz, 2025). Campoamor, en cambio, arremete constantemente contra los diputados, tratando de buscar su reflexión, sabiéndose protegida por su posición dentro de la república, trata y se siente de igual a igual con los hombres: "yo me siento ciudadano, antes que mujer" (Campoamor, 2025).

4.4. Comparativa entre las réplicas de Victoria Kent y Sor Filotea de la Cruz

Por un lado Sor Filotea elogia la inteligencia y el talento literario de Sor Juana, lo hace para colocar la escritura ficcional (teatral, etc) en un rango

inferior a la teología. Aplaude los talentos de Sor Juana, pero alude al peligro de la soberbia "no apruebo la vulgaridad de los que aprueban en las mujeres el uso de las letras (…) pero deseara que se empleara en cosas más santas" (Filotea, 2025). Es decir, en cosas más banales, más sencillas al intelecto que le puedan ser propias a la mujer. Apela a la obediencia como valor principal del género femenino, que debe apartar cualquier acción (letras incluidas) que la aparte de esa virtud.

Victoria Kent, no es tan elogiosa con Campoamor, aunque reconoce el momento histórico y la lucha feminista, pero apela al futuro para que la mujer "vea los frutos de la República" (Kent, 2025):

Si las mujeres españolas fueran todas obreras, si las mujeres españolas hubiesen atravesado ya un periodo universitario y estuvieran liberadas en su conciencia, yo me levantaría hoy frente a toda la Cámara para pedir el voto femenino (Kent, 2025, p. 124).

Podríamos denominar estas afirmaciones como clasismo intelectual, o machismo directamente, porque no se exige la misma preparación universitaria del hombre para emitir o dirigir su voto. Que el voto femenino pueda dirigirse a la derecha, no niega que el voto masculino también pueda hacerlo, luego supedita la libertad a lo ella estima como adecuado, en una posición donde utiliza su propio privilegio personal para arremeter contra su género por cuestiones de ideología. Cabe preguntarse si: ¿acaso una mujer de derechas es menos mujer que una de izquierdas? La libertad nunca puede ser mal empleada, puesto que está en la misma definición de su término la propia elección personal de la persona que toma decisiones.

Los dos discursos, el de Kent y el de Sor Filotea, plantean una visión paternalista del papel de la mujer, donde el reconocimiento de ciertas capacidades se ve coartado por las limitaciones del impacto social y el mal uso que pueda hacer una mujer puerilizada con su libertad de acción o pensamiento. La protección de la mujer de sí misma, de su soberbia o mal uso de su propio pensamiento y la ejemplificación de la propia posición como correcta. La libertad siempre parece conducir a consecuencias negativas para la propia mujer.

4.4.1. Diferencias entre los dos discursos

De nuevo. nos encontramos con un discurso de carácter religioso o de libertad religiosa y otro sobre el derecho. No olvidemos que Sor Filotea es en realidad el obispo de la ciudad de Puebla, en México, llamado Manuel Fernández de Santa Cruz y Victoria Kent fue la segunda mujer española en colegiarse como abogada en España en 1924.

Sor Filotea pretende que la mujer no pierda el tiempo en cuestiones de rango superior intelectual, del ámbito espiritual. Mientras Kent, apela a un proceso temporal, que solo está en su imaginario, de educación femenina. Filotea se presenta como una voz de autoridad por su cargo y su condición de género, mientras que Kent se presenta como una voz de autoridad por su rango, su posición y sus estudios universitarios.

Filotea al final se muestra amigable, cuando firma el 25 de noviembre de 1690, la carta de respuesta a la Carta Atenagórica de Sor Juana, la carta en sí está llena de alabanzas, pero también de avisos, más aún cuando se sitúa como mujer también:

No apruebo la vulgaridad de los que reprueban en las mujeres el uso de las letras, pues tantas se aplicaron a este estudio, no sin alabanza de San Jerónimo. Es verdad que dice San Pablo que las mujeres no enseñen; pero no manda que las mujeres no estudien para saber; porque sólo quiso prevenir el riesgo de elación en nuestro sexo, propenso siempre a la vanidad (Filotea, 2025, p. 3).

Es la cuestión del tiempo, lo que diferencia los dos discursos. En Filotea la mujer debe aceptar su condición inmutable propensa a la vanidad y a la soberbia, mientras que Kent sí cree en la transformación de la mujer, que acepta, sin embargo y por omisión, como innecesaria para el hombre.

De alguna manera es el control de la libertad y de la capacidad femenina lo que traducen los dos discursos.

6. CONCLUSIONES

Las figuras de Sor Juana Inés de la Cruz y Clara Campoamor, aunque separadas por siglos y contextos culturales muy distintos, comparten

una lucha común: el derecho de las mujeres al conocimiento, a la expresión y a la participación en la sociedad. Ambas mujeres se enfrentaron a las estructuras patriarcales de sus épocas, empleando la palabra como arma para defender sus ideas y abrir caminos hacia la emancipación femenina. Sus discursos y sus debates contra Victoria y Sor Filotea, plantean constantemente la sombra de la libertad.

Sor Juana, desde su celda en el convento de San Jerónimo, y Campoamor, desde las tribunas del parlamento español, desafiaron los límites impuestos por su género y demostraron que la lucha por los derechos de las mujeres es universal y atemporal. Sus discursos y obras, lejos de ser únicamente testimonios de sus respectivas épocas, han resonado a lo largo de la historia y continúan inspirando debates actuales sobre igualdad y derechos humanos.

El paralelismo entre la *Respuesta a Sor Filotea* y el debate parlamentario por el voto femenino subraya la continuidad de las barreras que las mujeres han enfrentado a lo largo del tiempo, así como las estrategias discursivas que han empleado para enfrentarlas. Sor Juana utilizó la ironía y el conocimiento teológico para defenderse de quienes la censuraban, mientras que Campoamor apeló a la lógica y los principios democráticos para convencer a sus colegas de la importancia de la igualdad política. Más tarde la conexión que se da entre ambas cuando Campoamor escribe en el exilio la biografía de Sor Juana termina de cerrar el círculo y establece un vínculo explícito entre ambas figuras, destacando cómo Campoamor veía en la monja mexicana una precursora de su propia lucha por los derechos de las mujeres. Este reconocimiento no solo reafirma la influencia de Sor Juana en contextos posteriores, sino que también revela la importancia de rescatar y reinterpretar el legado de las mujeres que han marcado la historia.

El análisis de las vidas y legados de Sor Juana Inés de la Cruz y Clara Campoamor demuestra que las luchas por los derechos de las mujeres no son episodios aislados, sino parte de un continuo histórico que conecta distintas épocas, geografías y culturas, ofreciendo un modelo de resistencia y emancipación que sigue vigente hoy.

8. REFERENCIAS

Altatorre, A. (2021). *Sor Juana Inés de la Cruz (Obras completas).* Fondo de cultura Económica. doi:978-968-16-3016-4

Campoamor, C. (2021). *Sor Juana Inés de la Cruz.* Renacimiento. doi:841838784X

Campoamor, C. (7 de 2 de 2025). *Discurso en cortes de Clara Campoamor.* Obtenido de Universidad de Valencia: https://pages.uv.es/formargenero/cas/otros_recursos/clara_campoamor.pdf

de la Cruz, S. J. (7 de 2 de 2025). *https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/CARTA%20ATENAGORICA.pdf.* Obtenido de https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/CARTA%20ATENAGORICA.pdf

Filotea, S. (7 de 2 de 2025). *Seducoahulia Gobierno de México.* Obtenido de https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/RESPUESTA%20A%20SOR%20FILOTEA.pdf

Kent, V. (7 de 2 de 2025). *www.ciere.org.* Obtenido de https://www.ciere.org/files/files/Del%20purol_%2092.pdf

Paz, O. (2000). *Sor Juana Ines De La Cruz O Las Trampas De La Fe (Lengua Estudios Literarios).* Fondo de Cultura Económica. doi:9681612116

EL PAISAJE URBANO COMO DESMITIFICACIÓN DEL IDEAL COSMOPOLITA EN ROBERTO ARLT

VANESA LEDESMA URRUTI
Universidad de Cádiz / IN-EMHis

1. INTRODUCCIÓN

La fascinación por el paisaje urbano es una de las claves de la obra de Roberto Arlt ya desde su primera época de periodista en el diario *El Mundo*. Sus célebres *Aguafuertes Porteñas* (1928-1933) son auténticas crónicas de la vida urbana para cuya creación el argentino recorre Buenos Aires en busca de tipos y paisajes, prestando atención a los comportamientos propios de los habitantes de la ciudad en una serie de piezas que dan de esta una "visión caleidoscópica" (Rest, 1993, p. 63). También su novelística gira en torno a los ritmos y palpitaciones de la ciudad porteña, así como su obra dramática, la cual, excepto contadísimas excepciones, hace siempre referencia al ambiente urbano, ya sea dentro o fuera de escena. De la misma manera, muchos de sus relatos cortos giran alrededor de esta misma temática, como es el caso del cuento *La luna roja* (1933) o la novela corta, *Noche terrible* (1933). A lo largo de esta trayectoria, que oscila estéticamente entre el comentario de costumbres de las aguafuertes y la distopía expresionista, principalmente del ciclo de novelas *Los siete locos* y *Los lanzallamas*[91], Arlt condensa en el paisaje urbano sus preocupaciones y obsesiones en torno a la idea de ciudad.

Por su parte, la crítica coincide en que la obra arltiana fue la primera en configurar una identidad propia a través del paisaje urbano para la literatura del cono sur. Frente a la tendencia literaria latinoamericana a

[91] Para agilizar la lectura del texto, a partir de ahora abreviaremos los títulos de estas dos obras con los acrónimos LSL y LL para *Los siete locos* y *Los lanzallamas* respectivamente.

buscar en lo rural el reflejo y la síntesis de su identidad, la obra arltiana consolida la ciudad de Buenos Aires como símbolo de la "argentinidad", convirtiéndose en una especie de "accidente en el conjunto de la literatura hispanoamericana" (1992, p. 46). Esta peculiaridad resulta inseparable de un cierto posicionamiento de nuestro autor con respecto a la idea del Estado y de las instituciones. De ahí que Raúl Larra, gran estudioso de Arlt, asocie esta peculiaridad no tanto al lugar geográfico en que se desarrolla su obra, sino al trasfondo histórico y político de los años veinte en Argentina:

> Si *Doña Bárbara* resume cierta etapa venezolana; si *La vorágine* es la expresión de una Colombia subyugada; si *Huasipungo* toca fondo en la realidad económica social del Ecuador, no hay una novela rural argentina (…) que pueda definir a todo el país. Están más cerca las novelas de Roberto Arlt, novelas ciudadanas, de esa síntesis definidora para este período que comienza con la ascensión al poder del radicalismo en 1916, que cualquier novela de ambiente campesino (1992, p. 47).

La obsesión de nuestro autor por la ciudad de Buenos Aires no debe reducirse por tanto al análisis de aspectos formales, cuestiones empíricas, anecdóticas, biográficas o eruditas. Tampoco cabe tomar "la ciudad arltiana" como un concepto monolítico que pueda aplicarse a las diversas obras del autor según las distintas impresiones subjetivas en cada caso. Tal tratamiento ha conducido en muchas ocasiones a considerar la ciudad en la obra arltiana como una cuestión puramente estética, dado lugar a una profusa adjetivación que la reduce a una mera fenomenología del paisaje urbano: ciudad expresionista, ciudad canalla, ciudad futurista, ciudad alucinada, ciudad apocalíptica, ciudad-prisión, etc. Sin embargo, observamos en la obra arltiana una evolución particular en la idea de ciudad que afianza la relación entre la Buenos Aires de las aguafuertes, con su "nostalgia de casonas y arboledas, nostalgia de jardines, evocaciones de un pasado suficientemente próximo para recordarlo" y esa otra Buenos Aires descrita como "cáncer del mundo" en el ciclo de *LSL* y *LL*. En esta línea, cabría preguntarse por el cambio de actitud del propio autor respecto del paisaje urbano, disociando al Arlt aguafuertista que recorre las calles como un auténtico voyeur (Amícola, 2008) de la actitud crítica y menos contemplativa del Arlt novelista o incluso del Arlt dramaturgo.

2. OBJETIVOS

Con este estudio se pretende analizar la plasmación de la idea de ciudad en el paisaje urbano construido poéticamente por el autor, realizando un recorrido por las distintas representaciones de Buenos Aires en la narrativa arltiana y analizando el proceso de desmitificación del paisaje urbano así como su resignificación en el contexto de la modernidad. Además, se explora la manera en que esta concepción de la ciudad transciende los paradigmas estéticos de su época para proponer una reflexión crítica sobre el rol del individuo y las instituciones en el contexto urbano, superando las dicotomías tradicionales entre campo y urbe o civilización y barbarie.

3. METODOLOGÍA

Se trata de dar una respuesta satisfactoria a la pregunta por la construcción del paisaje urbano en la obra arltiana, de forma que se pueda establecer relaciones entre este y la idea de ciudad. Para ello, se lleva a cabo un análisis a partir de la siguiente distinción:

- La ciudad como emplazamiento geográfico y arquitectónico arraigado en el suelo (*urbs*), con sus edificios, calles, fachadas, aceras, barrios, *skyline*, torres de apartamentos, plazas, etc. En este caso, el paisaje urbano se construye poéticamente en el contexto de la modernización de Buenos Aires, con sus ensanches, sus redes eléctricas, la intensa edificación, el obelisco como símbolo nacional, etc. Este proceso infunde, por un lado, una ola de optimismo en el ciudadano que ve en la nueva fisonomía de la ciudad el reflejo de una sociedad que avanza hacia un mundo mejor. Por otro, las ruinas y escombros de edificios destruidos, calles de barrio transformadas hasta puntos irreconocibles, provocan una visión nostálgica y melancólica.
- La ciudad en su dimensión cívica (*civitas*), atendiendo a su estructura política e institucional, así como a sus contenidos ideológicos en relación con su racionalidad y normatividad (fronteras y límites) y cuya contraparte sería el campo y los

ambientes rurales. El paisaje urbano se construye en este caso a partir del contexto sociopolítico de los años treinta, con el golpe de Estado que inaugura un periodo convulso de sucesivas dictaduras en Argentina, el cual supone un cambio drástico en la concepción del ciudadano, sus derechos y sus libertades.

– Por último, es necesario observar cómo se construye la ciudad en tanto espacio psicológico en que los personajes desarrollan relaciones subjetivas con respecto a las estructuras civiles.

4. RESULTADOS

El paisaje urbano en la obra de Roberto Arlt refleja las tensiones existentes entre una concepción pantópica de la ciudad como símbolo de la unión cosmopolita entre "ciudadanos del mundo" y una imagen distópica de aquella, entendida como fuerza destructora de la humanidad. Interpretamos estas tensiones a partir de cuatro momentos principales: superación de las dicotomías tradicionales entre lo urbano y lo rural, influencia del ideal cosmopolita, construcción del paisaje urbano como reflejo de un impulso cainita y disolución de las estructuras urbanas como único reducto de salvación para la conciencia criminosa. A continuación, desarrollamos brevemente estas ideas.

4.1. Civilización y barbarie

En su concepción del paisaje urbano, Arlt es heredero de muchas de las teorías de la ciudad de su época, las cuales estaban envueltas en las doctrinas de oposición entre ciudad y campo, cultura y naturaleza, etc. Se trata de teorías de raigambre romántica, las cuales defendían un naturalismo agrario frente a las teorías de estirpe iluminista, las cuales defendían la funcionalidad racional de lo urbano. Ante tales dicotomías, nuestro autor toma una posición original al construir un paisaje urbano que no se concibe por contraste u oposición al campo, tampoco como negación de este, sino que supera toda antítesis entre el naturalismo o indigenismo de estirpe rural y la estética de la modernidad asociada a la ciudad. Cabe recordar que esta separación, la cual se interpretó tradicionalmente como un "desgarro del mundo americano" (Rehren,

1995, p. 45), fue especialmente sangrante en Argentina, país que enfrentó durante varios siglos las dolorosas contradicciones provocadas por la imposibilidad de reconciliación entre estos dos ambientes y donde vastísimas extensiones de terreno casi virgen compitieron con la que a principios de siglo fue probablemente la ciudad más pujante y "europea" de Latinoamérica, esa "gran colmena humana, laboriosa e infatigable" (S/A, 1934) que era Buenos Aires. Efectivamente, la ciudad porteña fue el escenario inequívoco de la expansión del capitalismo, la llegada de grandes olas migratorias desde Europa, el desarrollo de las comunicaciones y el intercambio cultural, inaugurando un "imaginario inédito en el continente" (Rehren, 1995, p. 45).

Sin embargo, Arlt se aleja de tales contrastes al concebir estos dos ambientes desde el punto de vista moral, viéndose ambos amenazados por las mismas fuerzas disolventes. La gran metrópolis aparece como un lugar sórdido y terrible, con sus tenderos celosos que, como bestias innobles, se espían unos a otros – esos "brutos, bajo cuyas cataduras enfáticas veía alzarse el alma de la ciudad, encanallada, implacable y feroz como ellos" (1997, I, p. 8). Por otro lado, la miseria y opresión de la vida urbana no lleva a los personajes de Arlt a sucumbir en ningún momento a la idealización de los ambientes rurales. Así recuerda el personaje de Hipólita en *LL* la vida en el campo:

> Era una vida bestial la de esa gente. Vea... del campo me acuerdo el amanecer, las primeras horas después de almorzar y del anochecer. Son tres terribles momentos de ese campo nuestro, que tiene una línea de ferrocarril cruzándolo, hombres con bombachas parados frente a un almacén de ladrillos colorados y automóviles Ford haciendo línea a lo largo de la fachada de una Cooperativa. [...] y yo, perdida entre ellos, sentía que mi vida agonizaba precozmente, peor que cuando vivía en el más incierto de los presentes de la ciudad…" (1997, I, pp. 395-396).

Esta visión desengañada de la vida rural prevalece a lo largo del ciclo, con la consecuente desmitificación de la figura del gaucho – ese "hombre con bombachas" – ampliamente romantizada en el imaginario literario gauchesco (Borges incluido) como emblema del nacionalismo

argentino[92]. En la obra arltiana, la ciudad deja de ser, por tanto, una mera contraparte del mundo rural, alejándose nuestro autor del conflicto tradicional – de profunda relevancia política en la Argentina decimonónica – entre civilización y barbarie.

4.2. Buenos Aires frente al *Cosmos*

Si el paisaje urbano no se construye por contraste con el ambiente rural, o, dicho de otra manera, si el campo no constituye los límites definitorios de la idea de ciudad, entonces cabe preguntarse frente a qué elementos podemos definir la ciudad arltiana. Para encontrar el germen de la idea de ciudad que va a atravesar su obra literaria, hemos de retrotraernos al Arlt de las primeras aguafuertes*,* ese cronista que recorre fascinado la ciudad porteña recogiendo con su pluma todos sus movimientos y palpitaciones. Encontramos en ellas alusiones a los proyectos de modernización urbanística que afectan a la ciudad de Buenos Aires en los primeros años de la década de 1930, entre los que se incluyen la pavimentación de amplias zonas urbanas, la creciente edificación, la implantación del alumbrado eléctrico, la ramificación de nuevas líneas de transporte, etc. En estos años de rápidas transformaciones, Arlt recorre la ciudad en busca de los elementos esenciales que definan la identidad de la ciudad porteña, captando con su "atención flotante" no solo las nuevas formas de la ciudad, sino también los comportamientos sociales típicos de la vida urbana, entre ellos, los relacionados con la marginalidad y el delito. Arlt observará en esos paseos la naturaleza multiforme y babélica del porteño, a quien las sucesivas olas de inmigrantes y el mestizaje transformaron en un "tipo humano con características especiales" (Larra, 1992, p. 52).

Si nos ceñimos a la plasmación estética de la urbe, vemos en el Arlt de las aguafuertes una búsqueda constante de los componentes esenciales de la ciudad, los cuales subyacen a lo accidental, incluyendo en esta categoría todos los cambios que afectan a su modernización. En el aguafuerte "El espíritu de la calle Corrientes no cambiará con el ensanche" observamos claramente esta búsqueda del fundamento esencial de

[92] Véase el aguafuerte titulada "La mula de lo gauchesco", donde Arlt elabora una concienzuda crítica de esta figura considerada como símbolo nacional.

la calle Corrientes en su trazado geométrico: "Calle porteña de todo corazón, está impregnada tan profundamente de ese espíritu 'nuestro' que, aunque le poden las casas hasta los cimientos y le echen creolina hasta la napa de agua, la calle seguirá siendo la misma. La recta donde es bonita la vagancia..." (1997, II, p. 167). Esta geometrización de la ciudad, que más adelante se concretará en la estética expresionista del ciclo, reduce la calle a la línea recta, a la que se asigna un valor metafísico y al mismo tiempo identitario – "espíritu nuestro" – que remite en última instancia a lo que Rest ha llamado, la "visión mítica" (Rest, 1993). Se trata de un paisaje que responde a una concepción de la ciudad no solo como un lugar de mestizaje sino también como un espacio universal y unitario construido sobre la idea de la cosmópolis.

En este sentido, nuestro autor sería un "*flâneur* modelo", tal como lo describe Beatriz Sarlo (2003, p. 12) y, como tal, transciende los detalles concretos de la realidad. Como nos recuerda Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* (1863), el *flâneur* es nada menos que el "amante de la vida universal" (2018, p. 358), cuya mirada distanciada aspira a fundirse en una totalidad definida por la hermandad de todos los hombres. Se trata de una figura de connotaciones metafísicas, la cual "se siente en casa en cualquier parte" y "hace del mundo entero su familia" (2018, p. 358-9). En Arlt, esta concepción cosmopolita se convierte en un elemento esencial a la hora de construir el paisaje urbano, representando la ciudad como un *topos* idealizado, un lugar de convivencia donde se borran las fronteras geográficas, nacionales, de clase, de credo, etc. igualándolos a todos bajo la rúbrica "humanidad" y convirtiendo al ciudadano de a pie, sean cuales sean sus particularidades, en una figura idealizada – y todo ello a pesar del esmero en el detalle y de la profusión de la pincelada local, como vemos en el aguafuerte, "Corrientes por la noche" (1929):

> Bajo esas luces fantasmagóricas, mujeres estilizadas como las que dibuja Sirio, pasan encendiendo un volcán de deseos en los vagos de cuellos duros que se oxidan en las mesas de los cafés saturados de "jazz band". Vigilantes, canillitas, "fiocas", actrices, porteros de teatros, mensajeros, revendedores, secretarios de compañías, cómicos, poetas, ladrones, hombres de negocios innombrables, autores, vagabundos, críticos teatrales, damas del medio mundo; una humanidad única cosmopolita y extraña se da la mano en ese desaguadero de la belleza y la alegría (1997, II, p. 228).

Se trata de una determinada concepción de la ciudad como aquel espacio mítico que, proyectado hacia el futuro, borra todas las fricciones entre aquellos que la habitan. Este espacio utópico de fraternización perpetua presupone asimismo un potencial borrado de fronteras que convierte la ciudad en un nodo dentro de una red fraternal, una pantopía de interrelaciones cuyos habitantes forman un todo diversificado pero armónico en el que se proyectan las nociones kantianas de hospitalidad universal y ciudadanía mundial.

En este punto, son inevitables las reminiscencias por un lado a la *Ciudad de Dios* (426), de San Agustín, una ciudad abstracta, indeterminada, basada en la conformación de una comunidad de seres humanos que viven en distintos lugares del mundo pero que están unidos, no por el lugar geográfico que habitan sino por su disposición moral. También cabe recordar las cincuenta y cuatro ciudades-estado agrupadas en torno a Amaurota en la *Utopía* (1516) de Tomás Moro, las cuales son partes intercambiables de una red fraternal de interacciones que iguala moralmente a todos los ciudadanos frente a sus cualidades específicas: "El que ha visto una de aquellas ciudades puede decir que las ha visto todas, tan semejantes son unas de otras" (1971, p. 18).

No obstante, una lectura atenta muestra claramente que la obra arltiana evoluciona hacia el desengaño con respecto al ideal cosmopolita, dando lugar en su última novela, *El amor brujo* (1932), a uno de sus personajes más irónicos, el arquitecto Balder. Presa del idealismo más rampante, el pusilánime Balder es la viva encarnación de este ideal, como demuestra su constante fantasía de crear una "ciudad nueva" cuya disposición urbana permita acomodar a una "sociedad pura". Balder reproduce sin duda los ideales urbanísticos que impregnaron la visión de muchos vanguardistas utópicos europeos de principios del siglo veinte, como Bruno Taut, y su hermano Max Taut, Wenzel Hablik, Rudolf Schwarz, Moricz Melzer, Erich Mendelsohn, Hermann Finsterlin, Jefim Golyscheff o Paul Gösch, cuyas estructuras urbanas fueron diseñadas como símbolos de la fraternidad originaria entre los hombres. En ellas, los habitantes se deslizarían por los espacios urbanos sin tener que sortear ningún obstáculo y los materiales empleados serían los más etéreos y reflectantes, como el cristal, el cual representaba la sustanciación de un mundo

ligero e intangible, reminiscente del gótico. En efecto, este paisaje urbano respondería a la urgencia de restablecer el orden social mediante la creación de nuevos edificios que, como las catedrales medievales, pudieran servir como contextos unificadores de la comunidad humana (Benson, 2001, p. 12).

En esta línea, el arquitecto Balder concibe la ciudad como un lugar paradisíaco para acoger a una civilización universal, una ciudad esperanzadora, cercana a las fuerzas originarias de la naturaleza, poblada de "creaciones magníficas, edificios monumentales, obeliscos titánicos…" (1997, I, p. 686) y "pirámides cuya superficie reprodujera la escala cromática del arco iris... (1997, I, p. 684). Sin duda, Arlt crea el personaje de Balder como prototipo del idealista trasnochado que todavía sueña con las utopías urbanas del periodo pre-bélico y con las promesas de un universalismo capaz de transcender fronteras. Sus diseños, exagerados e inútiles, quedan reducidos a un ejercicio de fantasía, a una visión infantilizada del diseño urbano que no tiene cabida en la realidad política argentina a partir de los años veinte.

Por otro lado, Arlt observó claramente que la transformación del paisaje urbano de Buenos Aires no fue un proceso rápido y limpio, sino que se produjo en medio de una vorágine de cambios donde distintas fuerzas pugnaban entre sí: la vieja Buenos Aires, que se hundía entre los escombros potenciando visiones nostálgicas y melancólicas, frente al nuevo imaginario de la gran metrópolis soñada por políticos e intelectuales (Fara, 2011), una "ciudad en marcha" (Marechal, 1981, p.15) que se erigía como exponente del nuevo ritmo de la modernidad: "Buenos Aires progresa y se transforma de una manera increíble. Uno deja de pasar quince días por una cuadra, y al volver ya no la conoce. […] Las paredes a medio derrumbar y los muros a medio construir dan la impresión de que allí acaba de efectuarse un bombardeo" (1935, nº 1905, s/p).

4.3. El paisaje urbano como campo de batalla

Desde el punto de vista sociopolítico, la caída del ideal cosmopolita corre paralela al proceso por el cual la Primera Guerra Mundial vino a desbaratar las ideas utópicas de fraternidad universal. En este contexto, el paisaje urbano en la obra de Arlt empieza a tomar la forma del campo

de batalla, el cual prefigura las consecuencias negativas de los avances tecnológicos – hacinamiento, superpoblación, miseria, alienación, etc. – pero, ante todo, refleja los efectos de la destrucción bélica en distintas ciudades al otro lado del Atlántico. Cabe recordar que Arlt seguía de cerca los noticiarios y la prensa internacional que llegaba a Buenos Aires en los años 1930, donde aparecían fotografiadas algunas ciudades europeas en ruinas. En su aguafuerte "Buenos Aires, paraíso de la tierra", nuestro autor compara la, hasta el momento apacible, ciudad porteña con las ciudades europeas devastadas por los efectos de "las mil formas técnicas de la muerte violenta" (1997, II, p. 301). Se trataba de ciudades "hechas materialmente trizas en sus estructuras, después del paseo punitivo de una cuadrilla de aviones enemigos" (p. 300). En este contexto, nuestro autor se pregunta por el sentido de una civilización que, en su avance tecnológico, ha terminado por autofagocitarse: "Hace veinte años combatían los ejércitos. Hoy, con toda naturalidad, se anuncia que una ciudad será barrida de la superficie de la tierra, con todo aquello que contiene, vivo y muerto." (p. 301-2).

Al constatar la deriva de las antiguas metrópolis europeas – muchas de ellas ciudades imperiales alrededor de las cuales orbitaban las ciudades latinoamericanas – Arlt constata el incierto futuro que se cierne sobre una Buenos Aires sumida en un creciente militarismo que de alguna manera prefiguraba la prolongación hacia el continente americano de las corrientes totalitarias europeas. No resultaba complicado en este contexto establecer paralelismos con las ciudades del viejo continente y muy especialmente con la Berlín de Weimar, ambas ciudades "signadas a fines de la década del 20 por una sombra ominosa" (Amícola, 2008, p. 162). En efecto, si Roberto Arlt asimiló el ambiente de tensión política propio de la situación social alemana fue porque ese malestar fue "tangible para espíritus de otras latitudes" (2008, p. 163). El Berlín pre-nazi y el Buenos Aires de *LSL* – publicada sólo un año antes del golpe del estado que inauguraría más de cincuenta años de dictaduras casi consecutivas en Argentina – eran dos metrópolis donde ya se respiraba el cataclismo social. Cabe recordar al respecto las impresiones que Ortega y Gasset dejó reflejadas en *El hombre, a la defensiva* acerca de su viaje a Argentina en septiembre de 1929:

> Yo presumía hallar un Estado aún blando, vago, de aristas poco acusadas y apenas diferenciado del gran protoplasma social. Encontré un Estado rígido, ceñudo, con grave empaque, separado por completo de la espontaneidad social, vuelto frente a ella, con rebosante autoridad sobre individuos y grupos particulares. A veces, en Buenos Aires, me acordaba de Berlín, porque veía por dondequiera asomar el perfil jurídico y de gendarme de las instituciones públicas (1961, p. 927).

En este sentido, la Buenos Aires del ciclo refleja las tensiones presentes en el contexto sociopolítico de germanización del ejército – proceso iniciado desde finales del siglo diecinueve – y en pleno auge del *fascio* local argentino, que se convertiría en el más importante de América Latina desde su creación en 1923.

En particular, esa angustia "europea" se refleja en la violencia con que Arlt describe el paisaje urbano, en el extrañamiento de unos personajes que no son capaces de abarcar con su mirada las moles de cemento se imponen más allá de los límites del campo visual como monstruosidades que se expanden a un ritmo frenético. Este paisaje alucinado, por el que pululan entre rascacielos en forma de *dreadnoughts* los gaseados de la Primera Guerra Mundial, se llena así de oscuros presagios que recuerdan a la estética expresionista de ardientes visionarios como Georg Grosz, Max Beckman o Ludwig Meidner. El recurso a la línea oblicua y las formas geométricas, por ejemplo, se utilizó para subrayar la extrema fragilidad de la subjetividad moderna (Meidner, 1993). Como en los dibujos de Meidner, *Strasse im Wilmersdorf* (1913) o *Wannsee Bahnhof* (1913), donde la ciudad adopta la estética de la tecnología bélica de principios del siglo veinte, el paisaje urbano de Buenos Aires refleja el estado de precariedad e indefensión de los ciudadanos frente al agresivo dinamismo de "trenes ultramodernos" que pasan a toda velocidad como estelas fulgurantes parecidas a las que dibujan las balas y los obuses en el frente, así como a las enormes sombras de los edificios, guillotinadas oblicuamente sobre los transeúntes, a la mueca helada de las fachadas, a las "fúnebres chimeneas" (1997, I, p. 238), a los hombres y mujeres que, tras las fachadas, "duermen con modorra de cadáveres" (I, p. 513) o a los techos de las casas que, "pintados de alquitrán, parecen tapaderas de ataúdes inmensos" (I, p. 511).

Son innumerables en el ciclo las imágenes reminiscentes de la Primera Guerra Mundial, las cuales aparecen siempre reflejadas en las estructuras urbanas: fábricas de gases, hombres con escafandras de buzo, trajes impermeables empapados de aceite, neblina de gases verdosos, grandes compresores, cilindros de acero laminado, manómetros, *dreadnoughts*, transatlánticos, *shrapnels*, trinitrotolueno, etc. Este paisaje urbano refleja una concepción de la ciudad como potencia abstracta y suprahumana que supera la voluntad del individuo, donde personajes como Erdosain deambulan sin rumbo por las calles como supervivientes de un ejército enemigo:

> Erdosain y el Astrólogo cruzan el Dock Sud. Las calles parecen bocas de hornos apagados... Marchan silenciosos, dejando atrás silos de portland agrupados como gigantes, oblicuos brazos de guinches rebasando las cabriadas de los talleres, torres de transformadores de alta tensión erizadas de aisladores y más enrejadas que cúpulas de 'superdreadnought'. De la boca de los altos hornos se escapan flechas de gas azul, la comba de una cadena corta el espacio entre dos plataformas de acero... (I, p. 510)

4.4. Paisaje apocalíptico y disolución de la ciudad

Desde el punto de vista psicológico, la ciudad se concibe como un ente complejo que opera las más inquietantes transformaciones de la conciencia humana: "no se puede menos de asombrarse, a veces, de la variedad de contradicciones que pone en funcionamiento en el mecanismo psicológico del hombre, la monotonía gris de la ciudad" (I, p. 675). Constituye por tanto la ciudad, con sus rascacielos, farolas, fachadas, muros de cemento hostiles y amenazantes, la materialización de unas fuerzas abstractas que acorralan al ser humano y lo conducen a la perdición: “Las ciudades son los cánceres del mundo. Aniquilan al hombre, lo moldean cobarde, astuto, envidioso…” (I, p. 526).

La atmósfera de la ciudad va penetrando así al interior de los personajes, volcándose “por sus arterias en fuerza de negación” (I, p. 437) hasta transformarlos en seres viles e inmorales. La conciencia criminosa se mimetiza con el paisaje urbano y la civilización se reduce a una lustrosa pátina que cubre las más oscuras y retorcidas opacidades del alma humana. Observamos aquí la influencia del nihilismo de finales del siglo diecinueve, como aparece en el *Así habló Zaratustra* (1883) de Nietzsche:

> (…) ¡Escupe a la gran ciudad, que es el gran vertedero donde espumea junta toda la escoria! Escupe a la ciudad de las almas aplastadas y de los pechos estrechos, de los ojos afilados, de los dedos viscosos, a la ciudad de los importunos, de los desvergonzados, de los escritorzuelos y vocingleros, de los ambiciosos sobrerrecalentados en donde todo lo podrido, desacreditado, lascivo, sombrío, superputrefacto, ulcerado, conjurado supura todo junto: ¡escupe a la gran ciudad y date la vuelta! (2003, p. 254).

Como un ludita que descarga su cólera contra las máquinas de las fábricas durante las primeras revueltas proletarias, Erdosain también escupe a la fachada de una casa de modas, diciendo: “Serás nuestra, ciudad" (I, 375).

En este sentido, Arlt comparte con autores como Fiodor Dostoievski o Alfred Döblin una concepción cainita de la ciudad, la cual produce un cierto tipo de individuos que no son tanto víctimas de la explotación capitalista, como en ocasiones se ha afirmado –hay que recordar que ni Erdosain ni los otros locos del ciclo trabajan ni lo pretenden, tal como ocurre con el Raskolnikov de Dostoievski o el Franz Biberkopf de Döblin– sino que más bien son seres ociosos que dedican su tiempo libre a masticar su resentimiento contra la sociedad, hasta que la “idea criminosa” se convierte en una “continuidad del cuerpo" (1997, I, p. 222). Esta conciencia criminal no es más que el correlato de la urbe, entendida en sentido mitológico como escenario de luchas fratricidas. Ya San Agustín advertía de este carácter cainita de la ciudad terrena, la cual “se halla dividida entre sí la mayor parte del tiempo, con litigios, guerras, luchas, en busca de victorias mortíferas o ciertamente mortales...” (XV, IV). Más adelante, en el capítulo quinto, el de Hipona describe el núcleo y origen de esta discordia: La ciudad lleva en sí misma, como atributo esencial, la impronta de su perdición, pues su primer fundador fue un fratricida, quien “dominado por la envidia, dio muerte a su hermano...” (Libro XV, cap. V). El crimen aparece por tanto como ritual de inauguración de la ciudad, tal como nos recuerda el mito de Rómulo y Remo: “Y en la nueva ciudad el primer muro / Con la sangre fraterna fue manchado” (Arguijo, 2009, p. 211).

Si la aniquilación de la propia sangre simboliza el paso de un sistema de relaciones tribales a unas estructuras “civilizadas”, el ideal cosmopolita venía a restaurar de alguna manera estos los vínculos fraternos mediante la disolución de los muros divisorios entre las ciudades. En

este contexto debemos entender a los personajes arltianos, quienes se encuentran sumamente incómodos en la *civitas*, llegando a sentirse acorralados por esa "supercivilización espantosa" de "ciudades tremendas en cuyas terrazas cae el polvo de las estrellas, y en cuyos subsuelos, triples redes de ferrocarriles subterráneos superpuestos arrastran una humanidad pálida hacia un infinito progreso de mecanismos inútiles" (1997, I, p. 409). La ciudad se alza así como un coloso de cemento y asfalto, de ventanales oscuros y altísimos muros de cemento que viene a romper el vínculo originario entre los seres humanos. Irónicamente, los personajes arltianos desarrollan su plan criminal para redimir a la ciudad de su crimen originario y, en su particular paranoia anarquista, pretenden aniquilar unas estructuras políticas que según ellos han propiciado la caída de la *civilización*: "los profetas tenían razón cuando hacían caer sobre las ciudades agotadas por la inmundicia sus hipotéticas lluvias de fuego entre hedores de ácido sulfúrico" (1997, II, 565).

Estos locos que fantasean con llevar el crimen a niveles masivos conforman la logia, la sociedad secreta, cuya naturaleza tribal constituye la mayor amenaza a las estructuras políticas vigentes. La única posibilidad de salvación pasa por la destrucción a gran escala de la urbe: "Inventaría el Rayo de la Muerte, un siniestro relámpago violeta cuyos millones de amperios fundirían el acero de los *dreadnoughts* como un horno funde una lenteja de cera, y haría saltar en cascajos las ciudades de portland, como si las soliviantaran volcanes de trinitrotolueno" (I, p. 373). De esta manera, el paisaje apocalíptico se convierte en la contraparte del paisaje bélico: "¿Qué me dice usted si organizamos una usina que llegue a ser lo que fue la Krupp en Alemania?" (I, p. 381). En un sentido moral, la idea de la aniquilación de las estructuras urbanas se convierte en la única fuerza redentora de todos los pecados de la ciudad.

De esta manera, la aniquilación de la humanidad al completo pasa a ser un espectáculo placentero. Es el paisaje de luna roja que se abre como la única posibilidad de futuro tras la destrucción a gran escala de las estructuras urbanas y que lleva en sí mismo la impronta de un nuevo orden, de un nuevo hombre con más potencia y voluntad que el anterior, un mundo en el que solo quedarían vivos unos cuantos elegidos que se adueñarían del poder, "una aristocracia de cínicos, bandoleros sobresaturados de

civilización" que devolverían al hombre al "primitivo estado de sociedad", dedicándose a las tareas agrícolas (I, 374). Solo en este sentido podemos entender la alusión a lo rural en la obra arltiana, no como una representación de "lo sublime, la belleza de lo natural", como ha afirmado la crítica (Capdevila, 1999, p. 137), sino más bien irónicamente, como la imagen psicológica del resentimiento de unos personajes incapacitados para la apreciación de lo bello, mucho menos de lo sublime. Así, el "místico Ergueta" cree ver a Dios tras la disolución de los muros de la ciudad, en los amplios páramos de "redondeados bordes verdosos lamidos por el éter azul" o, más adelante, las imágenes de los "profundos barrancos de lomas doradas" que "giraban en las elípticas de remotos planetas como naranjas" son visiones ridículas cuya ironía viene subrayada por el lenguaje cursi y estereotipado mezclado con términos vulgares que remiten al falso misticismo de un grupo de sociópatas.

En definitiva, la ironía de este sueño distópico subraya la falsedad de la idea de naturaleza – y con ella, del ambiente rural idílico – tal y como aparece en la mente delirante del "místico urbanita" atrapado entre los muros carcelarios de la ciudad moderna. Como repite una y otra vez Erdosain, esto es solo un espejismo, puesto que, desde el punto de vista psicológico, no hay forma humana de rebasar los límites de la ciudad: "¡Irse! ¿Sabés lo que hay que hacer para irse?... Matarse" (1997, II, p.550).

5. CONCLUSIONES

Queda demostrado que la ciudad en la obra arltiana no aparece solo como un escenario en el que se desenvuelven los personajes ni como un ecosistema que los contiene, rodea o limita. Tampoco es únicamente una experiencia psicológica que afecta y determina sus acciones, sino que, ante todo, la ciudad es una preocupación de índole filosófica que se remonta a los mitos fundacionales del comienzo de nuestra civilización. Su interpretación requiere, por tanto, un análisis de la reformulación del cosmopolitismo pantópico de corte idealista en boga en la Europa de principios del siglo veinte, así como de la concepción distópica de tinte marxista que llevó a muchos artistas de entreguerras a retratar el paisaje urbano como un escenario industrial degradante y deshumanizado. En

este sentido, la obra arltiana lleva a cabo una revisión de la idea de la metrópolis con sello propio, la cual supera las oposiciones tradicionales entre lo rural y lo urbano, naturaleza y cultura, civilización y barbarie, etc. que forjaron el pensamiento político argentino del siglo diecinueve.

Asimismo, la evolución estética del paisaje urbano en Arlt remite a la idea de disolución de las estructuras políticas, la cual muestra su cara más cainita en su obra tardía, donde se refleja la destrucción de los vínculos sociales que habían imperado desde el nacimiento de los Estados modernos. Al anular la ciudad todo sentimiento de solidaridad entre los hombres, enfrentándolos unos contra otros, se disuelve inmediatamente la utopía basada en el progreso tecnológico que conduciría – o al menos así lo profetizaron muchas voces del optimismo decimonónico – a un estado de bienestar generalizado. En su lugar, aparecen los bajos instintos de unos hombres a quienes la urbe solo puede ofrecer una existencia asfixiante. La ciudad proporciona así una ilusión de libertad superior a otro tipo de organizaciones rurales o tribales, pero es una libertad en negativo, un espejismo que acaba por reducir al ser humano a la más absoluta impotencia, cifrada en la impersonalidad y la abstracción de la vida moderna.

6. REFERENCIAS

Agustín, S. (2016). *La ciudad de dios*. Libros I-VII (Vol. 364). RBA Libros.

Amícola, J. (2008). Fritz Lang, Alfred Döblin y Roberto Arlt. Ficciones de los medios en la periferia. *Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, 161-169.

Arguijo, J. D. (2009). *Poesía completa*. Cátedra Letras Hispánicas.

Arlt, R. (1997). *Obras completas* (vols 1-2). Losada.

Baudelaire, C. (2018). *Salones y otros escritos sobre arte* (vol. 213). La balsa de la medusa.

Benson, T. O. (2001). *Expressionist Utopias: Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy*. Los Angeles UCP.

Capdevila, A. (1999). Arlt: la ciudad expresionista. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*, (7), 130-141.

Fara, Catalina V. (2011). Coqueta, vivaz, risueña, como una piba porteña. Imágenes de la calle Corrientes, 1920-1937. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"*. 41(2), pp. 167-178. https://www.iaa.fadu.uba.ar/anales/anales41-2/v41n2a06.htm.

Larra, R. (1992). *Roberto Arlt, el torturado*. Leviatán.

Marechal. L. (1981). *Adán Buenosayres*. Edhasa.

Meidner, L. (1993). An Introduction to Painting the Metropolis. En R. C. Washton Long (Ed.), *German Expressionism: Documents from the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism* (pp. 101-104).

Moro, T. (1971). *Utopía*. Colección Lee y Discute.

Nietzsche, F. (2003). *Así habló Zaratustra*. Alianza.

Ortega y Gasset, J. (1961). El hombre a la defensiva. *El espectador*. Biblioteca Nueva.

Rehren, J. R. (1995). En los orígenes de la modernidad literaria hispanoamericana: La novela urbana de Roberto Arlt. *Quaderni ibero-americani* (pp. 44-57).

Rest, J. (1993). Arlt y el descubrimiento de la ciudad. *El cuarto en el recoveco* (pp. 59-69). Centro Editor de América Latina.

Sarlo, B. (2003). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

S/A. (1935). Corrientes parece la calle de una ciudad bombardeada. *Caras y Caretas*, n° 1905, 6 de abril de 1935, s/p.

S/A. (1934). Visiones nocturnas de los barrios porteños: la calle Corrientes. *Caras y Caretas*, nº 1869, 28 de julio, s/p.

"BINIGUNDAZA" DE ANDRÉS HENESTROSA Y LAS CATEGORÍAS DE LA LITERATURA POSCOLONIAL

Kalinka Velasco Zárate
Universidad Autónoma "Benito Juárez" de Oaxaca

1. INTRODUCCIÓN

Dentro de las manifestaciones literarias modernas está la llamada literatura del mundo o literatura poscolonial, escrita por autores en contextos de experiencias de colonización y de poscolonialidad. Esta literatura tiene características que manifiestan fusión y uso diferenciado de elementos como la cultura, los idiomas, las tradiciones orales y escritas, tanto del colonizador como del colonizado, en distintos continentes y regiones en el mundo, para hablar de origen, identidad, historia y de su situación de mestizaje y sincretismo.

Anaya Ferreira (2019, p.168), considera que la literatura poscolonial no debe ser vista simplemente como una "traducción cultural", o como una respuesta resentida contra la literatura europea, "derivada" de ésta o, peor aún, como un simple producto exótico de consumo para los lectores "occidentales", puesto que "en este tipo de literatura las estrategias discursivas de los autores pueden representar una ruptura epistémica, y por ende, un ejercicio de recuperación cultural e histórica" (Anaya Ferreira, 2019, p. 169).

Como nación, México surgió de la experiencia colonial de España sobre los pueblos y comunidades indígenas, por lo que parte de su literatura, mayoritariamente escrita en el idioma español, también refleja la experiencia poscolonial. Sin embargo, este análisis no es el preponderante o el que más se haya practicado a la fecha. La literatura poscolonial en México refleja la experiencia indígena frente a la colonia, con temas sobre colonización, identidad, nacionalismo, desigualdad; los textos

han sido escritos en español, y a partir de la revaloración, preservación y mantenimiento de las lenguas indígenas, mucha de esta literatura es bilingüe en lenguas originarias y castellano, como ejercicio de recuperación lingüística, cultural e histórica (Brígido-Corachán, 2023).

En el caso de la literatura zapoteca del sureste de México, Brígido-Corachán (2023) ubica el surgimiento moderno de esta en el siglo XX, en el seno de circuitos literarios con fuertes bases locales y políticas. La autora destaca que el propósito de esta literatura es la de formar lectores locales y hacer conciencia cultural y lingüística escribiendo en su variante lingüística del zapoteco y autotraduciendo su obra y sus visiones del mundo al idioma español. Sin embargo, antes del surgimiento de la literatura escrita en zapoteco, como pionero de estos trabajos y escritor originario del Istmo de Tehuantepec en el estado sureño de Oaxaca se encuentra al autor zapoteco Andrés Henestrosa, cuya labor, junto con la de otros coterráneos y contemporáneos suyos contribuyó a lo que Brígido-Corachán (2023, p. 40) identifica como la aportación de quienes más adelante escriben sus trabajos en el idioma zapoteco, y que es: "(…) to nurture autochthonous forms of expression and circulation that are key in Indigenous-led cultural revitalization processes in their territory"[93].

El presente estudio tiene como objetivo principal examinar cómo "Binigundaza", texto de Andrés Henestrosa incluido en su obra *Los hombres que dispersó la danza* (2019/1929), refleja la cosmovisión de la cultura zapoteca y la identidad del autor, mediante el análisis de características de la literatura poscolonial y sus elementos. En la primera parte se describen aspectos teóricos y contextuales, como la propuesta de clasificación de características de la literatura poscolonial de Fernández, Corpas y Seghiri (2021), los conceptos y categorías empleadas en este análisis, además de información sobre Andrés Henestrosa y "Binigundaza", texto que aparece *en su libro Los hombres que dispe*rsó la danza (2019/1929). La segunda parte detalla el diseño metodológico del estudio, los objetivos y la metodología utilizada para el análisis. Posteriormente, se presentan y discuten los resultados obtenidos del análisis

[93] "(…) nutrir formas autóctonas de expresión y circulación que son clave en los procesos de revitalización dirigidos por los mismos indígenas en su territorio." (Traducción propia).

respecto a las categorías de la literatura poscolonial identificadas en "Binigundaza". Finalmente, se concluye con una síntesis de los hallazgos.

1.1. Características de la literatura poscolonial

Del estudio de la literatura poscolonial se han identificado sus características como en Fernández, Corpas y Seghiri (2021), quienes hacen una propuesta de categorías de características de la literatura poscolonial basadas en Edwards (2008), Nayar (2008) y Ramone (2011). Esta reciente revisión, síntesis y clasificación de las categorías toma como eje temas y orden cronológico, y se muestran en la Fig. 1:

FIGURA 1. *Características de la literatura poscolonial por afinidad de la obra o con el autor*

Fuente: Fernández, Corpas, Seghiri (2021, p.15)

En esta propuesta de clasificación de las características de la literatura poscolonial, las autoras las agrupan y subdividen en dos grandes categorías: la obra y la experiencia vital del autor. Entre las características asociadas a la obra se encuentran: Elección del idioma (Polifonía y heteroglosia), Oralidad (folclor, mitos, leyendas, realismo mágico, inglés

poscolonial), Reescritura, Plasticidad (géneros textuales mixtos), Hibridación (diferencia, subalternidad, alteridad, ambivalencia, mimetismo); entre las características asociadas a la experiencia vital del autor están: Negritud (junto con panafricanismo, *créolité*), Violencia, Desarraigo (búsqueda de identidad, hogar, diáspora, dislocación) e Interseccionalidad (género y '*queer*'). Un texto puede presentar algunas o varias características y sus elementos a la vez, e invariablemente está asociado a la experiencia del autor, y al grupo social que representa como sujetos de la experiencia poscolonial, comprendiendo esta última el momento de colonización hasta el presente (Fernández, Corpas y Seghiri, 2021).

1.2.1. Conceptos y categorías de trabajo

Como categorías teóricas de trabajo destacan Hibridación, Elección del idioma, Oralidad (los mitos y las leyendas) y Polifonía y heteroglosia o Intertextualidad.

Sobre Hibridación, el término se asocia con Bhabha (1994, 1996) y nombra así al contacto entre colonizadores y colonizados dando lugar a espacios de representación comunes, que genéricamente se conocen como el tercer espacio. En este tercer espacio híbrido se produce la literatura poscolonial y como característica está inevitablemente relacionada con la mayoría de las características de la literatura poscolonial. Entre los elementos de la hibridación se encuentran la diferencia, subalternidad, alteridad, ambivalencia y mimetismo (Bhabha 1994, 1996; Fernández, Corpas, Seghiri, 2021). La hibridación es mestizaje, por ser la fusión de elementos de las culturas y lenguas de contacto en la experiencia poscolonial y puede observarse en la fusión en el mismo texto tanto de elementos culturales como elementos lingüísticos y discursivos.

En la clasificación de Fernández, Corpas y Seghiri (2021) sobre la categoría de Elección del Idioma esta se refiere a la elección del autor poscolonial del idioma para expresarse y transmitir el contenido de su obra, pudiendo optar "por hacer uso del idioma del colonizador –a través del cual, en la mayor parte de los casos, ha recibido su formación intelectual– o de las lenguas vernáculas" (Fernández, Corpas y Seghiri, 2021, p. 16). La elección del idioma del colonizador está influida por ser este un vehículo de las ideas, no necesariamente coloniales, con

mayor difusión y alcance (Bandia, 2014), o por la pérdida en el autor del idioma del lugar y cultura de origen, en el caso de diáspora o migración (Bandia 2014; Fernández, Corpas, Seghiri, 2021), o por desplazamiento lingüístico. En los textos de literatura poscolonial de autores bilingües, se observa la elección de traducir o escribir en la lengua vernácula como una forma de afirmación de identidad e independencia, la transposición o el uso de vocabulario, frases, y formas discursivas de la tradición oral del colonizado en el texto de idioma del colonizador (Bandia, 2014; Fernández, Corpas, Seghiri, 2021), o la presencia de vocabulario y formas lingüísticas representativas de variantes dialectales como pidgins, criolés y patois, que son resultado del contacto entre los idiomas y las culturas en el mismo espacio, con la intención de reflejar las formas de habla real, lo que constituye en su conjunto una forma de hibridación lingüística (Anaya Ferreira, 2019; Bandia, 2014, Fernández, Corpas y Seghiri, 2021).

En la categoría Oralidad, se observan elementos de géneros de la tradición oral como los proverbios, relatos, leyendas, canciones, poesía improvisada, mitos y fábulas (Anaya Ferreira, 2019; Bandia, 2014; Fernández, Corpas y Seghiri, 2021). Sobre los elementos de la Oralidad, mito y leyenda, primero tenemos que un mito es una narración fantástica que incluye seres sobrenaturales o personas con habilidades extraordinarias, caracterizada por eventos milagrosos y significados profundos, y forma parte de una mitología, evolucionando con el tiempo y sin un autor específico. Frye (2006) considera que el mito es una clase de sustrato antropológico e ideológico presente en el autoentendimiento y autorrepresentación de la humanidad; los mitos son cruciales para las sociedades, ya que las definen y se transmiten mientras la cultura exista, a menudo apareciendo de forma híbrida. Entre estas formas compuestas están: el ritual, culto, drama, teogonía, saga heroica, romances, leyendas, arquetipos, complejos psicológicos, historia primordial, historia reminiscente, pedigríes aristocráticos y tribales, totemismos, cuentos etiológicos y fábulas bestiales, testimonios, hagiografía, historias de milagros, la práctica de magia, pensamiento mágico, animismo, psicología del sueño, fantasía, alegoría, personificación, metáforas, etc. En cambio, las leyendas son relatos orales que la transmisión oral

modifica, enriquece, transforma o distorsiona en detalles, en contenidos y en personajes, y tienen versiones, "actualizado el mensaje de la narración según el momento histórico que vive la sociedad que lo expresa y del que es parte" (Villa, 1996, p. 41).

Tanto el mito como la leyenda son parte de las narraciones de las culturas orales y de lo que se ha llamado oralidad primaria (Ong, 2006/1982), y la transmisión generacional de forma oral en los grupos sociales y culturas humanas contribuyen en su preservación y transformación. Ong (2006/1982) ha identificado las psicodinámicas de la oralidad primaria presentes en el conjunto de textos orales: la oralidad como poder y acción, nemotecnia y fórmulas, pensamiento y expresión acumulativo, uso de epítetos y fórmulas, redundancia, conservación de la esencia del relato o historia, conceptualización y expresión de conocimientos asociados a lo vital humano, matices agonísticos, empatía y participación para lograr la identificación con la comunidad y la actualización de acuerdo a la situación y contexto. Con el surgimiento de la escritura, estos psicodinámicas y sus rasgos se presentan como oralidad secundaria por tener actualmente la oralidad como soporte los medios escritos o audiovisuales (Ong, 2006/1982).

Según Villa (1996), en las culturas indígenas latinoamericanas, la función principal del mito es la de la cohesión grupal y la de transmitir la historia de sus orígenes junto con un código de valores que regulen el comportamiento del grupo, principalmente. Los mitos, por lo tanto, tienden a mantenerse sin cambios tanto en el lenguaje como en el contenido (Ong, 2006/1982; Villa, 1996). Como relatos de la tradición oral, las leyendas también muestran algunas de las psicodinámicas de la oralidad primaria y a diferencia de los mitos las leyendas tiendes a actualizar su contenido de acuerdo con la situación y contexto (Ong, 2006/1982). Como los mitos, las leyendas también cumplen con funciones sociales, morales y normativas de los grupos.

Antes de presentar Polifonía y heteroglosia, es necesario mencionar que Fernández, Corpas y Seghiri (2021) los asocian a la categoría Elección del Idioma pues en transponer a la escritura formas de la oralidad de idioma vernáculo, el texto resultante está formado de textos múltiples (heteroglosia), y tiende puentes entre lenguas y culturas y en este sentido

es polifónico (Carbonell, 1997 citado en Fernández, Corpas, Seghiri, 2021, p. 19). La Polifonía y heteroglosia, ambos conceptos atribuidos a Bajtín (1975, 1979 citado en Camarero, 2008 y Fernández, Corpas y Seghiri, 2021) están asociados históricamente en la literatura comparada al más reciente concepto de Intertextualidad (Camarero, 2008).

La Polifonía se refiere a la multiplicidad de voces en la forma de citas y referencias a ideas de otros autores que puede identificarse en un texto (Bajtín, 1975, 1979 citado en Camarero, 2008). La heteroglosia, asociada a 'heterología', se refiere a la heterogeneidad del enunciado, otro término bajtiano, y el cual es el vehículo por el que se expresan la diversidad de los tipos de discurso (Camarero, 2008, p.27). Mientras que Polifonía y heteroglosia están asociadas con ideas y los géneros textuales que las contienen, entre enunciados se da el 'dialoguismo', concepto que se refiere a "la capacidad de los enunciados de uno mismo para relacionarse en una red de múltiples enunciados de los otros, entre todos los cuales se establece un diálogo, una polifonía en el nivel del discurso (…)" (Camarero, 2008, p. 28). Este 'dialoguismo' es llevado por Kristeva (1969, citada en Camarero, 2008) a la idea de que:

> (…) el texto es el lugar de intercambio entre fragmentos redistribuidos por la escritura que construye un texto a partir de textos anteriores (transformados), es un proceso, o una dinámica, una 'transposición', una productividad textual (redistribución, deconstrucción o diseminación de textos anteriores. (p. 29)

Por Intertextualidad, se conoce a la inserción e interacción textual de un texto escrito con anterioridad con el texto que se elabora (Fernández Bueno, 2003; Kristeva, 1969, 1978). Este proceso supone la constante de transferencia de materiales textuales en el interior del conjunto de discursos y por esta hay un cambio o transformación de los textos implicados en la relación intertextual (Camarero, 2008). El texto base del que se toman elementos de contenido y forma o estructura se denomina pre-texto (Fernández Bueno, 2003). Zavala (2017) dice:

Desde una perspectiva lingüística, restringida, la intertextualidad es sólo una de las dimensiones posibles del enunciado, y desde esta perspectiva la intertextualidad se reduce sólo a recursos como la citación, la mención y la alusión. Pero desde una perspectiva más amplia, todo

puede ser considerado como intertextual, y como producto de la interpretación del lector. (p.4)

En el reconocimiento de la intertextualidad, el papel del lector es fundamental puesto que, como proceso de recepción este es quien detecta o construye la relación intertextual (Camarero, 2008; Fernández Bueno, 2003; Zavala, 2017). El autor de un texto puede emplear la intertextualidad como parte del tejido de referencias y significaciones que hacen el discurso de un texto (Zavala, 2017), y a estas redes de significación del conjunto de textos asociados se les denomina intertexto (Zavala, 2017). En la lectura activa, el lector identifica las estrategias del autor para referirse explícitamente a las distintas voces que expresan ideas tomadas de los pre-textos en forma de citas, de referencias y de notas al pie de página. Otra estrategia es la alusión, o la referencia directa o indirecta a un pretexto específico; este vínculo intertextual puede ser a nivel de elementos del sistema lingüístico como una palabra, una frase, cláusula o de elementos del sistema semiótico como el género discursivo o tipo textual (Fernández Bueno, 2003; Zavala, 2017). El lector contribuye con su conocimiento o bagaje informativo y cultural al reconocimiento de las alusiones al pre-texto y a la construcción de interpretaciones; este conocimiento, en combinación con la distancia temporal, cultural y lingüística que separa el pre-texto del lector influyen en la identificación de formas y significados del texto anterior. Es importante añadir aquí que la capacidad del lector para para identificar los elementos de la intertextualidad e interpretar así las capas de significados del intertexto puede ser desarrollada.

Sobre Andrés Henestrosa y su obra

Nacido en 1906 en Ixhuatán, comunidad de la región del Istmo en el estado sureño de Oaxaca, México, adquirió de su madre Andrea Henestrosa Pineda el zapoteco, la lengua originaria de la región, en donde permaneció hasta los 14 años cuando se trasladó a la ciudad de México para hacer estudios en la Escuela Normal de Maestros y en Escuela Nacional Preparatoria; posteriormente comenzó a estudiar Leyes en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, pero se dedicaría a la labor literaria y a ejercer el periodismo revistas y suplementos culturales de

circulación nacional ("Andrés Henestrosa Morales", 1993; López Forjas, 2015; Martínez Ramírez, 2004; Mejía Sánchez, 1968). Por su pensamiento político se suma a los proyectos sociales y culturales nacionalistas. Andrés Henestrosa pertenece a la generación de escritores del Istmo de Tehuantepec que fundan en 1935 y colaboran en la revista cultural Neza, órgano de difusión de la Sociedad Nueva de Estudiantes Juchitecos, entre los que, además de Henestrosa, se encuentran personalidades como Nazario Chacón Pineda, Enrique Liekens Cerqueda, Gabriel López Chiñas y Pancho Nácar (Brígido-Corachán, 2023; "Henestrosa Morales", 1993; López Forjas, 2015; Mejía Sánchez, 1968).

En 1936 obtiene una beca de la Fundación Guggenheim de Nueva York y viaja a Estados Unidos. En esta estancia de dos años, realiza un trabajo considerado pionero sobre la fonetización del idioma zapoteco, a partir del cual preparó un alfabeto y un breve diccionario zapoteco-castellano, lo que permitió que docentes e intelectuales de la región del Istmo impulsaran la escritura textos literarios en zapoteco y en español. En la ciudad de México en 1956, la Mesa Redonda sobre el Alfabeto Zapoteco, convocada por el Consejo de Lenguas Indígenas, la Sociedad pro-Planeación Integral del Istmo y el Instituto Lingüístico de Verano aprobó el alfabeto para la escritura en este idioma. En ese evento, Henestrosa impartió una conferencia junto a antropólogos, lingüistas y otras personalidades (De la Cruz, 2003, p. 492). De la Cruz (2003) y Brígido-Corachán (2023) destacan el papel definitivo de la revista *Guchachi'reza* en la década de los setenta en difundir textos literarios en zapoteco del Istmo escritos en el alfabeto aprobado por la Mesa Redonda.

Andrés Henestrosa escribió textos de diferentes géneros como relatos, ensayos, artículos periodísticos y cartas del género epistolar entre los que se encuentran *Retrato de mi madre* (1940), *Los cuatro abuelos* (Carta a Griselda Álvarez, 1979/1960), *Sobre mi* (Carta a Alejandro Finisterre) (1979/1963), *Obra completa* (1969), *Una confidencia a media voz* (Carta a Estela Shapiro, 1979/1972), *De Ixhuatán mi tierra a Jerusalem, Tierra del Señor* (1979, [1976]), *Carta a Cibeles* (1994/1982), *Divagario* (1989) y Los *Hispanismos en el idioma zapoteco* (2017/1964), entre otros. Una de sus obras literarias más destacadas es

Los hombres que dispersó la danza (2019/1929). Después de una larga vida, Andrés Henestrosa muere el 10 de enero del 2008.

"Binigundaza" y Los hombres que dispersó la danza

Los hombres que dispersó la danza, obra escrita por el joven Henestrosa fue publicada en 1929. La obra cuenta con una revisión del propio autor y numerosas reimpresiones, como la de 2019 editada por el FCE en la que se basa este estudio. En esta edición se incluyen veintiséis textos de mitos, leyendas y fábulas, distribuidos en tres partes: Dioses, Santos y Reyes, Los dos caminos, y Cuatro relatos de animales. En *Los hombres que dispersó la danza,* como en otras obras de la literatura poscolonial, se observa la trasposición de la cultura, entendido el término como " metatexto reescrito -explícita e implícitamente como trasfondo y primer plano- en el acto de la creación literaria" (Tymockzo, 1999, p. 21 citada en Anaya Ferreira, 2019, p. 172).

Sobre la calidad del lenguaje y registro literario encontrado en esta obra, el escritor guatemalteco Luis Cardoza y Aragón (citado en Henestrosa 2019/1929) dice en el prefacio a esta obra:

> (…) es una lengua pulida, añejamente limada, que ha ido perdiendo lo superfluo, todas las aristas, al rodar de generación en generación, hasta adquirir esta presencia, limpia y sencilla, como la de un caracol que el mar, aún dormido, ha lavado sobre la arena de la playa (p. 9.)

Los hombres que dispersó la danza presenta varias de las características identificadas en la literatura poscolonial entre las que destacan la Elección del idioma, la Oralidad, la Hibridación y como se plantea aquí, Polifonía y heteroglosia o Intertextualidad. La Elección del idioma se manifiesta en la decisión de emplear el idioma español para la escritura de la obra, puesto que recibió su educación y desarrolló la literacidad desde pequeño en este idioma, aunque era también hablante del zapoteco de la región del Istmo de Tehuantepec, su lugar de origen.

"Binigundaza" es el primero de cuatro textos que conforman la primera parte de *Los hombres que dispersó la danza*: Dioses, Santos y Reyes. El título del relato es la palabra en zapoteco que da el nombre en español al libro que lo contiene. Henestrosa, en su condición de escritor mestizo bilingüe, traduce o transpone al idioma español, y al lenguaje

literario, el mundo zapoteca del Istmo de Tehuantepec heredado de la tradición oral a través de leyendas y mitos registrados en fuentes como las de Wilfrido C. Cruz o de los registros históricos de Francisco de Burgoa, como el mismo autor lo revela (Henestrosa, 2019/1929, pp. 21-23). En "Binigundaza" se alude al mito "historia de los orígenes de los *binigulaza*", la leyenda más antigua de la tradición zapoteca sobre la creación y dispersión de este grupo étnico, trasmitida por tradición oral de la etnia y cultura zapoteca de la región del Istmo de Tehuantepec. Como tal, el autor original del texto se desconoce, pero este es *vox populi* en la región del Istmo, y entre los interesados en la cultura zapoteca. Henestrosa (2019/1929) la relata de la siguiente manera:

> *Binigulaza*, sin preocupaciones filológicas, denota solamente a un grupo de hombres que existió hace muchísimo tiempo. Estos hombres fueron, si se atiende a un relato que forma parte del cuerpo total de la leyenda y que es muy poco conocido, gentes feas, de gran estatura, algunas casi gigantes. No se sabe por conducto de quién, un dios desconocido quiso imponérseles y habiéndole desobedecido, mandó destruirlos. Y se quiere colocar los días en que ocurrió esta catástrofe cercanos, revueltos en los días del diluvio universal; terminan diciendo los que así la entienden que, aparte de los monolitos y trastos de cocina que los ríos arrastran cuando la lluvia los hincha de furor (…) o que aparecen en las grandes excavaciones nada más se sabe de los *binigulaza* (pp. 27-28)

Henestrosa (2019/1929) también indica que esta misma leyenda, tiene otra versión en la que se dice que estos hombres no eran comunes, sino que pertenecían a un grupo elegido de los dioses, con poderes y que sólo podían ser vistos por estos. Su trabajo consistía en proteger a las personas en tiempos de calamidad, con el autosacrificio y que tenían la capacidad de convertirse en animales como peces o aves.

2. OBJETIVOS

2.1. OBJETIVO GENERAL

- Mostrar cómo "Binigundaza", texto de Andrés Henestrosa dentro de su obra *Los hombres que dispersó la danza* (2019/1929) representa la cosmovisión de la cultura zapoteca en general, y la identidad de su autor, a través del análisis de las características de la literatura poscolonial y sus elementos.

2.2. Objetivos específicos

- Identificar las características y sus elementos de la literatura poscolonial que están presentes en el texto "Binigundaza".
- Mostrar la forma en la que estas características se manifiestan y relacionan en el texto.
- Analizar la forma en la que el texto se relaciona con la identidad del autor y su contexto sociohistórico.

3. METODOLOGÍA

Para este estudio se implementó un proceso de análisis hermenéutico del texto "Binigundaza" para su comprensión, desde una perspectiva que reconoce que en la interpretación intervienen el lector, con sus recursos y situación sociohistórica (Ferraris, 2002). Se emplearon técnicas de análisis de contenido como la lectura atenta y la anotación para la identificación de patrones lingüísticos, estrategias narrativas literarias y del discurso y observar mejor su efecto en los significados del texto y su interpretación (Beers y Probst, 2012). También se aplicó la tipología de características de la literatura poscolonial propuesta por Fernández, Corpas y Seghiri (2021), para la identificación de las categorías y sus elementos presentes en el texto (ver Fig. I), así como el mapa de análisis de intertextualidad propuesto por Zavala (2017).

4. RESULTADOS

Como resultado del análisis, en "Binigundaza" se identificaron algunas de las categorías de la literatura poscolonial entre las que resaltan la Oralidad en cuanto a tener el texto como base el mito y la leyenda, Hibridación cultural (alteridad, ambivalencia y mimetismo) y lingüística, y la Polifonía y heteroglosia o Intertextualidad.

Sobre Oralidad se identificó que Henestrosa busca mantener en el texto rasgos de oralidad con el uso de frases verbales que indican que se dispone a narrar una leyenda: "se cuenta", "se refiere" "se dice", "se sabe", "se cree". El mito que cuenta del origen de los *binigulaza* o zapotecas,

la confrontación o desobediencia a quien los crea y su destrucción como castigo aparece de forma híbrida en forma de leyendas. En "Binigundaza", a manera de entradas de diccionario, Henestrosa explica los distintos significados que adquiere la palabra zapoteca *binigulaza* asociados a las distintas formas de pronunciarse. Junto a las explicaciones de los significados o acepciones, Henestrosa ofrece pequeñas leyendas que juntas son distintas versiones y recrea la leyenda original, reflejando distintos momentos en la historia de los zapotecas, y que agregan elementos que se refieren a aspectos de la cultura zapoteca istmeña vigentes todavía en la actualidad.

El autor, antes de presentar el texto base o pre-texto, anticipa al lector la estrategia para identificar las capas de significados, formas y otros elementos traídos al texto que se leerá, se decodificará e interpretará: "Por flexible, la palabra *binigulaza* puede significar, según que avance o retroceda el acento, varias cosas; y a cada significado, puede corresponder, perfectamente, una leyenda distinta." (Henestrosa, 2019, p.27).

Henestrosa explica que de la palabra *binigulaza*, donde *bini* significa "gente", el fragmento *gulaza* tiene dos acepciones. La primera quiere decir "raíz o camote", y la segunda "fibra" o "lo que es flexible como la fibra". Esto da pie a la historia que los *binigulaza* se llamaban a sí mismos "descendientes o gente nacida de las raíces de los árboles". Otra versión deriva de *gola* o *gula*, que significa "anciano", y *za*, que significa "nube", donde los zapotecas son "gente que vino en forma de pájaro de las nubes". En otra versión más, *gulá*, con cambio en la pronunciación "que imite lamento" (Henestrosa, 2019, p. 30) significa "roto, disperso, separado", y *za*, pronunciado *zá*, significa también "música, danza y fiesta". Así, *binigulaza* en su pronunciación *binigulazá* o también *binigundazá*, significa "los hombres que dispersó la música y la danza". Las primeras dos versiones de la leyenda derivadas de la palabra *binigulaza* y sus acepciones hablan del origen de los zapotecas, y la tercera y cuarta, de su dispersión. Una versión más, ofrecida por el autor, incluye la palabra *binibiri*, donde *biri* significa "hormigas", de modo que *binibiri* son "gentes-hormigas por menudas abundantes y laboriosas" (Henestrosa, 2019, p. 32), y se refiere a los zapotecos que no se dispersaron a la llegada de los españoles, sino que se

sujetaron al conquistador y erigieron la iglesia de Juchitán, comunidad en la región del Istmo de Tehuantepec.

Estas cinco versiones de los *binigulaza* cuentan la historia de su origen y su dispersión geográfica, desde un punto geográfico en el Valle de Oaxaca, Teotitlán hacia el Istmo, desde la visión de los zapotecas y con información de fuentes históricas y de la tradición oral. Las leyendas presentan a los *binigulaza* como una cultura donde son importantes los elementos de la naturaleza como el agua, el aire, el viento, la tierra, los árboles, los animales, las nubes y la lluvia, y donde aspectos de lo mágico y sobrenatural se mezclan en la vida de estas gentes. Las leyendas mencionan a los *binigulaza* como un grupo que conserva sus raíces y que resistió al colonizador. Además, indican que este grupo étnico no desapareció por completo, sino que permaneció en la región, contribuyendo a la formación de nuevos territorios y al mestizaje.

Henestrosa ofrece otra versión de los *binigulaza* donde se combinan la leyenda de seres con poderes, la información histórica sobre los zapotecas antes y al inicio de la conquista, y las versiones derivadas del análisis de la palabra *binigulaza*. Esta versión es más extensa en detalles y destacan elementos de lo sobrenatural al decir que los *binigulaza* se convirtieron unos en peces y otros en hombres que habitan ríos ubicados tanto en los Valles como en el Istmo de Tehuantepec. Al finalizar "Binigundaza", y aludiendo a la leyenda de su dispersión al oír música y danza y el dolor de los zapotecas de dejar su tierra, Henestrosa menciona la celebración actual istmeña del casamiento, con la que se simboliza el fin e inicio de un nuevo ciclo:

> En los matrimonios de la gente pobre, entre esas gentes metidas plenamente en el alma del ayer, hay un momento en que la alegría llega a su cúspide; ahí se toca una música sencilla, elemental, triste; y la novia danza con el novio y recoge en el centro de la enramada, en una jícara de colores, una dádiva: seis centavos, por regla general. Y todos toman un trasto y esperan para romperlo que la alegría se haga dolor; es signo de que, al separarse los desposados de la casa paterna, concluye, da una vuelta exacta, una línea de la vida; y equivale a decir adiós. (Henestrosa, 2019/1929, p.33).

La dispersión de los fragmentos de los trastos simboliza el dolor que provoca la separación de la familia de los recién casados, quienes comienzan así un nuevo ciclo.

La Hibridación como alteridad se manifiesta al ser "Binigundaza" el espacio para dar a conocer y exaltar en la lengua colonial aspectos de la otra cultura, la zapoteca, en su cosmovisión y su historia. La hibridación lingüística se presenta con el uso de la lengua materna del autor en el texto para referirse a nombres de lugares, en el análisis de la palabra *binigulaza* y sus acepciones, y en un canto de niños en zapoteco, de la tradición oral infantil de la región, que alude a la dispersión de los *binigulaza*, y que Henestrosa rescata de su memoria y comparte. Henestrosa (2019/1929) rememora:

> Bidzadza, bidzadza, ¡au!
> Ziaba nisa, siaba gie,
> Ziaba nada, ziaba yu.
> Bidzadza, bidzadza, ¡au!
>
> Ma chegira gidzilayu[94] (p.31)

La ambivalencia y mimetismo en las versiones de "Binigundaza" se manifiesta en cuanto a percibirse el pueblo zapoteca como alegre y orgulloso de saberse privilegiado o sin conflicto con otros pueblos del territorio prehispánico, y después, en la colonia, considerarse como nunca sometido. Sin embargo, al mismo tiempo, se reconoce como un pueblo que se mimetiza en los espacios, al fundar en conjunto nuevos pueblos, y adoptar una nueva visión con las creencias religiosas católico cristiana introducidas por los españoles. Aunque Henestrosa en "Binigundaza" también lamenta la pérdida del idioma zapoteco, de la historia y elementos de esta cultura originaria, elige el idioma español para escribir su obra.

La forma en la que se manifiesta la Intertextualidad en las versiones de la leyenda de los *binigulaza* en el texto es directa. Para el lector, reconocer la relación entre el texto base y sus recreaciones no debería resultar difícil pues Henestrosa hace uso de estrategias intertextuales como la alusión explícita inicial a la leyenda fuente para identificarla en las subsiguientes recreaciones de esta. Además, en el texto se incluyen marcadores intertextuales como las citas y notas explicativas al pie de

[94] "Coladera, coladera, ¡au! – caerá agua– caerán piedras – caerá frío– caerá tierra – coladera, coladera, ¡au! – los *binigulaza* se van – acabará todo el pueblo de la tierra." (Henestrosa, 2019, p.31)

página. En estas cinco citas y notas al pie de página, son referencias al texto histórico *Geográfica Descripción* de Francisco de Burgoa (1934/1674). Otros vínculos intertextuales son el de la palabra *binigulaza* con elementos de los distintos niveles y sus subcomponentes lingüísticos como el fonético-fonológico y morfológico-semántico, hasta el nivel de elementos del sistema semiótico como el género leyenda que se repite en las distintas recreaciones del pre-texto: la leyenda más antigua de su origen y desaparición.

5. DISCUSIÓN

El intertexto "Binigundaza", contiene seis versiones de la leyenda más vieja de los *binigulaza*, que cuentan del origen y creación, los poderes, la dispersión y la celebración de este grupo étnico, y reflejan tres momentos clave de su historia: 1) su origen y dispersión antes de la Conquista por choque o pugnas entre grupos zapotecas, a la premonición de la llegada de extranjeros, 2) su desaparición o muerte lanzándose a ríos, cuerpos de agua, antes que ser sometidos, y como una forma de resistencia a la llegada de los españoles, y 3) su mestizaje por aculturación o asimilación, a partir de la colonia española, fundando Juchitán y edificando allí la iglesia del lugar.

Las versiones de la leyenda del origen de los binigulaza muestran psicodinámicas de la oralidad primaria como la conservación de la esencia del relato, la expresión de conocimientos vitales humanos, los matices agonísticos y la actualización y adaptación al contexto. La innovación de Henestrosa al escribir este texto es crear a partir del signo *binigulaza*, y sus significados y significantes, distintos textos que resignifican el pre-texto que les da origen. "Binigundaza" es, en un sentido pierciano, un intertexto híbrido polisémico (Zavala, 2017) que comunica al lector contemporáneo aspectos de los mitos y las leyendas, del contexto geográfico, de la cultura, la sociedad, y la historia de este grupo étnico en Oaxaca, México al inicio de la experiencia colonial. Como escritor bilingüe mestizo, y como pionero en llevar al medio escrito el idioma zapoteco, "Binigundaza" contribuye a mostrar algunas propiedades de este idioma como lengua aglutinante y tonal. Henestrosa traduce en

"Binigundaza" parte del idioma y la historia de los zapotecas, en formas de expresión literaria, contribuyendo así a desarrollar la literatura del mundo en México y en el continente americano.

6. CONCLUSIONES

En conclusión, "Binigundaza" de Andrés Henestrosa es una obra literaria que destaca por su uso innovador de características y elementos de la literatura poscolonial como Hibridación, Oralidad, Polifonía y heteroglosia o Intertextualidad. A través de su escritura, en "Binigundaza" Henestrosa logra acortar la distancia temporal, cultural y lingüística entre el pre-texto zapoteco y el lector contemporáneo. Su obra celebra y preserva la historia, las tradiciones y la cosmovisión de la cultura zapoteca de donde es originario, desde su condición de escritor bilingüe mestizo, poseedor de conocimiento de ambas culturas y del idioma español y el zapoteco. "Binigundaza" es un texto que pone a esta obra en el escenario de la literatura del mundo de países que han vivido la experiencia colonial, y donde idiomas como el inglés, el francés, el portugués y el español han servido para configurar o reconfigurar la tradición expresiva y lingüística de las culturas en contacto por medio de la escritura. Por Los hombres que dispersó la danza, Andrés Henestrosa se reconoce como un escritor de la llamada literatura del mundo sobre la experiencia poscolonial latinoamericana.

7. REFERENCIAS

Anaya Ferreira, N. M. (2019). Escribir en la encrucijada: intertextualidad y polifonía en la obra de Chinua Achebe. *Anuario De Letras Modernas*, (21), 167–182. https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2018.21.1196

Bajtín, M. (1982/1979). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI Editores

Bajtín, M. (1989/1975). *Teoría y estética de la novela*. Taurus

Bandia, P. (2014). *Translation as reparation: Writing and Translation in Postcolonial Africa*. Routledge

Beers, K. & Probst, R. (2012). *Notice & Note: Strategies for Close Reading*. Heineman

Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. Routledge

Bhabha, H. (1996). Culture's in-between. En S. Hall y P. Gay (Eds.), *Questions of culture identity* (pp 53-60). Sage

Brígido-Corachán, A.M. (2023). The Self-making Worlding Processes of Contemporary Zapotec Literature. *Journal of Foreign Languages and Cultures*, *7*(2), 39-57

Burgoa, F. (1934/1674). *Geográfica Descripción*. Porrúa

Camarero, J. (2008). *Intertextualidad: Redes de textos y de literaturas transversales en dinámica intercultural*. Anthropos Editorial

Carbonell, O. (1997). *Traducir al Otro: Traducción, exotismo, poscolonialismo*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Cardoza y Aragón, L. (2019/1941). Prefacio. En A. Henestrosa, *Los hombres que dispersó la danza* (pp.7-19). Fondo de Cultura Económica

De la Cruz, V. (2003). Reflexiones sobre la escritura y el futuro de la literatura indígena. En Ma. Á. Romero Frizzi (Ed.), *Escritura zapoteca. 2, 500 años de historia* (pp. 487-514). CIESAS, INAH, Miguel Ángel Porrúa

Edwards, J. (2008). *Postcolonial Literature: Readers' Guides to Essential Criticism*. Palgrave Macmillan

Fernández Bueno, M. (2003). Intertextualidad y traducción: traducir en clave de re-. En R. Muñoz Martín. (Ed.), *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación* (pp. 453-468). https://n9.cl/k0at4

Fernández Ruiz, Ma. R., Corpas Pastor, G., Seghiri, M. (2021). Decálogo de características de la literatura poscolonial: propuesta de una taxonomía para la crítica literaria y los estudios de literatura comparada. *Revista de Literatura*, *83*(165), 7-31. https://doi.org/10.3989/revliteratura.2021.01.001

Ferraris, M. (2002). *Historia de la hermenéutica*. Siglo XXI Editores

Frye, N. (2006). *Anatomy*. University of Toronto Press. https://shorturl.at/ruuQ8

Henestrosa, A. (1929). *Los hombres que dispersó la danza*. Águilas

Henestrosa, A. (1940). *Retrato de mi madre*. Alcaraván

Henestrosa, A. (1969). *Obra completa*. Novaro

Henestrosa, A. (1976). *De Ixhuatán mi tierra a Jerusalem, Tierra del Señor*. Tribuna

Henestrosa, A. (1979/1960). Los cuatro abuelos (Carta a Griselda Álvarez), En *El remoto y cercano ayer*. Miguel Ángel Porrúa (Tlatolli)

Henestrosa, A. (1979, /1960). Sobre mí (Carta a Alejandro Finisterre), En *El remoto y cercano ayer*. Miguel Ángel Porrúa (Tlatolli)

Henestrosa, A. (1979/1972).Una confidencia a media voz (Carta a Estela Shapiro), En *El remoto y cercano ayer*. Miguel Ángel Porrúa (Tlatolli)

Henestrosa, A. (1989). *Divagario*. El Día

"Henestrosa Morales". (1993). Andrés Henestrosa Morales. En *Belisario Domínguez* (pp. 440-449). Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM. https://shorturl.at/C0Y6h

Henestrosa, A. (1994/1982). *Entonces vivía yo en Ixhuatán y me llamaba Andrés Morales: carta a Cibeles Henestrosa*. Praxis

Henestrosa, A. (2017/1964). *Los hispanismos en el idioma zapoteco*. Universidad Autónoma de Querétaro, FEU

Henestrosa, A. (2019). *Los hombres que dispersó la danza*. Fondo de Cultura Económica

Kristeva, J. (1969). *Semiotiké*. Seuil

Kristeva, J. (1978). *Semiótica*. *2*. Fundamentos

López Forjas, M. (2015). La otra Nueva España de Andrés Henestrosa: reflexiones de un amigo de los republicanos. *Valenciana*, (19), 45–76. https://doi.org/10.15174/rv.v0i19.195

Martínez Ramírez, F. (2004). A la orilla de la noche. *Tema y variaciones*, (22), 385-402.

Mejía Sánchez, E. (1968). Presentación. En *Voz Viva de México. Andrés Henestrosa. Carta a Ruth Dworkin /Carta a Griselda Alvarez*. [Grabación]. UNAM. https://vozviva.unam.mx/handle/123456789/111

Nayar, P. K. (2008). *Postcolonial Literature: an introduction*. Pearson Education

Ong, W. (1982). *Orality and Literacy. Technologizing of the Word*. Routledge

Ong, W. (2006). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* (A. Sherp, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1982)

Ramone, J. (2011). *Postcolonial theories*. Palgrave Macmillan

Tymockzo, M. (1999). "Post-colonial writing and literary translation." En S. Bassnett y H. Trivedi (Eds.), *Post-colonial Translation. Theory and Practice* (pp 19-40). Routledge

Villa, E. (1996). La Literatura oral. Mito y Leyenda. En *Los mitos de la Región Andina*. https://shorturl.at/XuDeh

Zavala, L. (2017). Elementos para el análisis de la intertextualidad. *La Colmena*, (9), 4-15. https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/5229

SÍMBOLOS DEL HORROR: TEJAS VERDES DE FERMÍN CABAL

LAURA HERNÁNDEZ GONZÁLEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

1. INTRODUCCIÓN

Tejas Verdes (2003) es una propuesta teatral incómoda, que sacude la conciencia del espectador; una pieza en la que el dramaturgo leonés Fermín Cabal (1968) disecciona sobre las tablas la cara más cruel de la dictadura chilena: las terribles torturas contra los opositores al régimen de Pinochet.

Gracias a los datos recabados por los tribunales de diversos países y, desde 1990, por el propio gobierno chileno a través de distintos órganos como la Comisión de Verdad y Reconciliación, la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación o la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, hoy se calcula que la represión pinochetista alcanzó a más de 31.500 víctimas, de las cuales 28.459 fueron torturadas y 3.227 torturadas y ejecutadas. Además, durante el periodo de la dictadura (1973-1990), más de 200.000 chilenos se exiliaron de su país debido a la persecución que sufrían (Ministerio del Interior de Chile, 2005). La obra de Fermín Cabal se sitúa en Tejas Verdes, el primer centro de detención donde los agentes de la DINA ensayaron entre 1973 y 1976 sus sádicos métodos de tortura contra los opositores, prácticas que más tarde se extenderían a otros penales, como los tristemente conocidos Tres Álamos, Villa Grimaldi o Venda sexy.

Los horrores del régimen, silenciados durante casi treinta años, han sido ampliamente abordados en la literatura chilena de la llamada "generación de los hijos", esto es, de aquellos que empezaron a escribir a finales del siglo XX y que, en palabras de Mercier, tratan de construir "una

mirada hacia las ruinas del pasado autoritario chileno mediante un lenguaje que debe hablar desde la palabra derrotada de los muertos, con el fin de exorcizar la catástrofe" (2016, p. 33). Así, Rojo (2016) ha contabilizado hasta 179 novelas recientes cuyo argumento gira en torno al golpe de estado de Pinochet, las condiciones de vida durante la dictadura o la represión política ejercida contra sus opositores.

La presencia de esta temática en el teatro chileno de nuestra época es, en contraste, mucho más escasa. Destacan *Retablo de Yumbel*, de Isidora Aguirre, estrenada en 1987, con Pinochet todavía en el poder; *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman (cuyo estreno data de 1990, pero que fue publicada en Argentina en 1992); *1974: Población Tejas Verdes* (2013), escrita por Pablo Barbatto o las piezas de Guillermo Calderón, *Escuela* (2013) y *Mateluna* (2017).

Por todo ello, un texto teatral como *Tejas Verdes*, escrito por un dramaturgo español y que se atreve a llevar a escena los horrores infligidos en los centros de detención del régimen pinochetista, resulta ciertamente excepcional. Cabal, de hecho, no oculta que se trata de una obra escrita por encargo, fruto de una sugerencia del chileno Eugenio Amaya, director de la compañía teatral Arán Dramática. Sin embargo, mientras se documentaba para iniciar el proceso de redacción del texto, la lectura de los testimonios de múltiples represaliados provocó una conmoción tan fuerte en el dramaturgo que le hizo escribir la que hoy es considerada su pieza de mayor altura literaria y, desde luego, la más conocida y representada.

De hecho, tal como explica el propio Cabal (2004), aunque *Tejas Verdes* es una pieza ficcional, está construida a partir de testimonios reales de supervivientes de la dictadura:

> El texto es, pues, en su mayor parte, un *collage* de materiales extraídos de la Red y armado en torno a una historia que es, ciertamente, pura ficción, pero que aspira a ser pura verdad, pues está compuesta con cientos de verdades individuales, pasadas por el crisol de la buena voluntad (Cabal, 2004, p. 3)

Así, para su elaboración, el dramaturgo se basó en los relatos de las víctimas recogidos en el *Informe Valech* (publicado en 2005 en red por el gobierno de Chile) y en la biografía de Hernán Valdés (1974),

opositor torturado en Tejas Verdes. De hecho, la protagonista de la pieza está inspirada en una mujer real, María Teresa Bustillos, "la Colorina": una estudiante de Trabajo Social de 24 años que militaba en el MIR y que fue detenida por la DINA el 9 de diciembre de 1974. Acusada de difundir propaganda contra el régimen de Pinochet y de organizar encuentros callejeros entre opositores, fue torturada, violada y vejada durante más de dos semanas en Tejas Verdes, pero no delató a ninguno de sus compañeros de organización. El 24 de diciembre su cuerpo fue abandonado en las cercanías del centro de detención. Presentaba una importante hemorragia interna, causada presumiblemente por la tortura sistemática, que le había provocado la muerte.

Con su veraz reflejo de los horrores acaecidos en Chile bajo la dictadura pinochetista, *Tejas Verdes* se presenta como una obra dramática con un fuerte compromiso ideológico, político, social y moral; compromiso que ha estado siempre presente en la producción teatral de Fermín Cabal, y que se observa también en otros textos de su trayectoria, entre los que destacan *¡Esta noche, gran velada!* o *Castillos en el aire* (1997). De este modo, investigadores como Floeck (1995, pp. 339-342) consideran que el teatro de Cabal se halla vinculado al Nuevo Realismo francés de Franz Xaver Kroetz o al Théatre du Quotidien de la Escuela de Estrasburgo, dado su propósito de llegar a un sector relativamente amplio del público esgrimiendo un mensaje crítico contra la sociedad capitalista y de consumo en la que nos hallamos inmersos. Este empleo de la ficción para cuestionar y, en última instancia, transformar la realidad, hacen que, a lo largo de *Tejas Verdes*, los límites entre lo teatral y lo real se difuminen:

> Como esa compañía de teatro que ahora representa un alegato contra mi cliente, totalmente ridículo y demagógico. *Tejas verdes*, creo que se llama el engendro.
>
> Que, por cierto, desde un punto de vista legal pudiera ser considerado como un plagio, porque toda la obra está sacada de Internet. El autor es un sinvergüenza que no se ha tomado la molestia de escribir nada original, se ha limitado a copiar cositas de aquí y de allá, testimonios dispersos y sin ningún valor, con el fin de pergeñar un libelo lamentable… (Cabal, 2004, p. 43)

Este tipo de alusiones metateatrales junto a las continuas apelaciones al receptor por parte de los personajes hacen de *Tejas Verdes* una pieza llamada a influir en la realidad, a impulsar que el público luche por juzgar a los torturadores del régimen de Pinochet y por dignificar la memoria de sus víctimas.

2. OBJETIVO

El objetivo de nuestra investigación es profundizar en la interpretación de los símbolos presentes en la pieza dramática *Tejas Verdes* de Fermín Cabal, a fin de proporcionar a lectores y espectadores una exégesis más significativa de este texto teatral.

3. METODOLOGÍA

Nuestra investigación se enmarca en el ámbito de los Estudios Literarios, concretamente se relaciona con disciplinas como la Hermenéutica, la Crítica Literaria, la Teoría de la Literatura, la Historia de la Literatura y la Semiótica y posee un carácter inductivo y cualitativo. Este estudio se sustenta, además de en el trabajo sobre el propio texto dramático de *Tejas Verdes*, en la consulta de bibliografía especializada sobre la obra dramática de Fermín Cabal, si bien esta resulta relativamente escasa al tratarse de un dramaturgo contemporáneo que todavía se encuentra en activo.

4. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Tejas Verdes es una obra teatral con una estructura un tanto experimental, que rompe con el esquema dramático clásico en el que protagonista y antagonista se enfrentan en escena en torno a un conflicto. En este caso, la pieza se construye exclusivamente mediante los monólogos de cinco personajes, víctimas y verdugos: cinco personajes femeninos que exponen ante el espectador su visión, o, en algunos casos, su versión intencionadamente manipulada, de la historia de Colorina. El conflicto gira entonces alrededor de la verdad, y el público, al que los personajes interpelan constantemente, se integra en él, erigiéndose en juez de los hechos relatados. Los espectadores de *Tejas Verdes* son los únicos

interlocutores posibles de unos personajes incomunicados, atenazados por el horror, el miedo y el silencio, y se convierten así en los responsables de dar solución al conflicto dramático, manteniendo vivo el recuerdo de las víctimas de la represión pinochetista y reivindicando para ellas justicia y memoria.

La puesta en escena de la historia de Colorina a través de cinco monólogos contribuye asimismo a dotar a la pieza del multiperspectivismo que caracteriza la comunicación teatral: la terrible represión pinochetista aparece relatada tanto por sus propias víctimas (Colorina y la delatora), como por los cómplices del horror (la médica del penal de Tejas Verdes y la abogada española que defendió a Pinochet) y por un personaje, como el de la enterradora, que representa la actitud de gran parte de la sociedad chilena, que, atemorizada, prefirió guardar silencio acerca de lo que ocurría en los centros de detención del régimen.

Quizás debido a la dureza del tema abordado, Fermín Cabal opta por desplegar en *Tejas Verdes* un gran número de símbolos, lo que, además de embellecer la obra con un matiz lírico, acorde con el tono testimonial de los monólogos, proporciona al texto una gran complejidad y densidad significativa. El simbolismo constituye, de hecho, uno de los rasgos característicos del estilo de Fermín Cabal, pues se trata de un dramaturgo formado en el teatro posibilista del franquismo (que, a menudo, debía recurrir a los símbolos para sortear la censura), cuya obra se halla influida por el teatro simbólico de Fernando Arrabal y Francisco Nieva y que fue colaborador de las compañías madrileñas de teatro independiente Los goliardos y Tábano, las cuales, siguiendo el modelo de las catalanas Els Joglars o La fura dels Baus, recurrían constantemente al empleo de elementos simbólicos.

Sin embargo, en *Tejas Verde*s el símbolo cobra una importancia inusitada, pues contribuye a transformar el horror de la historia individual de la Colorina en una tragedia universal, en un drama que podría acontecer y, de hecho, acontece, en cualquier país y en cualquier régimen dictatorial. Esta vertiente universalizadora es especialmente relevante en una pieza como la de Cabal, destinada a representarse ante el público español de principios del siglo XXI, pues propicia la empatía y la identificación con las víctimas de unos espectadores que, en un principio,

podrían sentir la represión pinochetista como una problemática muy alejada geográfica y temporalmente de su realidad cotidiana.

Asimismo, el uso de símbolos en *Tejas Verdes* responde al propósito específico de Fermín Cabal de romper con una dramaturgia basada en la espectacularidad y dotar a sus textos dramáticos de cierta altura literaria, de crear un teatro en el que la palabra sea fuente de emoción y belleza. Así lo observó Haro Tecglen ya a principios de la década de los 80:

> Hay ya, en estas últimas temporadas, algunas obras, algunos autores que van significando el regreso de la literatura al escenario y el servicio de la técnica escénica a esa literatura […]. Fermín Cabal […] debe hacer un esfuerzo considerable para que no se extinga la depredada especie del autor teatral (Haro Tecglen, 1982, p. 13).

Esta reivindicación de la palabra, que había quedado desplazada por otros signos dramáticos en las experiencias de experimentación teatral de los años 70, es especialmente significativa en una obra con la temática de *Tejas Verdes*, pues, en efecto, lo único que queda de las víctimas de la represión pinochetista es su testimonio, su palabra. Ello implica que *Tejas Verdes* deba atraer la atención del espectador no únicamente por su contenido, sino también por su construcción formal; aspecto que se ve enriquecido gracias al uso de elementos simbólicos.

Quizá el símbolo más destacado de toda la pieza sea el del propio personaje protagonista, la "Colorina". Su apelativo es un "nombre parlante" que transmite mucha información sobre sus características, pues las colorinas son pájaros pequeños y saltarines de llamativo plumaje rojo que revolotean de un lado a otro en entornos urbanos. Así, la protagonista de la obra de Cabal, es descrita como una mujer de apariencia débil, bajita y muy delgada, aunque de carácter optimista y alegre; casi como una réplica humana del pajarillo que le da nombre. Su debilidad física contrasta significativamente con la fortaleza espiritual de la joven, que resiste día tras día torturas y violaciones sin delatar a sus compañeros miristas. Además, algunos otros atributos del ave pueden relacionarse con la protagonista, como el hecho de que sea roja, color vinculado con la ideología marxista de Colorina, las constantes referencias que esta hace a los pájaros y a sus ansias de volar (mediante una identificación tópica entre vuelo y libertad) y el hecho de que, durante su

cautiverio, en varios momentos se la describe como un "pajarillo enjaulado". La libertad para la Colorina solo se hace efectiva en la muerte y, en efecto, a través de un vuelo, el del avión desde el que se la arroja al vacío, como a tantos otros desaparecidos del régimen.

La asimilación de la protagonista a un pájaro denota sus virtudes morales, pues, tal como señala Cirlot (1992, pp. 350-352), el pájaro es símbolo en múltiples culturas de espiritualidad y elevación moral, características que permiten a Colorina no doblegarse ante las torturas de los agentes de la DINA.

Algunas características de Colorina no son, sin embargo, habituales entre las víctimas de la represión pinochetista. Su piel blanca, fruto de su ascendencia criolla, y sobre todo, su abrigo de piel delatan que procede de una clase privilegiada, de una de aquellas familias burguesas, católicas y conservadoras que apoyaron el golpe de estado de Pinochet. Su presencia causa por ello cierta incomodidad entre sus torturadores y la médica del penal trata incluso de salvarla de la muerte a condición de que delate a sus compañeros. El abrigo se convierte así en símbolo de un privilegio de clase al que Colorina renuncia cuando lo regala a una de sus compañeras de celda y elige, de esta manera, correr la misma suerte que el resto de detenidas:

> Esa tarde le comunicaron que volvía a casa, con los suyos, y cuando la llamaron, se quitó el abrigo, un abrigo muy llamativo, de piel buena, un regalo de mi madre, decía ella, como pidiendo perdón a todas, y Colorina se lo entrego a la mocosita […]: quedátelo tú, Mónica, lo vas a necesitar (Cabal, 2004, p.25).

El abrigo, sin embargo, continúa siendo un símbolo de poder económico y social y servirá para que su madre localice un cadáver al que llorar (aunque, debido a la elección de su hija, este no sea el de Colorina), privilegio del que carecieron gran parte de los familiares de las víctimas de la dictadura.

Otro de los elementos de carácter simbólico que encontramos a lo largo del texto es un durazno, un fruto dulce y carnoso, similar al melocotón peninsular, que uno de los torturadores entrega cada día a Colorina. Las características de esta fruta hacen que tradicionalmente posea un simbolismo sexual y en el terrible contexto de Tejas Verdes solo pueda

hacer alusión a las violaciones sistemáticas que sufrió Colorina. Sin embargo, la protagonista, lejos de caer en la desesperación, decide compartir la fruta con las otras prisioneras, convirtiéndola en un símbolo de resistencia, dignidad y esperanza frente al terror de las torturas. Así, tal como ha indicado Márquez Montes "a pesar de la deshumanización que es capaz de generar el hombre, [en *Tejas Verdes*] también está presente la generosidad y la ternura" (2006, p. 1217). De hecho, vemos cómo otro personaje simbólico, la Mocosita, una adolescente, casi una niña, que llora constantemente como expresión del miedo y la desesperación de las detenidas, únicamente logra calmarse cuando come el durazno que le ofrece Colorina.

Por otra parte, las intervenciones del personaje de la enterradora, a pesar de que están construidas con una variedad propia de las clases populares para dotarlas de verosimilitud, cuentan con numerosos elementos simbólicos. Cuando la enterradora describe el cementerio donde trabaja refleja en realidad la organización de la sociedad chilena, determinada por unas diferencias de clase que se manifiestan incluso en la muerte: mientras los más ricos se entierran en lujosos mausoleos, las clases medias se conforman con los nichos y los cuerpos de los más pobres son destinados a la fosa común. Este personaje llama la atención sobre el hecho de que las víctimas de la represión no fueron ni siquiera enterradas, es decir, se les intentó arrancar la dignidad hasta el punto de que no pudieran ser ni siquiera lloradas por sus familiares. La ausencia de una sepultura se identifica en la obra con el intento del régimen de borrar el recuerdo de las víctimas, de intentar fingir que jamás hubieran existido.

El monólogo de la enterradora contiene, asimismo, otros elementos simbólicos, entre los que destaca la continua referencia a la tierra y a los enterramientos, como reflejo de los procedimientos del régimen para ocultar la represión, basados en una socialización del terror que llevó al silencio cómplice a gran parte de la sociedad chilena, demasiado atemorizada para atreverse a combatir la represión de la dictadura. La tierra es, de hecho, usada como arma por los agentes de la DINA cuando amenazan a la enterradora y su marido con matarlos si revelan los procedimientos que emplean para hacer desaparecer los cadáveres de los represaliados:

> Por la espalda, un cabrón le pegó con la pala en las piernas a mi marido, y Aurelio cayó de bruces en la fosa. Empezaron todos a echarle arena encima, mientras el jefe me tiraba del pelo, poniéndome de rodillas […].
>
> Yo miraba a Aurelio con la cara y el pelo llenos de tierra, y pensaba : ya tengo bastante. He dado a luz un cadáver desde las entrañas de la tierra (Cabal, 2004, pp. 34-35).

En un momento dado, la enterradora confiesa al público su esterilidad, que ella achaca a todos los cadáveres torturados que ha contemplado, que la han sumido en la desesperanza y han hecho que su cuerpo se niegue a engendrar hijos:

> Trabajábamos, y trabajábamos… Y luego en casa mi marido se esforzaba, pero yo no me quedaba, no me entraba la cosa esa… (*Se ríe quedamente.)* O sea, sí me entraba, que no me sé explicar, pero no se me agarraba, no había manera.
>
> Dice el médico que de los ovarios. Yo creo que de la cabeza […].
>
> Aquellos muertos eran criaturas, algunos casi niños, yo les veía encogidos, con esa mirada perdida, como si quisieran ver algo a lo lejos, más allá de las cumbres de la cordillera […]. Y quién quiere criar a un muerto (Cabal, 2004, pp. 32-33).

Frente a la tierra y los sufrimientos que oculta, la obra de Fermín Cabal contrapone el motivo del cielo, al que la protagonista alude en varias ocasiones a lo largo de sus intervenciones: un cielo que se identifica con la libertad y el fin del sufrimiento y que, evidentemente, dentro de la tradición católica se asocia a la vida y el descanso eternos junto a Dios. Así, pese a la muerte de Colorina, el final de la pieza trae acierto alivio al espectador, pues implica el fin de las torturas y vejaciones a la protagonista que, en sus últimos instantes, vuela libre, como un pájaro, aunque sea hacia la muerte:

> Me vi después volando sobre el mar, todo era verde azulado, profundo y vivo, quería llegar al sol, sentía paz, mucha paz, a mi alrededor eran infinitas las palomas que, como yo, iban en la misma dirección (Cabal, 2004, p. 24).

El vuelo del pájaro se identifica así con la trascendencia del alma tras la muerte mediante un simbolismo bastante habitual en nuestra cultura (Revilla, 2012, p. 561).

Por otra parte, a lo largo de toda la pieza la Colorina insiste en que escucha el sonido de las campanas de San Esteban, por lo que sabe que está retenida muy cerca de su casa. El texto hace incluso una referencia explícita a la novela de Hemingway *¿Por quién doblan las campanas?* (1940) para convertir su sonido en símbolo de las muertes, las opresiones y las injusticias que son constantemente denunciadas, pero nunca atendidas:

> Son las campanas de San Esteban.
>
> Las he oído desde que era niña. Han sonado día tras día, sin yo saberlo. Las oía, pero no las escuchaba. Esto es algo mucho más corriente de lo que parece. Una puede oír, oír y oír, pero no escucha.
>
> Los gritos de los condenados, los lamentos de las víctimas, las quejas de los oprimidos se oyen día a día, están por todas partes. Pero no las escuchamos (Cabal, 2004, p. 19).

La obra interpela de esta manera a sus espectadores haciendo que tomen conciencia de todos aquellos horrores cuya existencia es conocida, pero sistemáticamente ignorada, bien por miedo o bien por pura conveniencia. Las campanas, quiere transmitir Cabal, suenan aquí, cerca de la casa de la protagonista y de la de los espectadores, y es de una gran hipocresía moral seguir viviendo como si nada ocurriera. Por eso se constituyen como una llamada de atención, un impulso hacia la lucha y la búsqueda de la justicia y la reparación para las víctimas de la dictadura chilena. Asimismo, hemos de tener en cuenta que las campanas simbolizan, en nuestra cultura católica, la comunicación del Cielo a la Tierra (Revilla, 2012, pp. 131-132), por lo que su sonido se erige en la obra como una auténtica llamada de las víctimas, desde el Más Allá, a los espectadores.

En este sentido, la obra no elude las referencias a la religión que, en un principio, pudieran resultar sorprendentes en un texto que denuncia las prácticas de una dictadura que se identificó con el conservadurismo y el catolicismo. De esta manera, la Colorina se presenta como creyente y pide ayuda a Dios para soportar las torturas, lo que provoca la hilaridad de sus verdugos, quienes no comprenden cómo una mirista puede ser cristiana. Cabal contrapone así dos concepciones de la religión católica: de un lado, la de los pinochetistas, la propia de los sectores

tradicionalistas y privilegiados de la sociedad chilena, que la conciben casi como un rito social; de otro, la de la Colorina, quien trata de seguir la doctrina de Jesucristo, basada en el amor prójimo y la lucha por la justicia en todas sus formas, también a través de la justicia social. Así, el espectador toma conciencia de que el supuesto catolicismo de los torturadores de Tejas Verdes resulta en realidad mucho más paradójico que el de una marxista como Colorina. En el contexto de la pieza dramática, cuando Colorina ruega a Dios justicia y memoria para las víctimas, hace que los espectadores adquieran ese papel redentor, pues pasan a ser los responsables de "escuchar las campanas" que suenan constantemente a lo largo de la pieza, esto es, de recordar y dignificar a las víctimas de la dictadura de Pinochet.

El último de los elementos simbólicos que hemos seleccionado para nuestro análisis es la poesía, presente en la obra de múltiples maneras. Desde una perspectiva temática, la compañera de celda de Colorina relata cómo la protagonista de la obra compone poemas de amor durante su cautiverio, en los descansos entre sesiones de tortura.

> Ella le inventaba poemas de amor, y como se le olvidaban, porque no teníamos papel, ni lápiz, ni forma de conseguirlo, los poemas iban cambiando lentamente, nunca eran los mismos, [...]
>
> Era casi mejor así, decía. La poesía, cuando se fija en un papel, pierde algo… Pierde la espontaneidad. Y yo me burlaba. Pero, Colorina, qué espontaneidad puede tener un soneto. Y con esas cosas matábamos el tiempo, mientras esperábamos que vinieran a matarnos a nosotras (Cabal, 2004, p. 24).

La poesía y, con ella, el arte y el amor, se convierten así en un arma de lucha y resistencia contra la barbarie del régimen pinochetistas así como un medio a través del cual Colorina reivindica la dignidad y la humanidad de las que los torturadores la quieren despojar. Esta concepción de la literatura como símbolo de lo humano frente a la animalización que subyace en la violencia está presente en la propia construcción del texto de *Tejas Verdes* por parte de Fermín Cabal. Así, el dramaturgo leonés, lejos de dejarse arrastrar por el impacto de la violencia, evita recrearse en descripciones explícitas de los procedimientos de tortura empleados por los pinochetistas y opta por componer un texto sutil, basado en la elipsis y el símbolo, por momentos profundamente lírico y

lleno de belleza, tal como ha subrayado la crítica (Márquez Montes, 2009, p. 1217). De esta manera, homenajea a todas las víctimas de la represión chilena, a las miles de Colorinas, con una creación artística bella, en la que la palabra, la memoria y la dignidad del ser humano se imponen a la barbarie de los verdugos.

5. CONCLUSIÓN

Estrenada en 2003 por la compañía Arán Dramática, *Tejas Verdes* ha sido representada por Andén Teatro y Kukumarro Producciones en España, pero, tras ser traducida al inglés por Robert Shaw en 2005, ha girado por distintos países de habla inglesa como Reino Unido, Australia, Estados Unidos y Sudáfrica. La obra también se ha representado con gran éxito por varias compañías hispanoamericanas. Así las cosas, se ha convertido en la obra más reconocida de Fermín Cabal, pese a las reticencias de su propio autor:

> [*Tejas Verdes*] es la obra más conocida […], para muchos la mejor que he escrito (discrepo), y desde luego, la que más se ha hecho (Cabal, 2015, p. 11).

Quizás su éxito se explique porque *Tejas Verdes* es una obra que golpea fuertemente la conciencia de los espectadores al ponerlos frente a uno de los acontecimientos más terribles de la historia reciente de Chile: la tortura y ejecución sistemática de opositores en los centros de detención del régimen de Augusto Pinochet. Fermín Cabal afronta esta obra como un desafío dramático, con el propósito de crear una obra artística bella que rinda homenaje a las víctimas de la dictadura. Así, su texto trata de transmitir verazmente el horror de la barbarie sufrida en Chile, pero sin caer en la descripción morbosa de las torturas, para así no revictimizar a los represaliados. De este modo, el dramaturgo leonés construye una pieza extremadamente sutil, basada en la elipsis, en el símbolo y, por momentos, en la propia imaginación del espectador. Crea así un texto de gran densidad semántica y profundo lirismo que logra reivindicar la dignidad y la memoria de las víctimas de la dictadura chilena a través de la belleza de la palabra dramática.

6. REFERENCIAS

6.1. FUENTES PRIMARIAS

Aguirre, I. (1987). *Retablo de Yumbel*. Ediciones Casa de las Américas

Cabal, Fermín (1997). *¡Esta noche, gran velada!; Castillos en el aire*. Cátedra

Cabal, F. (2004). *Tejas verdes*. Ñaque

Dorfman, A. (1992). *La muerte y la doncella*. La Flor

Hemingway, E. (1940). *¿Por quién doblan las campanas?* (trad. De Aguado, L.). Planeta, 1972

6.2. FUENTES SECUNDARIAS

Cabal, F. (2015). Prólogo. En Cabal, F. *Teatro último. Siete y media. La banca siempre gana* (pp. 9-16). Mandala

Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Labor

Haro Tecglen, E. (1982). Introducción. En Cabal, F. *¡Tú estás loco, Briones!, Fuiste a ver a la abuela?? y Vade retro!* (pp. 7-13). Fundamentos

Márquez Montes, C. (2009). Cenizas y diamantes en la producción de Fermín Cabal. En Álvarez Barrientos, J., Cornago Bernal, O., Madroñal Durán, A. y Menéndez Honrubia, C. (coords.). *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo* (pp. 1209-1219). CSIC

Floeck, W. (1995). Fermín Cabal y la poética de lo cotidiano. En Toro, A. y Floeck, W. (coords.). *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias* (pp. 339-346). Kassel

Mercier, C. (2016). Una derrota literaria: narrando la dictadura chilena. *Intersticios sociales*, 11, 1-33. Disponible en https://bit.ly/3Xj7qlw

Ministerio del Interior de Chile. Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (2005). *"Informe Valech I" Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*. La Nación. Disponible en https://bit.ly/3F4IuaV

Revilla, F. (2012). *Diccionario de iconografía y simbología*. Cátedra

Rojo, G. (2016). *Las novelas de la dictadura y la postdictadura en Chile.* LOM

Valdés, H. (1974). *Tejas Verdes: diario de un campo de concentración en Chile*. Ariel

AFECTO Y ESCENA COMO ESTRATEGIAS POLÍTICAS DEL RÉGIMEN ESTÉTICO. TENGO MIEDO TORERO (2001) O LA ESCENIFICACIÓN POLÍTICA

Alfredo Laverde-Ospina[95]
Universidad de Antioquia

1. INTRODUCCIÓN

En opinión de algunos críticos literarios, al escribir para las grandes minorías (sexuales, sociales y políticas), Pedro Lemebel expuso su cuerpo haciendo especial énfasis en la construcción de la figura del *travesti prostibular*. Al respecto conviene recordar que, en opinión de Roberto Bolaño, Lemebel fue "el primer travesti en subir al escenario, solo e iluminado por todos los focos, para hablar ante un público literalmente estupefacto" (León, 2024, p. 9). Así las cosas, cabe señalar que dichas apreciaciones, en el contexto de los estudios de la teoría literaria, se constituyen en una clara referencia a los factores determinantes de la teoría de la performatividad y la teatralidad para describir la naturaleza de la escritura de la novela contemporánea.

Esta descripción de la apuesta estética y vital de Lemebel se constituye en el punto de inicio de la lectura de una de sus novelas *Tengo miedo torero* (2001); sin embargo, sin ser muy diferente en su temática a otras obras, aunque no muchas como se quisiera, interesa establecer: ¿qué tiene de diferente una novela, por demás corta, que trata sobre el amor platónico de una travesti cuarentona hacia un joven revolucionario en el Chile pinochetista?[96] Seguramente, se habrá escrito mucho sobre la

[95] Profesor titular. Medellín (Colombia).

[96] Los hechos históricos que sirve de fondo a la ficción novelesca corresponden a los acontecimientos previos, simultáneos y posteriores al 7 de septiembre de 1986, año del atentado contra Pinochet orquestado por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez. Denominado

marginalidad, en especial, la difícil relación de los homosexuales con los regímenes totalitarios, ya sean de izquierda o de derecha o, en su defecto, la presencia de la crónica en sus ficciones, sino la literatura en la crónica lemebeliana.

No obstante, aquí no se tratará de establecer la naturaleza estilística o las apuestas contestatarias del autor en un escenario hostil para la diferencia; por el contrario, haciendo acopio de *close reading* o lectura atenta de un breve pasaje, interesa determinar, tentativamente, cómo se concreta el aspecto estético y/o político de la obra a partir de la "puesta en forma" o fórmula estética de una novela tan disruptiva y, al mismo tiempo, tan fácil de leer, de una narración tan rica en giros lingüísticos y recursos literarios, en insinuación y elegancia en la prosa, pero al mismo tiempo tan cercana a sus lectores.[97]

Sin ánimo de entorpecer la primera lectura de muchos que no la han leído, lo que no dejaría de ser reprochable cuando del efecto estético se trata, en términos generales, la obra se desenvuelve en los pormenores del encuentro fortuito entre un joven revolucionario, en la época de represión de la dictadura de Pinochet en Chile, y un travesti avejentado, expulsado a los extramuros de una Santiago decadente, el mismo que se ha visto obligado a vivir en una casa en ruinas de un barrio popular. El personaje raro de un barrio en el que todo parece responder a las normas de un "buen vivir".

> Entonces la casita flacuchenta, era la esquina de tres pisos con una sola escalera vertebral que conducía al altillo. Desde ahí se podía ver la ciudad penumbra coronada por el velo turbio de la pólvora. Era un palomar, apenas una barandilla para tender sábanas, manteles y calzoncillos que enarbolaban las manos marimbas de la Local del Frente (Lemebel, 2001, p. 6).

Operación Siglo XX, ocurrido en la cuesta de "Las Achupallas", camino al Cajón del Maipo, a 40 kilómetros de Santiago.

[97] Lemebel ha descrito su estilo poético como "colírico" en los siguientes términos: "Creo que esas palabras surgen de la urgencia de decir dos cosas al mismo tiempo. No se trata de algo espontáneo. Me parece que vienen de un imaginario marica que antecede a estas fusione […] Lo "colírico" puede entenderse como el verso que usan algunas maricas poetas para conquistas taxiboys sin pagarles" (León. 2024, p. 149).

El primer impacto que como lectores tenemos es que este personaje que, lentamente vamos conociendo como un romántico irremediable, carece de nombre. Se autodenomina la "Loca del Frente". Es claro que, en las primeras páginas, esta denominación pareciera responder a la manera como se refieren a ella desde la tienda del frente, donde está el teléfono en el que le permiten recibir las llamadas de sus clientas adineradas. Sí, "La loca del Frente" ha dejado la prostitución y se ha dedicado a bordar la lencería de las familias adineradas de Santiago, en general, esposas de militares que le hacen los pedidos más inauditos.

Además de las visitas poco ortodoxas de sus amigas de la antigua profesión, siempre la visita un joven que dice llamarse Carlos que, en algunas ocasiones llega con otros compañeros de la universidad. Lo curioso de esta nueva habitante del barrio era que "En sus mañanas de ventanas abiertas, cupleteaba el «*Tengo miedo torero, tengo miedo que en la tarde tu risa flote»*. Todo el barrio sabía que el nuevo vecino era así, una novia de la cuadra demasiado encantada con esa ruinosa construcción" (p. 6).

La narración en sí misma se caracteriza por un discurrir abigarrado de voces, desde la tercera persona a la primera. Citas y titulares de los periódicos y la radio:

> Pero ella no estaba ni ahí con la contingencia política. Más bien le daba susto escuchar esa radio que daba puras malas noticias. Esa radio que se oía en todas partes con sus canciones de protesta y ese tararán de emergencia que tenía a todo el mundo con el alma en un hilo. Ella prefería sintonizar los programas del recuerdo: "Al compás del corazón". "Para lo que fueron lolos". "Noches de arrabal" Y así, se las pasaba tardes enteras, bordando esos enormes manteles y sábanas para alguna vieja aristócrata que le pagaba bien el arácnido oficio de sus manos (p. 7).

En la primera aparición de Carlos se narra:

> Las tres primeras cajas se las dejó en el pasillo. Pero ella insistió que ahí la molestaban, que las entrara al dormitorio para usarlas de velador y tener donde poner la radio. Si no es mucha molestia, porque la radio es mi única compañía, dijo arrebolada con cara de cordera huacha, mirando las chispas de sudor que encintaban su frente. Las restantes las fue distribuyendo en el espacio vacío de su imaginación, como si amueblara un set cinematográfico, diciendo: Por aquí Carlos, frente al

> ventanal. No Carlos, tan juntas no, que parecen ataúdes. Más al centro Carlos, como mesitas ratonas (p. 7)

En una narración que va lentamente adentrándose en el personaje y exponiendo los aspectos más íntimos de una vida difícil, desde el estilo directo paratáctico al tono de monólogo interior, se pone en evidencia que la ingenuidad del personaje no es más que apariencia. El lector va descubriendo a una luchadora que ha podido sobrevivir a las experiencias más crudas de una existencia condenada a la indigencia y el desprecio de una sociedad mojigata que instrumentaliza a los sectores sociales más humildes.

Esta breve introducción, nos permite establecer varios aspectos. En primer lugar, ya no se trata de personajes cuyas voces se constituyen en autoridades de sectores sociales relevantes en las decisiones políticas de un país o, en su defecto, de una comunidad. Es la marginalidad en su estado más puro. Incluso, lo marginal dentro de la marginalidad. El estilo paratáctico de la narración y la vívida plurivocidad la constituyen en una novela de murmullos más que de personajes. Este aspecto no es tan solo anecdótico y pasa a constituirse como altamente relevante. Estamos escuchando a los que no tienen voz en el concierto de una sociedad y es aquí en donde encontramos el primer aspecto altamente político.

Si se escucha a los "sin voz" es porque se apropian de la narración y, con esto, se efectúa una redistribución de los poderes. Por otra parte, es importante resaltar que a lo largo de la novela se orquestan diversos procesos de escenificación que, valiéndose del estilo directo, posibilitan que los acontecimientos se desenvuelvan al ritmo de la lectura. Esto, es lo que el teórico y crítico literario estadounidense Fredric Jameson (2018) denomina el paso de la emoción al efecto. Ya no se trata de la configuración retórica de la ternura, el miedo o la rabia, sino de la "escenificación" de los sentimientos. Tampoco se trata de establecer las razones del proceder, sino de insertarnos en el proceso que, a la par con los personajes, se van efectuando en nuestro interior (2018, pp. 40-41).

Lo anterior ha sido descrito por algunos teóricos de la literatura como el carácter performativo de la literatura en tanto régimen estético o configuración del discurso literario en términos de vivencia. Ya no importa

el carácter ficcional que, por demás, es compartido por todas las actividades discursivas de la especie humana. En su lugar se acentúa el hecho de que la relación entre la realidad y el lenguaje se configura a partir de las prácticas sociales y, en este sentido, la relación entre el significado y la verdad se reducen a cuestiones de acción.[98] En este mismo sentido, en opinión de Terry Eagleton, al retomar lo afirmado por Wittgenstein en su célebre obra *Investigaciones filosóficas*, las ficciones "Están enraizadas en las actividades habituales de una forma de vida social compartida" (Eagleton, 2013, p. 151):

> El lenguaje y el mundo guardan relación en el sentido de que las reglas y criterios que rigen la aplicación de las expresiones están entretejidas con nuestras prácticas sociales; hasta el extremo de que Wittgenstein llega a sostener en *Sobre la certeza* que lo que subyace en el fondo de nuestros juegos de lenguaje es "lo que hacemos" (2013, p. 150).

Por otra parte, si bien sería difícil generalizar lo afirmado hasta el momento, cabría, siguiendo a Eagleton, retomar lo que Wolfgang Iser afirma en relación con el valor de la literatura. En opinión de este teórico alemán, el valor de la obra literaria residiría en distanciarse de las normas cotidianas en el sentido de despragmatizarlas, arrancándolas de sus contextos cotidianos y convirtiéndolas en objeto de escrutinio en sí mismas (Eagleton, 2013, p. 176).

Sin embargo, lo dicho a esta altura de la exposición no necesariamente es una constante, pues, en opinión del filósofo franco-argelino Jacques Rancière (2009), la "literatura" entendida como la expresión de lo que denomina el régimen estético, todavía se debate con la pervivencia del régimen anterior, el representativo. De acuerdo con el filósofo mencionado, en términos generales, el régimen representativo propio de las Bellas Letras tiene entre sus más grandes teóricos a Platón y a Aristóteles.

Si bien el primero configuró su propio régimen, el mimético, caracterizado por un alto contenido elitista, ético y pedagógico, es claro que, desde su teoría política, diferenció entre los que tienen voz y los que tan solo emiten ruido, es decir, entre los que pueden participar en las

[98] Así lo explicita Jameson: "Los afectos son singularidades e intensidades, existencias más que esencias, lo que desestabiliza, afortunadamente, las categorías psicológicas y fisiológicas más arraigadas" (2018, p, 41).

decisiones de la *res pública* y aquellos que, por sus actividades físicas y manuales, carecen de tiempo y, en consecuencia, no están en capacidad de participar en las asambleas públicas ni mucho menos en las decisiones relacionadas con el destino de la ciudad.

Acorde con la postura anterior, en lo que respecta a la poética de Aristóteles, los géneros literarios (tragedia y epopeya) conciernen a los hombres de acción, los mismos que tienen derecho a la voz, y no a las clases sociales dedicadas a los trabajos físicos. Así, la imposición de la normatividad retórica en lo que respecta a las partes constitutivas del discurso: *inventio*, *dispositivo* y *elocutio* y, en especial, la imposición del decoro, entendido como la adecuación del lenguaje de una obra literaria a su género, se constituye en el pilar del régimen representativo.

El lenguaje debe someterse a la ficción (género), el género al tema y el estilo a los personajes y situaciones. Este último, el estilo, imponía el predominio de la *elocutio* y, a partir de la cual se establecía la verosimilitud, bajo el estricto cumplimiento de los criterios de la naturalidad o conformidad a la naturaleza de las pasiones, lo histórico o lo acorde con el gusto o las costumbres, lo convencional o la conformidad de las acciones y las palabras con su lógica y los caracteres propios del género y, por último, la moral o lo acorde con la decencia (Rancière, 2009, p. 29).

Pues bien, es claro que en la novela se rompen todas estas exigencias. La "Loca del Frente", lejos de ser la representante de un grupo social ejemplar, ejerce el derecho a tener voz y, no solamente a ella, sino a la acción. Esta particularidad, cuya datación más precisa se ubica en los estertores de la Revolución Francesa, ha sido concebida como la mayor ruptura con el régimen representativo y ha permitido la aparición del régimen estético. Si se quisiera caracterizar este régimen se podría afirmar que se constituye en la expresión de una concepción democrática, transgresora de la normatividad clásica (propio de las Bellas Letras) y de regímenes políticos aristocráticos (Rancière, 2011, p. 33).

Antes de presentar en la obra de Lemebel el "momento" más elocuente de lo dicho hasta ahora, es importante resaltar que es en esta transgresión de la normatividad poética en la que es posible establecer el carácter político de la literatura. De acuerdo con Rancière (2009) y, en gran

medida, con Jameson (1989) y Eagleton (2013), el carácter político no alude al contenido de las obras, ni siquiera a una determinada postura con respecto a los temas tratados, sino en la configuración de mundos ficcionales que rompen con el decoro impuesto por la poética clásica. En términos de Rancière:

> La política es, antes que nada, una forma de estructurar entre los datos sensibles, una esfera específica de experiencia. Un conjunto de prácticas y percepciones que dan forma a un mundo común. Es un reparto de lo sensible, lo visible, lo decible que permite o no que ciertos datos aparezcan, que permite o no que algunos sujetos específicos los designen y hablen sobre ellos. Es un entrecruzamiento específico de formas de ser, hacer y decir (Rancière, 2019, p. 195).

De ahí que la novela y, en general la literatura, al configurarse como un género sin género, se constituya en una determinada práctica de escritura a través de la cual se involucra en este reparto de lo sensible. Y mediante la ruptura de la *elocutio*, "el sujeto participa en un mundo común que hace afirmaciones y no simplemente ruido, que discute las cosas que se localizan en un mundo común y no en su propia fantasía (Rancière, 2019, p. 195).

2. EL AFECTO Y LA ESCENA: POÉTICA DE LA EXPRESIÓN Y LA EXPERIENCIA

A lo largo de los planteamientos expuestos por los teóricos mencionados, encontramos ciertos aspectos recurrentes. Por una parte, Jameson efectúa una diferenciación entre el relato y la novela (*récit* y *roman*), asignándole al primero la referencia a acontecimientos quedados en el pasado, la alusión a un acontecimiento que nunca se repetirá, es decir, al destino; por otra, la novela (en su expresión realista) restablece el presente abierto de la libertad, momento de la decisión trascendente y el inminente acontecimiento: el presente eterno. Este cambio, se efectúa a partir del desplazamiento de la retórica de la emoción, en la que todo tiene nombre y normas de representación, hacia el afecto. Este último significa que ya no refiere, sino que se hace sentir (Jameson, 2018, p. 29).

No se trata de "sentimiento", sino de una acepción de carácter clínico. "El afecto elude de algún modo el lenguaje y la denominación de las

cosas (y sentimientos), mientras que la emoción es sobre todo un fenómeno dispuesto en una matriz de nombres" (p. 40). El amor, el odio, la ira, el miedo, el placer, etc. han sido captados como un sistema de fenómenos; por el contrario, el afecto al resistirse al lenguaje y a las nuevas tareas de representación, se constituye en sensaciones corporales, de esta manera el lenguaje se opone al cuerpo (p. 40).

En definitiva, en términos de Jameson, se está hablando de la vivencia. Así las cosas, el carácter performativo de la expresión literaria coincide con el denominado "momento cualquiera" o presentificación schilleriana y, especialmente, con el método filológico de Eric Auerbach aplicado por él en *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*: "De manera por tanto que el acontecer se desarrolla en la narrativa aquí y ahora" (Jameson, 2018, p. 202).[99]

En términos de Rancière:

> La política no necesita barricadas para existir. Pero sí necesita que una manera de describir la situación común y de contar a sus participantes, se oponga a otra y que se oponga significativamente. También es por ello por lo que existe en determinados momentos: esto no quiere decir que se dé mediante destellos fugitivos sino mediante la construcción de escenas de *dissensus* (Rancière, 2010, p. 11).

En este sentido, en la obra crítica *Los bordes de la ficción* (2019), el filósofo franco-argelino, se refiere a la existencia de procedimientos poéticos que estarían destinados a posibilitar la aparición del "momento cualquiera" caracterizado por la presencia de un tiempo doblemente inclusivo de transición y disrupción (Rancière, 2019, p. 13). Es así como la escisión de la racionalidad ficcional constituye, en un mismo y único sujeto, "el individuo involucrado en la realidad global de una historia en plena evolución y el individuo común y corriente capaz de experimentar los sentimientos más intensos y complejos" (p. 14). Todo debido al encadenamiento de tiempos y espacios que ligan lo decible y lo visible, las palabras y las cosas.

[99] En palabras de Auerbach: "detenerse en un suceso cualquiera, aprovecharlo, no en servicio de una trabazón sistemática de acciones, sino en sí mismo, procedimiento por el cual se hizo visible algo totalmente nuevo y elemental: la plenitud real y la profundidad vital de un momento cualquiera, al que uno se abandona indeliberadamente" (Auerbach, 2022, p. 520).

En este punto es importante resaltar que la novela de Lemebel, configura un contrapunteo dramático con la esposa del Dictador (Lucía Pinochet), mujer que a lo largo de sus apariciones se caracteriza por sostener monólogos verbórreos, cantaletosos, por no decir más que agotadores, ante la indiferencia de su esposo. Tratando sobre los temas más variados e intrascendentes, sobre todo, menciona a Gonza (Gonzalo Cáceres), su estilista y los consejos sobre moda, colores y sombreros; los tras bambalinas de las mujeres de los generales, las vergüenzas padecidas en los viajes al exterior, etc.

Por el contrario, la Loca del Frente, se presenta como la compañera ideal. No dice, pregunta o comenta más de lo necesario. Teme convertirse en una carga, tal como se imagina ha terminado por convertirse la esposa del Dictador.

Este modelo de mujer abnegada, comprensiva sin dejar de ser locuaz y atinada, lo ha aprendido de las películas románticas, los boleros y las portadas de revista. Un sinfín de lugares comunes, de frases hechas pero salidas de lo más profundo de su corazón. Una Bovary formada por la exposición continúa a lo kitsch, la cultura de masas, el cine hollywoodense y nacional: la única diversión a la que ha podido tener acceso a lo largo de toda su vida. Seguramente, si estuviera en sus posibilidades, se habría disfrazado de alguna de sus heroínas: Lola Flórez o Sarita Montiel, tal como lo hacía la Manuela en el prostíbulo decadente de los Olivos en *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso o, seguramente, como lo hizo tantas veces, su amiga y madre adoptiva, la Rana, quien pareciera ser el homenaje de Lemebel al personaje que la ha antecedido en la tradición de la literatura chilena.

2.1. Performatividad y política: el momento cualquiera

Tal como se había comentado, la Local del Frente hacía bordados para la aristocracia santiaguina, en especial, para las esposas de los militares de alto rango. En esta ocasión, sale de su casa para entregar el mantel que tenía encargado hace algunos meses. Camino al Barrio Alto, el trayecto interminable en el autobús se va configurando en el camino que, al llevarla de la pobreza a la opulencia, evidencia el tamaño de su

imaginación. La misma en la que se veía como una heroína romántica y cupletera. Camino que se constituye en el cruce de un portal.

La entrada a otra realidad y que el narrador focalizado en la Loca del Frente describe en los siguientes términos: "la tarde lo sorprendió con una bocanada nublada de día incierto", en vez de quedarse en su casa, tal vez disfrutando de la compañía de Carlos, "Pero por desgracia tuvo que salir, enfrentarse a esa 'tarde gris' con esa cara sin afeitar como puerco espín. Y con esa facha de gañan, tenía que atravesar medio Santiago para llegar al Barrio Alto donde vivía la señora Catita" (Lemebel, 2001, p. 27).

Embelesada por lo que puede ver a través de la ventana del autobús, de pronto, es interpelada por una mujer mayor ("charqui ahorcado en collares, esa vieja moño de cuete que siguió alharaqueando como si hablara sola") que le hace comentarios desobligantes de los jóvenes: "Zánganos que no tienen respeto y no le dan el asiento a nadie. Lo único que saben es andar tirando piedras y prendiendo barricadas" (p. 27). La Loca del Frente, tras un breve pero doloroso silencio, le responde que tal vez estén descontentos con algo y, paso seguido, tras los recurrentes comentarios desobligantes, le contesta:

> mire señora, yo creo que alguien tiene que decir algo en este país, las cosas que están pasando, y no todo está tan bien como dice el gobierno. Además fíjese que en todas partes hay militares como si estuviéramos en guerra, ya no se puede dormir con tanto balazo. Sorprendida por lo que acababa de decir se asusta y piensa que "en realidad nunca se había metido en política, pero el alegato le salió del alma" (p. 27).

Una vez en la casa de la señora Catita, entra por la puerta trasera, la de la cocina. Es llevada al comedor no sin antes ofrecerle algo que tomar y recuerda que

> cada vez que venía a dejar un trabajo, después de viajar una hora en micro, cagada de hambre, lo único que le servían era un agua de té y unas migas de pan con un aparataje de cubiertos y sacarinas. Nada más. (p. 29).

En este momento se inicia una escena teatral, a modo de performance, de carácter surrealista, en el que la Loca del Frente se imagina una escena de hombres con uniformes llenos de condecoraciones. Escuchando discursos y posteriormente "desabotonándose los cuellos de la guerrera relajados" (p. 29) felicitándose por haber asesinado a tanto marxista, a

jóvenes inocentes como su inocente Carlos. A partir de estas apreciaciones se dice:

> En su cabeza de loca enamorada el chocar de las copas se transformó en estruendo de vidrios rotos y licor sangrado que corría por las bocamangas de los alegres generales. El vino rojo salpicaba el mantel, el vino lacre rezumaba en manchas de coágulos donde se ahogaban sus pajaritos (los del mantel), donde inútilmente aleteaban sus querubines como insectos de hilo encharcados en ese espeso festín. Muy de lejos trompeteaban un himno marcial las galas de su música que, altanero, se oía acompasado por las carcajadas de los generales babeantes mordiendo la carne jugosa, mascando fieros el costillar graso, sanguinolento, que goteaba sus dientes y entintaba sus bigotes bien recortados. Estaban ebrios, eufóricos, no sólo de alcohol, más bien de orgullo, de un soberbio orgullo que vomitaban en sus palabrotas de odio. En su ordinaria flatulencia de soltarse el cinturón para engullir las sobras. Para hartarse de ellos mismos en el chupeteo de huesos descamados y vísceras frescas, maquillando sus labios como payasos macabros. Ese jugo de cadáver pintaba sus bocas, coloreaba sus risas mariconas con el rouge de la sangre que se limpiaban en la carpeta. A sus ojos de loca sentimental, el blanco mantel bordado de amor lo habían convertido en un estropicio de babas y asesinatos. A sus ojos de loca hilandera, el albo lienzo era la sábana violácea de un crimen, la mortaja empapada de patria donde naufragaban sus pájaros y angelitos (p. 30).

Aterrada sale de la casa y sorprendida se pregunta: "¿Por qué había actuado así? ¿Por qué le bajó ese soponcio de loca que tal vez le había hecho perder a su mejor clienta?" (p. 30). Y se responde a sí misma:

> ¡Bah! Vieja de mierda. ¿Qué se cree que una la va a esperar toda la tarde porque ella está atendiendo a sus amigas milicas? ¿Qué cree que una es china de ella? Todo porque tiene plata y es la mujer de un general. Uno también tiene su dignidad, y como dice Carlos: Todos los seres humanos somos iguales y merecemos respeto. Y apretando el paquete del mantel bajo el brazo, sintió nuevamente y por segunda vez en ese día una oleada de dignidad que la hacía levantar la cabeza, y mirarlo todo al mismo nivel de sus murciélagos ojos (p. 30).

El pasaje anterior, se constituye en la escena central del despertar de la conciencia política del personaje. Si bien se pueden identificar rasgos claramente relacionados con la dictadura, es la configuración de un campo semántico que remite a una escena de salvaje antropofagia lo que realmente interesa. La Loca del Frente, ahora lo sabemos, del Frente Revolucionario, experimenta corporalmente el asco que le

produce la violencia militar y política. El hastío de la impunidad y su despertar que ella caracteriza como "una oleada de dignidad" (p. 30).

Este tipo de escena tiene antecedentes muy lejanos, se podría mencionar las escenas antropofágicas de *Gargantúa y Pantagruel* (1534) de Françoís Rabelais, o las carnavalescas descripciones semejantes a las de *La Corte de los milagros* (1927) de Ramón del Valle Inclán. La recurrencia a imágenes carnavalesca de salvajes que chupetean huesos, mastican vísceras frescas que maquillan sus labios, himnos y carcajadas, vómitos de palabras de odio, el rouge de la sangre que se limpiaban en la carpeta.

Ta como lo harían los antecedes mencionados, en opinión de Laorden (2001), se busca producir una vivencia. En este caso, antropológicamente, el efecto corporal que se produce es el de la náusea, pero al mismo tiempo se constituye en la expresión de una estrategia de control ante la imposibilidad de dominar las fuerzas naturales (p. 167). El carácter acumulativo de datos presentes en la descripción, separados cada uno de los detalles por el punto seguido se constituye en la expresión del exceso. Es más, de lo que se puede aguantar.

En fin, que un personaje, por demás, tan insignificante social y políticamente tenga la sensibilidad suficiente como para tener la epifanía de la dictadura como un banquete de antropófagos y sacrílegos insensatos es lo que constituye a este pasaje en un momento, la escena del *dissensus* en el que lo que cuenta no son los comensales, sino aquellos que son destrozados por esta especie de Saturnos, aquellos que deberían proteger a la patria la devoran: "el albo lienzo (el mantel que había bordado) era la sábana violácea de un crimen, la mortaja empapada de patria donde naufragaban sus pájaros y angelitos" (Lemebel, 2001, p. 30). Es decir, de continuar en esa casa, entregar el mantel y permanecer indiferente, la Loca del Frente se habría convertido en cómplice del genocidio.

A la luz de la teoría literaria, lo anterior se constituye en la dramatización estratégica de una situación. En opinión de Kenneth Burke (2003), otro autor continuamente citado por Jameson (2018) e Eagleton (2013), el componente pragmático, tanto del lenguaje como de la literatura, se concreta en la diferenciación entre situación y estrategia. Para Burke:

> Tanto las obras críticas como imaginativas son respuestas a preguntas planteadas por la situación en la que surgieron. No son únicamente respuestas, sino respuestas *estratégicas, de estilo*. Porque, evidentemente existe una diferencia de estilo o de estrategia si decimos "Sí" con una entonación que implique "gracias a Dios" o una que implique "¡Ay de mí!" (2003, p. 43).

Lejos del subjetivismo personal o histórico, nos dice Burke; "Las situaciones son reales y las estrategias para abordarlas tienen un contenido público. Además, puesto que las situaciones se perpetúan de individuo a individuo, o de un periodo histórico a otro, las estrategias tienen relevancia universal" (2003, p. 43) Es así como los actos performativos, en palabras de Eagleton al referirse a lo planteado por Burke, considerados estrategias o dramáticos, parecieran no diferenciarse mucho de los constatativos, pues, "las definiciones, son en sí mismas actos simbólicos, y todas las terminologías descriptivas, encarnan decisiones, selecciones, exclusiones preferencias y demás" (Eagleton, 2013, p. 129).

Asimismo, en opinión de Burke, la teoría general a partir de la cual se teje su metodología podría caracterizase de manera somera como una *teoría del drama*. Es así como, en este sentido, la esfera social es concebida en términos de situaciones y actos, en contraste con la esfera física que es considerada en términos mecanicistas e idealizada por una relación simple de causa-efecto o de estímulo-respuesta (2003, p. 129). Esto implica que la escenificación, en tanto ritual como magia, se constituye en el acto simbólico a partir del cual se concreta "el giro secular a una tradición centenaria de considerar que la palabra humana es creadora. La idea de que podemos influir en el mundo solamente expresando una palabra es un elemento básico de la magia" (Eagleton, 2013, p. 130).

De acuerdo con lo anterior, ¿en qué sentido la novela de Lemebel se constituye en un acto simbólico? En primer lugar, al considerar la política como la repartición de lo sensible, tal como la concibe Rancière, ese *dissensus* que vendría a caracterizar a la literatura como expresión del régimen estético, al darle voz a los que no la han tenido en una sociedad altamente jerarquizada, transgrede el concepto aristotélico de ficción y el fundamento organizador de las acciones realizadas por hombres y mujeres excepcionales; en consecuencia, lo considerado relevante, junto con la ruptura de las unidades de tiempo, espacio y acción. En últimas, sin ignorar que se corre el riesgo de caer en la incoherencia y la falta de decoro, prima en el régimen estético, la irrupción de

otros personajes, acciones, voces y espacios considerados irrelevantes (Rancière, 2019, p. 182).

Es en esta ruptura, en la que la obra de Lemebel se hace más política. De un párrafo a otro, se cambia de espacio, de personajes, de acciones. De la novela rosa, se pasa a las descripciones vívidas de manifestaciones políticas callejeras. De las elucubraciones en estilo del romanticismo popular y kitsch, se pasa a presentar el discurrir de la conciencia, oscura y enfermiza, del Dictador, por demás en un lugar opuesto al de la Loca del Frente.

La aparición del grupo de amigas travestis, la diversidad de posiciones políticas y vitales de cada una de ellas, no hacen más que reiterar, junto a la prosa poética abigarrada (por no decir dulzona) y paratáctica (al privilegiar oraciones cortas y sencillas, sin conjunciones y si las hay, coordinantes y no subordinantes), tienen como efecto garantizar que la lectura se convierta en una verdadera vivencia, una experiencia, ¿por qué no decirlo?: dramática, performativa. Y de la performance sí que sabía Lemebel. Con ella, se había convertido en una verdadera celebridad santiaguina (odiada y amada). Junto con su amigo Francisco Casas, tenía el colectivo artístico Las Yeguas del Apocalipsis. Sus intervenciones eran disruptivas, escandalosas e inapropiadas para una sociedad pacata. En los peores momentos de la represión de la dictadura, hacía la mejor y más efectiva de las oposiciones políticas: la simbólica.

En este momento es importante recordar la diferencia radical entre teatro y *performance* expuesta por Pedro Lemebel. En palabras del autor: "En el teatro tu estás representando algo, la performance es un momento de realidad" (León, 2024, p. 62). ¿Se podría decir algo más acertado sobre el efecto de la novela *Tengo miedo torero*? ¿No fue acaso la expresión de un momento de la realidad chilena, la postdictadura, en una democracia morna, olvidadiza y entregada al consumismo… al neoliberalismo?

Si seguimos la lectura que Eagleton hace de Jameson, es posible afirmar que en la novela de Pedro Lemebel se reescribe la historia, pues, "para actuar sobre lo real, el texto no se limita a que la realidad persevere en su existencia exterior al texto, como algo inerte, a cierta distancia; debe arrastrar a lo real e introducirlo en su propia textura" (Eagleton, 2013, p. 163). Es así como "el acto simbólico empieza por producir su propio contexto en el mismo momento de emergencia en el que toma distancia para contraponerse a él, calibrándolo con la mirada puesta en su propio

proyecto activo" (p. 163). En consecuencia, la realidad histórica e ideológica ha sido elaborada, "textualizada" o "producida", de tal manera que el texto pueda ponerse a operar (p. 163).

En definitiva, Lemebel escribe la historia de su país tanto de la dictadura como de la postdictadura. La reescribe desde la perspectiva de los sin voz, del pueblo, desde la marginalidad. También podría decirse que en esta reescritura se puede evidenciar, decepción, rabia. Sí, ante todo rabia. Así lo dice en una entrevista:

> la rabia es la tinta de mi escritura, pero no la rabia hidrofóbica del hombre perro, puede ser una rabia con pena, rabia con cuentas pendientes en el tema detenidos y desaparecidos, una rabia macerada y en espera de su pronta ebullición (León, 2024, p. 173).

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

En la primera novela de Pedro Lemebel, *Tengo miedo torero* (2001), es posible evidenciar gran parte los aspectos establecidos por la teoría literaria en relación con la literatura como experiencia:

En primer lugar, se debe resaltar el hecho incontestable de que Lemebel, a partir de su experiencia como performer, haya podido traducir muchas de sus técnicas escénicas y teatrales al ejercicio escritural: todo con miras a constituir el espacio discursivo en un "momento de realidad" (León, 2024, p. 62).

En segundo lugar, tanto en su naturaleza vivencial como en su carácter estratégico, la "puesta en escena" aludida por los tres teóricos mencionados (Fredric Jameson, Terry Eagleton y Jacques Rancière) se constituye en una intervención política. Así las cosas, la literatura, sea moderna, realista o -en su defecto- expresión del régimen estético, pasa a convertirse en un *acontecimiento* que pone en juego la integridad del autor y exige la complicidad del lector.

La novela de Lemebel es su propio cuerpo, paratáctico y disruptivo, completamente politizado. Su obra, más allá de ser transgresora es altamente política es, en sí misma, una intervención. Podría decirse que es insistente sin llegar a ser repetitiva, confirmatoria de una postura intransigente y rebelde.

Por todo lo anterior, es posible afirmar que, escrita a casi veinte años de los acontecimientos históricos referidos, salta a la vista su dimensión histórica y actual. En este sentido, coincidimos con Jameson cuando afirma:

> Nuestra hipótesis es, por ende, que todas las declaraciones aparentemente formales sobre una obra contienen dentro de sí una dimensión histórica oculta de la que el crítico no es siempre consciente; y se sigue de esto que deberíamos ser capaces de transformar esas declaraciones sobre la forma, las propiedades estéticas y demás declaraciones genuinamente históricas, si solo pudiéramos encontrar el punto de vista correcto para hacerlo. No se trata entonces de darle la espalda a la crítica formalizante para hacer otra cosa, sino de atravesarla por completo de modo de aparecer en el otro extremo; y ese extremo, para los marxistas, es lo que vagamente se conoce como historia (2014, p. 162).

4. REFERENCIAS

Eagleton, T. (2013). El acontecimiento de la literatura. Península.

Auerbach, E. (2022). Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental. Fondo de Cultura Económica.

Burke, K. La filosofía de la forma literaria. Y otros estudios sobre la acción simbólica. (2003). A. Machado Libros.

Jameson, F. (2014). Las ideologías de la teoría. Eterna Cadencia.

Jameson, F. (2018). Las antinomias del realismo. Akal.

Laorden, M. T. (2001). Acercamiento al motive de canibalismo en la literatura oral y escrita. *Revista Folklore*. 21b (251).

Lemebel, P. (2001). Tengo miedo torero. epublibre. bit.ly/3PDHbCc

León, G. (2024). Lemebel oral. 20 años de entrevistas. 1994-2014 Edición definitiva. Mansalva.

Rancière, J. (2009). *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura.* Eterna Cadencia.

Rancière, J. (2010). Momentos políticos. Capital intelectual.

Rancière, J. (2011). Política de la literatura. Libros del Zorzal.

Rancière, J. (2019). Disenso. Ensayos sobre estética y política. Fondo de Cultura Económica.

Rancière, J. (2019). Los bordes de la ficción. Edhasa.

EL TRAUMA DEL EXILIO EN LAS NARRATIVAS DE LA DIÁSPORA CUBANA

DELIA GARCÍA MUÑOZ
Florida International University

1. INTRODUCCIÓN

Las experiencias del exilio han marcado profundamente la literatura cubana contemporánea. La ruptura con el país de origen, la reconfiguración de la identidad y la constante negociación entre memoria y presente constituyen algunos de los ejes temáticos fundamentales de esta producción literaria. En este contexto, la literatura se convierte en un espacio donde los escritores exiliados exploran el impacto del trauma, la nostalgia y la reconstrucción de la identidad comenzando una nueva vida en el extranjero.

Este estudio analiza cómo autores de la diáspora han abordado el exilio desde diversas perspectivas, estableciendo puntos en común a pesar de la diversidad de sus trayectorias. A través de la literatura, los exiliados logran dotar de coherencia su historia personal y, en el mejor de los casos, mitigar el vacío que trae consigo el desarraigo. Asimismo, las narrativas cubanas de la diáspora reflejan un proceso de reconfiguración del tiempo y del espacio. El estudio incluye la perspectiva de escritores y teóricos que han problematizado la relación entre la diáspora y la nación, cuestionando la idea de una cubanidad estrictamente territorial. En este contexto, se analizan las obras *50 lecciones de exilio y desexilio* (2016) de Gustavo Pérez-Firmat, *De dónde son los gusanos* (2019) de Néstor Díaz de Villegas, *Habana mon amour* (2015) de Zoé Valdés, *Inventario secreto de La Habana* (2004) de Abilio Estévez y *Falsa guerra* (2021) de Carlos Manuel Álvarez, quienes, desde sus respectivos exilios, han reconstruido literariamente una Cuba fragmentada.

2. OBJETIVOS

- Analizar la representación del exilio en la literatura cubana contemporánea y cómo se articulan los temas del trauma y la identidad.
- Comparar distintas perspectivas sobre el exilio cubano, abordando tanto la experiencia de la primera generación como la de generaciones posteriores.
- Identificar los mecanismos narrativos utilizados por los autores para representar la fragmentación del yo, la pérdida y la transformación de la patria en un espacio simbólico, a través del análisis de obras de escritores cubanos de la diáspora.

3. METODOLOGÍA

El trabajo se basa en un estudio comparativo con un enfoque crítico-literario sustentado en un marco teórico interdisciplinario que utiliza herramientas del análisis textual, la psicología y los estudios culturales. La combinación de estos enfoques permite una lectura integral de algunos testimonios literarios de la diáspora cubana, abordando tanto su dimensión estética como su significado sociopolítico. Los textos escogidos pertenecen a los géneros híbridos de la crónica, las memorias y el ensayo. Este corpus se basa en la correspondencia manifiesta entre la primera persona literaria y la biografía de los autores.

En cuanto a la teoría del trauma empleada, se usa el modelo multidimensional de Michelle Balaev (2012) que supone una actualización y una crítica al modelo tradicional de Cathy Caruth (1996). Este modelo tiene en consideración la influencia de los factores individual, familiar, cultural y político en los traumas que pueda sufrir y desarrollar una persona. Según esto, el trauma provoca un cambio en la percepción que la persona tiene de sí misma y del mundo que la rodea, pero no tiene por qué manifestarse obligatoriamente como una patología. En este modelo, la memoria se interpreta como una construcción fluida que va cambiando en cada acto de recordar en sí conforme al momento y el

contexto en el que se recuerda. Mientras que para la definición de "trauma" me remito a su origen etimológico griego. "herida".

Tanto "exilio" como "diáspora" se refieren al desplazamiento humano, pero ponen su foco en diferentes aspectos. La diáspora alude a una dispersión masiva de un pueblo o grupo étnico de manera permanente que afecta a comunidades a lo largo de generaciones, mientras que exilio se refiere a una persona o grupo que se ve obligado a abandonar su país y que tiene la esperanza de regresar. "La subjetividad fracturada y múltiple" es "el común denominador de todos [los exilios]" (Orecchia, 2020, p. 513).

4. DISCUSIÓN

Belén Rodríguez (2006, p. 40) analiza la narrativa cubana de la diáspora de los años noventa y destaca los elementos comunes entre distintos autores, a pesar de la diversidad de sus destinos migratorios. El exilio implica una ruptura con la comunidad de origen y una pérdida significativa de la identidad, que debe reconfigurarse en un nuevo contexto. En este proceso, la memoria y su capacidad de adaptación resultan determinantes para la reconstrucción del sujeto exiliado, al permitirle articular una continuidad narrativa que otorgue coherencia a su experiencia de desplazamiento.

La autora sostiene que el exilio conduce a dos posibles destinos: al aislamiento o a la lenta integración en la cultura de acogida (Rodríguez, 2006, p.40). Podemos comparar estos resultados con el concepto de trauma de Boris Cyrulnik (2020, p.77) que lo define como un "proceso": trauma-resiliencia. De este modo, "el aislamiento" sería un resultado traumático y la integración sería la culminación resiliente del trauma del exilio.

Tanto el espacio como el tiempo son objeto de reinterpretación creativa en estas narrativas, lo que posibilita la resignificación de la experiencia migratoria. De este modo, el exiliado no solo reconfigura su relato personal como una estrategia de reconstrucción subjetiva, sino que también contribuye a la construcción de una memoria colectiva dentro de la comunidad exiliada, favoreciendo un sentido de pertenencia compartido (Rodríguez, 2006, p.40). Si el punto de encuentro predominante de

estas comunidades es el dolor por el desarraigo y la pérdida, estos traumas se transmitirán de generación en generación.

La diáspora cubana abarca varias oleadas migratorias como resultado de diferentes momentos históricos, aunque el inicio de todas ellas lo marca la instauración de la Revolución de Fidel Castro en 1959 y sus implicaciones políticas, socioeconómicas y culturales en su deriva dictatorial. Dentro del primer éxodo, González, López y Ko (2005, p. 142) distinguen dos olas migratorias: la primera ola (1960-1964), "Golden Exile", estaría compuesta por la élite cubana. Esta primera ola estuvo conformada principalmente por miembros de la élite económica, profesionales, y opositores al régimen revolucionario cuya salida fue incentivada por la nacionalización y expropiación de empresas y propiedades privadas. La segunda ola migratoria (1965-1974) alude a la "pequeña burguesía", motivada por necesidades de supervivencia económica. Durante esta etapa, el gobierno cubano y el estadounidense acordaron la salida de aproximadamente 300,000 cubanos a través del puente aéreo conocido como los "Vuelos de la Libertad". Los autores enfatizan que la historia del éxodo cubano no puede desvincularse del "régimen político opresivo" que siguió a la Revolución de Fidel Castro, ya que supone la consecuencia de este (González, 2005, p.142).

Muchos cubanos se establecieron en Miami, configurando lo que se convertiría en la primera comunidad cubana en el exilio contemporáneo. Entre los años 1960 y 1962 tuvo lugar la Operación Peter Pan, en la que más de 14,000 menores emigraron solos a Estados Unidos enviados por sus padres. El escritor Carlos Eire escribe en sus memorias "Nieve en la Habana" (2003) y "Miami y mis mil muertes" (2010) sus experiencias como uno de estos niños que arribaron solos al país norteamericano. De este primer éxodo forma parte, a su vez, la escritora Uva de Aragón (1944), que emigró en 1959 con su familia. Toda su obra orbita en torno a las temáticas del exilio, la identidad y la nostalgia por Cuba: "nuestro continuo y colectivo recrear del mito edénico insular, nuestros discursos nostágicos" (cit. en Christian, 2018, p. 93).

En el proceso de construcción identitaria, la relación entre el yo y el espacio desempeña un papel fundamental. La identidad se configura, además de con las experiencias individuales, a partir de los lugares de

origen y de aquellos por los que el sujeto transita a lo largo de su vida. El acto de abandonar el lugar natal con la certeza de que no será posible regresar implica una reconfiguración de esta relación entre espacio e identidad. Para mitigar la sensación de pérdida, los exiliados recurren a la reproducción de espacios y prácticas que evocan la vida dejada atrás.

En el contexto cubano, Miami se erige como un caso paradigmático de este fenómeno, donde la comunidad exiliada ha replicado restaurantes, barrios y espacios públicos que remiten a la geografía y la cultura de la isla. Sin embargo, en algunos casos, estos lugares persisten únicamente en su versión replicada, lo que convierte la memoria en el único vínculo con una realidad que ya no existe en su forma original.

Desde una perspectiva teórica, Balaev (2012, p.46) sostiene que las estrategias de olvido y reinvención permiten al sujeto desarraigado establecer un vínculo con la cultura dominante. No obstante, estas mismas estrategias pueden operar como un arma de doble filo, generando efectos contraproducentes. El olvido, en ocasiones, no es un mecanismo de superación, sino una forma de enmascarar el trauma subyacente o una estrategia para negar la pérdida. La memoria del exiliado evidencia la compleja relación entre identidad, espacio y desplazamiento.

Karen S. Christian identifica el neologismo "CubAngst" en la obra de la escritora cubanoamericana Uva de Aragón, refiriéndose a la ansiedad identitaria y el sentimiento de pérdida que caracteriza a las generaciones nacidas en el exilio. Según Christian, para los cubanoamericanos de segunda y sucesivas generaciones, la posmemoria constituye un elemento fundamental en la construcción de su identidad personal. Este proceso se desarrolla en un contexto cultural marcado por la fragmentación y el silenciamiento, resultado de la experiencia migratoria y de la transmisión intergeneracional de la memoria de sus progenitores (Christian, 2018, p.101). La transmisión de la experiencia de padres a hijos a través de mecanismos epigenéticos nos remite a la reflexión del escritor Carlos Manuel (2022)—tercera generación—al establecer una analogía entre el instinto migratorio de las aves, que reconocen la necesidad de abandonar el nido, y la intuición heredada por los descendientes de cubanos nacidos en la isla, que perciben de manera inherente la necesidad de emigrar.

Gustavo Pérez Firmat (1949) emigró a Estados Unidos en 1960, cuando tenía alrededor de 11 años, para establecerse en Miami con su familia. Esta experiencia de exilio en la infancia ha sido un tema central en su obra literaria y académica. Su breve tratado *50 lecciones de exilio y desexilio* puede ser considerado una obra de carácter híbrido, en la que convergen la poesía, la prosa poética y el ensayo. A través de la etimología, la lengua y la literatura, Pérez-Firmat articula una reflexión sobre la experiencia del exilio, explorando sus dimensiones psicológicas y emocionales. Este sentimiento de desplazamiento y desarraigo, que trasciende lo individual, es proyectado al conjunto de exiliados cubanos en Estados Unidos, quienes habitan un estado de liminalidad caracterizado por la destemplanza y la extrañeza.

Lo traumático en *50 lecciones de exilio y desexilio* — "con los años el exilio deja de ser trauma pasajero para convertirse en malestar permanente: un achaque de la vejez del exilio" (Pérez, 2016, p.115)—se representa principalmente a través de la desorientación espacial y temporal (destierro y destiempo). El yo en su obra se ve cercenado a la mitad. Gustavo Pérez-Firmat (2016, p. 93) pone el énfasis en la frontera lingüística y en la frontera cultural que separa a sus dos identidades fragmentadas, del mismo modo que el guion de "Hyphen: raya que no cesa"separa lo cubano de lo americano en *Cuban-American*. Esta división refleja la bifurcación identitaria y cultural. Para el poeta y profesor, "si maldecimos o rezamos o sentimos gusto o angustia indistintamente en más de un idioma, fracturamos nuestra subjetividad, nuestra condición como sujetos gramaticales" (Pérez, 2016, p. 41). El bilingüismo manifiesta la doble subjetividad del sujeto cubanoamericano exiliado que habla español e interioriza posteriormente el inglés. El trauma del exilio genera en el autor sentimientos de resentimiento y deseo de venganza, emociones que encuentra más fáciles de expresar en inglés: "escribir en inglés es o puede ser un acto de venganza—contra los padres, contra las patrias, contra uno mismo" (22). En contraste, el español se convierte en un medio de reconciliación: "escribir en español es un acto de reconciliación —con mi patria, con mis padres, conmigo mismo" (49).

La elección de Cuba como un no-lugar en su obra responde, según Pérez-Firmat, a un mecanismo de escape que es, paradójicamente, una

forma de retorno: "nuestra fuga es a la vez regreso, pues al hablar o escribir en inglés, no cesamos de mentar a Cuba" (Pérez, 2016, p. 27). En este proceso, la impostura deja de ser una máscara para convertirse en una parte esencial de la identidad del exiliado: "la impostura ya no es máscara; es cara" (Pérez, 2016, p. 115). Para Pérez-Firmat, el exilio no es un proceso con un propósito o una resolución definitiva—"no tiene 'fin' ni 'finalidad'" (2016, p. 115)—, sino un hecho fortuito, un "desatino" que, en su caso, se transforma en el motor de su vocación como escritor y profesor.

El autor usa dos de las acepciones de "destemplanza" para describir metafóricamente la condición del exiliado. Esto es, remite a la "destemplanza" como sensación general de malestar físico relacionada con la temperatura corporal, y a su vez, a la "destemplanza" relativa a la condición atmosférica, como "intemperie" o "desigualdad de tiempos" para representar la desorientación temporal del exiliado: "Residir en el exilio es sobrevivir a la intemperie, exponerse a los rigores de un tiempo ajeno... El exiliado busca un techo que lo ampare del tiempo, en ambos sentidos, aunque sabe que su empresa es vana: contra el tiempo no hay morada" (Pérez, 2016, p.19). Después, juega con las evocaciones de "destemplanza" y define el exilio como una "desigualdad de tiempos" cronológicos: "mientras haya desigualdad de tiempos, no habrá regreso. Habrá destiempo, *distemper*" (15). En este sentido, el tiempo vital del exiliado se ha fracturado y desfasado del tiempo histórico: "nuestro tiempo, en el sentido histórico, ya no coincide con nuestro tiempo, en el sentido vital" (Pérez, 2016, p.13). Esta discrepancia temporal transforma la nostalgia y la esperanza —expresada en la recurrente expectativa de que "el año que viene estamos en Cuba"— en una melancolía irreversible, que se somatiza:

> Al sentirse un cuerpo extraño (en inglés foreign body), el exiliado desconfía de su capacidad de adaptación. Ese desencuentro entre cuerpo y entorno engendra una incertidumbre que se somatiza en dolencias hipocondríacas: dolores, mareos, zumbidos, ahogos, indigestiones. Todos ellos son síntomas de desconcierto, de falta de armonía, de lo que León Daudet en un tratado sobre la melancolía llamó "pérdida del ambiente"... No hay que olvidar que el exilio es también un *mal-estar*, una conmoción vital debida al desplazamiento... La enfermedad que no tengo no tiene cura. (Pérez, 2016, pp. 88-89)

Al parafrasear a León Daudet (1867-1942) —escritor y periodista francés que escribió sobre la melancolía, el desarraigo y la condición humana del exilio—describe el exilio como una forma de desubicación existencial, un estado fuera de lugar (mal-estar) que se manifiesta a nivel físico y emocional. No obstante, el exilio no es considerado una enfermedad y carece de una posible cura. A partir de esta premisa, formula una de sus lecciones sobre el exilio: "el único regreso posible es hacia dentro, no hacia atrás" (Pérez, 2016, p. 48). Dado que el retorno al pasado es imposible, la única alternativa para el sujeto exiliado es asumir su condición de desarraigo y reconstruir su identidad con introspección.

Para el poeta, Cuba deja de ser un espacio físico y se transforma en un espacio simbólico. La isla "se ha convertido en otra cosa: un ámbito, un ambiente, un lugar sin límites que pueblo con palabras, imágenes, fantasías, obsesiones, fantasmas, mentiras" (Pérez, 2016, p. 11). La pérdida del espacio conlleva la pérdida del hogar, lo que redefine la condición del exiliado: "de ser refugiados sin país hemos pasado a ser exiliados sin refugio" (Pérez, 2016, p. 108). En este proceso, la patria deja de ser una "realidad legal o geográfica" para convertirse en una "presencia cordial": "Se puede ser exiliado y no apátrida; se puede ser apátrida sin nunca haber salido de la tierra natal" (Pérez, 2016, p. 61). Esta perspectiva disocia el concepto de patria de su dimensión estrictamente territorial, sugiriendo que la exclusión de la comunidad nacional no siempre requiere un desplazamiento físico. En este sentido, aquellos cubanos considerados contrarrevolucionarios o disidentes son marginados, aun cuando permanecen dentro de los límites geográficos de la isla.

En el caso cubano, en estrecha relación con el concepto de exilio, encontramos en la literatura el concepto de "insilio". Este se produce cuando la persona rechaza las metas culturales y los medios institucionalizados de la sociedad cubana revolucionaria y no tiene los medios necesarios para abandonar el país, o no quiere hacerlo. El "insilio" es un exilio dentro del propio país.

La siguiente ola migratoria fue el éxodo del Mariel, que ocurrió en 1980. En medio de una crisis económica y de creciente descontento popular, el gobierno cubano "permitió" la salida masiva a través del puerto de Mariel después de que miles de cubanos tomaran la Embajada

de Perú buscando asilo. Este éxodo se caracterizó por ser heterogéneo, pues incluía disidentes, trabajadores y personas consideradas "indeseables" por el régimen: "en 1980, la salida de miles de cubanos hacia los Estados Unidos por el puerto de Mariel demostró que, pese a todo, el país incubaba gérmenes autodestructivos y que la pobreza era como siempre una razón poderosa para la emigración" (Ubieta, 2002, p. 71). El discurso de Ubieta invisibiliza la realidad de numerosos exiliados, como la de los homosexuales que huían de la represión estatal o los disidentes condenados por razones políticas, y los deshumaniza calificándolos de "gérmenes autodestructivos". Este uso del lenguaje biopolítico no es accidental. Al calificar a los marielitos como agentes patógenos dentro del cuerpo de la nación, el discurso oficial justifica su expulsión como una medida de saneamiento social. La representación de los exiliados como elementos infecciosos refuerza la idea de que su presencia corrompía la sociedad revolucionaria. La Revolución cubana, en su afán por "inmunizarse" de aquellas personas que no cumplían los parámetros de su proyecto ideológico, terminó descomponiendo su propio cuerpo social, generando una diáspora que no deja de crecer.

Por el contrario, Juan Abreu describe la experiencia del Mariel como un testimonio de resistencia, refiriéndose a ella como "la hermosa rebeldía de una generación diezmada, humillada y vilipendiada por la dictadura cubana" (Cit. en Rojas, 2008, p. 122). Por su parte, González (2005, p.143) argumenta que "los marielitos" y "los balseros" (1994) han experimentado un profundo trauma por "estrés de aculturación" en Estados Unidos, lo que causó conflictos intergeneracionales, tensiones matrimoniales y diversas problemáticas sociales dentro de la comunidad inmigrante cubana.

El poeta y cronista Néstor Díaz de Villegas (1956) no parte del Mariel, pero su exilio comienza en 1979, justo un año antes, por lo que comparte la misma época con los exiliados del Mariel. En sus crónicas, *De dónde son los gusanos*, Néstor Díaz de Villegas narra los cuatro viajes de ida y vuelta que realizó a la isla y retrata la decadencia de la sociedad cubana bajo la dictadura castrista. A lo largo de su obra, emplea con frecuencia un tono irónico que invita a la reflexión. Entre las experiencias que forzaron su exilio, destacan su reclusión en un campo de

trabajo forzado en Ariza, sus años en prisión y los interrogatorios en Villa Marista.

Su salida definitiva de Cuba ocurrió cuando ya era adulto, estableciéndose en Miami a la edad de veintitrés años. Díaz de Villegas reflexiona sobre el impacto de la migración en la identidad personal en la adultez, afirmando que "si viviste hasta la edad adulta en una cierta cultura—en mi caso, hasta los veintitrés años—, ya no podrás ser otra cosa. Eres lo que eres, pero a partir del momento en que emigras eres dos: *to be* y también *not to be*, un ser y un no-ser siameses" (2019, p. 71). La experiencia del exilio fragmenta al sujeto, generando una escisión interna que da lugar a un estado de biculturalidad. Díaz de Villegas ilustra esta dualidad a través de su relación con el lenguaje, señalando que su poesía surge de esta constante tensión entre dos mundos:

> Los signos fueron cobrando sentido poco a poco, después se adueñaron de mi conciencia. Mi poesía está hecha de esas confusiones, y a veces creo que quien no hable mi idioma bárbaro no podrá entenderla. Pienso en barbarismos. A cada frase, debo traducir mentalmente en dos direcciones opuestas el contenido de mis ideas. El castellano de los libros que compro en España a menudo me resulta insufrible. (Díaz, 2019, p.72)

El fragmento muestra una escisión que se manifiesta en el lenguaje. La idea de que los signos "fueron cobrando sentido poco a poco" refleja la inevitable reconfiguración de su percepción del mundo a través de un nuevo prisma. El poeta expone el fenómeno de la constante traducción interior, un proceso que lo obliga a negociar continuamente entre dos sistemas lingüísticos y simbólicos. Por otro lado, el adjetivo "bárbaro" sugiere tanto la alteridad como la ruptura con un canon lingüístico, insinuando una marginalidad lingüística que lo aparta de los hablantes nativos y de su lengua materna.

La experiencia de bifurcación identitaria es traumática: "A veces maldigo al dios que me hizo nacer en esta época, que me hizo un ser trunco, híbrido, esquizoide. No hubo reconciliación posible entre mis dos yo. Pero, a veces, también le doy gracias por permitirme ver lo que he visto, por haber llegado hasta este día. Ahora sé lo que son el Alfa y el Omega" (Díaz, 2019, p. 107). En este fragmento, el exilio se representa como una fractura existencial que impide la integración en una

identidad única y coherente. La expresión "ser trunco, híbrido, esquizoide" introduce una dimensión psicológica que muestra el desdoblamiento del yo como un fenómeno que impacta en la estabilidad emocional y cognitiva del exiliado. Sin embargo, a pesar del dolor que implica este desgarramiento, el cronista reconoce que su pérdida le otorga un tipo particular de conocimiento.

Al igual que Pérez-Firmat, Néstor Díaz utiliza la metáfora de la máscara: "adoptar una máscara, una identidad falsa. Empecé a ser una "persona", en el sentido lato, latino, de personare, de ponerme un fututo en la boca para expulsar palabras extranjeras" (Díaz de Villegas, 2019, p.70). La frontera en el "deshielo" ya no es estrictamente geográfica para todos los cubanos que residen en el exterior a partir del cambio en las leyes migratorias de los años 2013-2014 entre Estados Unidos y Cuba. Muchos cubanos pueden regresar a la isla tras décadas en el exilio, tal y como hace Néstor Díaz de Villegas tras treinta y siete años en el exterior:

> Mi regreso a la patria se debió a motivos altruistas. También a las motivaciones de siempre: vulgares, sentimentales, superficiales, personales. Dadas las condiciones mejoradas de los viajes a la Isla, me dio la realísima gana de volver. Siento haber decepcionado a las plañideras del Exilio (Díaz, 2019, p. 131).

Con un tono irónico, "plañideras" alude a la postura más radical del exilio del sur de la Florida, que condena el retorno al país y los viajes de los cubanos que residen en Estados Unidos a Cuba. Treinta y siete años después de su salida del país, el poeta documenta un fenómeno particular que se da en la Cuba del presente: la repatriación. Muchos cubanos del exterior se acogen a este subterfugio legal para poder adquirir propiedades con relativa facilidad, ya que el estado niega el derecho a ciudadanía a los exiliados (77). Para Díaz los repatriados "son pioneros, colonizadores" (77). "Es la manera más expedita de escapar de los rigores del destierro y de recuperar propiedades en Cuba" (78).

A partir de los años noventa comenzó en la isla una de sus peores crisis económicas tras la caída de la Unión Soviética y el colapso del bloque socialista. Esta crisis fue llamada "Período Especial". Miles de cubanos trataron de abandonar la isla en balsas improvisadas para llegar a las costas de Florida en la crisis de los Balseros de 1994. González, López

y Ko (2005, p. 143) concluyen que el tipo de síntomas psicológicos y los efectos correspondientes experimentados por los refugiados difieren según la edad y el grado de exposición a acontecimientos traumáticos. Las experiencias estresantes en el océano y en los campos de refugiados han dejado síntomas crónicos de trauma en muchos cubanos, incluidos niños y adolescentes. Muchos inmigrantes/refugiados cubanos han sufrido síntomas de estrés postraumático de moderados a graves relacionados con la muerte de personas en el mar, el hambre, la sed y la violencia en los campos de refugiados (González, 2005, p. 143). Esta crisis llevó a la firma de acuerdos migratorios entre Cuba y Estados Unidos en 1995. En esta década emigran hacia Europa la escritora Zoé Valdés (1959) y el escritor Abilio Estévez (1954).

Algunos autores, como los mencionados anteriormente, construirán su obra a partir de la evocación de la vida que dejaron atrás en Cuba, explorando la persistencia de los recuerdos. En estos autores, la nostalgia del país perdido se entrelaza con la idealización de la infancia, configurando una memoria en la que los espacios y las experiencias pasadas adquieren un carácter casi mítico. En su obra *Habana, mon amour*, Valdés ofrece una reconstrucción de su memoria personal, abarcando desde la infancia hasta el momento de su salida de Cuba. El acto de rememorar los lugares de su pasado le permite construir un marco referencial que articula tanto su historia personal como su relación con la cultura cubana. Desde una perspectiva teórica, Balaev sostiene que la relación entre el conocimiento y la incertidumbre está mediada por el entorno físico. En este sentido, el sujeto exiliado, al anclar su memoria en un espacio determinado, busca delimitar los contornos de su mundo interno: "the relation between knowing and not knowing is mediated by the physical environment. By locating the perimeters of the external reality, she hopes to outline the limits of the internal world" (Balaev, 2012, p.46). Así, la reconstrucción del pasado en la literatura del exilio no solo responde a una necesidad de recuperación identitaria, sino que también funciona como un mecanismo de negociación entre la pérdida y la continuidad. En las primeras páginas encontramos un ejemplo de la relación de la escritora cubana y su ciudad natal, La Habana:

> Nací en La Habana, un 2 de mayo de 1959; soy habanera, lo que ya significa una actitud ante la vida. Haber nacido en Cuba, por el contrario, desde 1959, año en que mi madre me trajo al mundo, hasta la fecha, significa una aptitud ante la muerte. Pero yo soy habanera, camino y bailo como una habanera, me muevo y gesticulo como una habanera, mi paladar es el de una habanera nacida, por desgracia, bajo el yugo revolucionario, duermo y sueño como habanera (Valdés, 2015, p. 14).

Desde el inicio, para definirse se refiere al lugar geográfico de su nacimiento y deja constancia de su oposición política al régimen de Fidel Castro. Ser habanera "significa una actitud ante la vida". El lugar en sí mismo es portador de connotaciones simbólicas y valores implícitos. En su libro de memorias relata uno de sus sueños más recurrentes por una calle misteriosa de La Habana que no consigue reconocer. A pesar del paso de los años, algunos lugares siguen vivos en su inconsciente.

Además del ejemplo de naturaleza creadora de la memoria que supone *La Habana mon amour* de Zoé Valdes (2015), encontramos *Inventario secreto de La Habana* (2004) de Abilio Estévez, autor que obtiene la nacionalidad española el mismo año. Ambos forman parte de la segunda generación, la de "los hijos de la Revolución". A su vez, remiten a experiencias semejantes del imaginario popular habanero y narran sus recuerdos a partir de una mirada retrospectiva y distante. La Habana se convierte en una ciudad simbólica que será recordada desde el presente y desde distintas coordenadas que dirigen esta visión. Zoé Valdés describe La Habana comparándola con su realidad parisina y Abilio Estévez describe la capital comparándola con ciudades españolas. En "Un sueño de la infancia" Estévez reflexiona sobre su relación con La Habana:

> Debo reconocerlo: no hizo falta emprender aquel largo viaje que me trajo a Barcelona, soportar las mil vicisitudes de la aventura—no siempre dichosas— o este cuarto a oscuras de la calle Valencia, frente a los monstruos empecinados de la Sagrada Familia. La Habana siempre estuvo lejos. ¿O será mejor corregir la expresión y decir que fui yo quien siempre permaneció lejos de La Habana, que mi ciudad no era mi ciudad? Aunque es probable que tampoco sea justo, y pueda replantearlo de otro modo: ¿y si, después de todo, era yo el habitante de una ciudad en la que no me hallaba? (Estévez, 2005, p. 87).

La ciudad se convierte en una construcción mental en constante transformación, en un espacio distanciado del sujeto incluso antes de su partida. Notamos en el fragmento la imposibilidad de arraigo, el

cuestionamiento de la pertenencia y la incertidumbre sobre el propio pasado. El autor interpreta su exilio como una experiencia existencial más allá de la condición geográfica que redefine constantemente la relación de su historia personal y su memoria.

Por su parte, Zoé Valdés advierte al lector de que La Habana que van a encontrar en su libro es "la Habana de mis vivencias, la de mis andanzas, pero también la de mis lecturas, la de mis escritores predilectos, la de mis fantasmas elegidos por mí, o yo elegida por ellos" (2015, p.19). Su identificación con la ciudad guarda estrecha relación con su familia: "es La Habana de mi madre, y a la falta de mi madre, La Habana se convirtió en mi madre, una madre lejana y siempre añorada. Es La Habana pendenciera y bambollera de mi padre. La Habana particularmente creyente y gozadora de mi abuela" (2015, p. 19). En su caso, la descripción de la ciudad está mediada por la experiencia propia y la posmemoria familiar. Abilio Estévez también reconstruye La Habana mediante la literatura y las anécdotas de escritores como Dulce María Loynaz y Lezama Lima, entre otros. Sin embargo, aunque tengan esto en común, el punto de vista de Zoé Valdés es abiertamente crítico ideológicamente, a diferencia del de Abilio Estévez, cuya evocación es poética.

El fin de la ley de "pies secos, pies mojados" en 2017 pone fin al "deshielo" iniciado en 2014. Desde entonces, la migración cubana ha adoptado nuevas dinámicas y rutas. En los últimos años, el aumento de la crisis económica, la escasez de alimentos y la represión política han impulsado una nueva ola migratoria, caracterizada por un aumento del éxodo hacia países como Nicaragua, México y Estados Unidos.

La relajación de las políticas migratorias a partir de 2014 ha propiciado la aparición de un exilio particular, que llamaré "exilio líquido" o "nómada" en el que un aparente estado de sobreexcitación lleva a los migrantes a deambular sin destino ni residencia fija. El "exilio líquido" recibe su nombre por el concepto de "modernidad líquida" de Zygmunt Bauman (2021) que describe la transformación de la sociedad contemporánea, antes sólida y estable, hacia una fluidez caracterizada por la incertidumbre, la movilidad y la falta de arraigo. El periodista y escritor Carlos Manuel Álvarez (1989) es un ejemplo de este tipo de exilio, que en su caso se dio entre México, Estados Unidos y Cuba hasta que el

gobierno le denegó su derecho de entrada al país a causa de su activismo político contra la dictadura.

La novela *Falsa guerra* (2021) ofrece un retrato de las diversas experiencias exílicas actuales. En ella, notamos una reivindicación de la identidad latinoamericana del cubano como resistencia al discurso oficial, que se sustenta en la retórica de la Guerra Fría. La doctrina revolucionaria defiende que la Revolución es la consecuencia histórica necesaria para la liberación del país desde las primeras guerras de independencia, por lo que la reconciliación de los cubanos de la isla con los del exilio nunca podrá llevarse a cabo desde la perspectiva hegemónica, ya que esta fija que los emigrados pueden ser potenciales enemigos de la independencia y de la seguridad del país[100]. El estado "trata a sus ciudadanos emigrados como si no pertenecieran a la nación" (Duany, 2019, p. 81). Sin embargo, este hecho no impide "la persistencia de los lazos transnacionales entre los cubanos residentes en la Isla y el exterior" (Duany, 2019, p. 83). El narrador describe el exilio de los inmigrantes cubanos que observa en sus paseos por Miami como sigue: "se trataba de un exilio sin nostalgia, la memoria débil, la rabia diluida, sin conciencia verificable de pelea o resistencia, un tipo de exilio también exiliado de la propia noción simbólica de exilio" (Álvarez, 2021, p. 132). Estos inmigrantes no se perciben a sí mismos como exiliados al uso y no parecen identificar los motivos políticos de su éxodo ni oponer resistencia:

> Nadie parecía amputado, castrado o traumatizado. Cargaban con una pérdida, un conocimiento de algo medio ilocalizable, una incomodidad vital pero leve, que ni ellos mismos sabían bien fijar o definir. Gente que apenas sospechaba vagamente haber sido expulsada de alguna parte. O tal vez no lo sospechaban, tal vez lo sabían, pero no lo mostraban nunca, no lo necesitaban (Álvarez, 2021, p. 132).

Esta percepción del exilio ("nadie parecía amputado, castrado o traumatizado") contrasta con la forma en que el trauma del exilio es percibido en textos previamente analizados. En los fragmentos anteriores, el exilio se presenta como un fenómeno de fractura identitaria, herida

[100]"El programa del exilio aparece como una amenaza permanente para el cubano común, porque su único objetivo visible es la reconstrucción de la Cuba de 1958, y el aplastamiento de todo lo que la Revolución haya podido hacer en sus años de existencia: en primer término, el respeto a la soberanía nacional" (Rodríguez, 2016, p. 208).

abierta, trauma persistente, mientras que en este pasaje de *Falsa guerra* Álvarez describe el trauma del exilio como un estado de pérdida intangible y difuso, como un desarraigo sin dramatismo, en el que la exclusión no se percibe como evento traumático, sino más bien como una condición asumida con indiferencia o resignación.

5. CONCLUSIONES

La diáspora cubana no es un fenómeno homogéneo ni estático; por el contrario, sus narrativas han evolucionado de acuerdo con las condiciones políticas, económicas y sociales tanto dentro como fuera de Cuba. Cada generación de exiliados ha desarrollado un vínculo particular con la isla y con su experiencia migratoria, lo que se traduce en diferencias significativas en la forma en que el exilio es representado en la literatura y la cultura. Incluso dentro de Cuba, la relación con la Revolución y su aparato estatal varía según la generación a la que se pertenezca: quienes crecieron bajo el influjo de los primeros años revolucionarios muestran un mayor arraigo ideológico y afectivo, mientras que los nacidos después de los setenta no poseen una conexión emocional con el régimen tan grande (Ángel Esteban, 2008, p. 185).

Dadas las diferentes oleadas migratorias que se han ido produciendo en el tiempo desde 1959, podemos decir que la identidad de la diáspora cubana es una identidad transnacional. El contexto cubano contemporáneo trasciende la dicotomía tradicional entre quienes residen en la isla y quienes han emigrado, como señala Ángel Esteban (185). La dispersión geográfica de la población cubana abarca diversas regiones, con una presencia significativa en España y toda América. Algunos han pasado gran parte de su vida en la isla, otros salieron a edades tempranas o nacieron en el extranjero. Ernesto Fundora utiliza el concepto de "Gran Cuba" para referirse a la condición transnacional de la cubanidad:

> Esa Gran Cuba que es un espacio de ninguna orilla, que trasciende las fronteras geográficas y recompone la "cubanidad" a partir de la sumatoria de la experiencia y las producciones culturales de la isla y la diáspora, más allá de competitividades estéticas o jurisdicciones nacionales (Fundora, 2015, p. 12).

La literatura del exilio cubano documenta la experiencia de la migración y se convierte en un acto de resistencia y reconstrucción identitaria. A través de la escritura, los autores exiliados preservan su vínculo con Cuba y al mismo tiempo redefinen lo que significa ser cubano en un mundo globalizado, donde la identidad se configura como un proceso fluido y en constante transformación.

6. REFERENCIAS

Álvarez, C. M. (2021). *Falsa guerra*. Sexto Piso.

Álvarez, C. M. (2022). Carlos Manuel Álvarez and Vanessa Garcia: A Conversation. November 19. *Miami Book Fair, Miami Dade College*.

Balaev, M. (2012). *The nature of trauma in American novels*. Northwestern University Press.

Bauman, Z. (2021). *Modernidad Líquida*. Fondo de Cultura Económica.

Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press.

Christian, K. S. (2018). Postmemory, CubAngst, and the genetics of trauma in Cuban American fiction. In *Reading Cuba: Discurso literario y geografía transcultural* (pp. 89-103). Aduana Vieja Editorial.

Cyrulnik, B. (2020). Literatura y resiliencia. In R. Spiller et al. (Eds.), *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España* (pp. 77-88). De Gruyter.

Díaz de Villegas, N. (2019). *De donde son los gusanos*. Penguin Random House.

Duany, J. (2019). Lazos transnacionales e identidades postnacionales de la diáspora cubana. In *Identidad y postnacionalismo en la cultura cubana*. Aduana Vieja.

Esteban, Á. (2008). Estrategias para sobrevivir a la censura en los 90 en Cuba: Sobre Leonardo Padura y su paradójica situación. In *Entre lo local y lo global: La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)* (pp. 183-196). Iberoamericana Vervuert.

Estévez, A. (2005). *Inventario secreto de La Habana*. Tusquets.

Fundora, E. (2015). Dramaturgia contemporánea de la Gran Cuba. In *Dramaturgia cubana contemporánea* (pp. 9-31). Paso de Gato.

González, M. J., López, D. S., y Ko, E. (2005). The Mariel and Balsero Cuban immigrant experience: Family reunification issues and treatment recommendations. *Journal of Immigrant & Refugee Services, 3*(1-2), 141–153.

Orecchia Havas, T., y Giraldi, N. (2020). Exilio, migraciones y diáspora hispanoamericanos. In *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España*. De Gruyter.

Pérez-Firmat, G. (2016). *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*. Hypermedia Ediciones.

Rodríguez, G. (2016). *Por el camino de la mar o nosotros los cubanos*. Ediciones Boloña.

Rodríguez-Mourelo, B. (2006). *Encounters in exile: Themes in the narrative of the Cuban diaspora*. Aduana Vieja Press.

Rojas, R. (2008). Diaspora and memory in Cuban literature. In *Essays in Cuban intellectual history*. Palgrave Macmillan.

Ubieta, E. (2002). Crónica del nosotros. In E. Ubieta Gómez (Ed.), *Vivir y pensar en Cuba: 16 ensayistas cubanos nacidos con la Revolución reflexionan sobre el destino de su país* (pp. 55-76). Centro de Estudios Martianos.

Valdés, Z. (2015). *La Habana, mon amour*. Stella Maris.

VIGILANTISMO CAPITALISTA, TRAUMA Y MIEDO EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA

ROBERTO LAGOS FLORES
Universidad del País Vasco

1. INTRODUCCIÓN

Los sociólogos Zygmunt Bauman y David Lyon (2013) afirmaron que los seres humanos enfrentan actualmente la gran paradoja de la vigilancia capitalista: por una parte, gracias a abundantes recursos, mecanismos y dispositivos tecnológicos las personas están más resguarda-das y vigiladas que nunca, pero, por otra parte, ninguna generación anterior experimentó una sensación cotidiana de inseguridad a todas horas. Así, seguridad e inseguridad, vigilancia y desprotección, son elementos inseparables en las condiciones de vida en tiempos posmodernos.

Horacio Castellanos Moya, reconocido escritor, analista y editor, ha retratado con un estilo mordaz y crítico la sociedad centroamericana en particular y latinoamericana en general. En sus obras literarias plasma las complejidades del exilio político, la violencia y la paranoia, la persecución política, el autoritarismo y la vigilancia ejercida tanto por fuerzas de seguridad como por agentes paraestatales e irregulares. Estos elementos, tan plurales y ambiguos como omnipresentes-tes, caracterizan a la mayoría de las sociedades de la región. Castellanos Moya ha construido una narrativa sugerente en que sus personajes enfrentan dilemas morales y psicológicos. Por medio de un retrato realista y sin compromisos políticos, desarrolla temas recurrentes como violencia, criminalidad, corrupción y la decadencia social en esta zona del mundo.

El objetivo principal de este capítulo, de acuerdo con lo anterior, consiste en estudiar dos elementos interrelacionados, propios de esta perspectiva. Por una parte, las nociones de violencia y de trauma, que traen

a la memoria temas frecuentes que afectan a individuos y comunidades carentes de soportes institucionales para hacerles frente. Por otra parte, la paranoia y el miedo, que actúan como personajes adicionales en sus textos o como protagonistas que insuflan la inseguridad postmoderna, acrecentando sentimientos de desconfianza y desprotección. Ambos elementos de investigación remiten a un contexto mayor, donde es posible identificar los mecanismos de vigilancia y control presentes en sus novelas, que representan fielmente la criminalidad y su relación con las estructuras de poder contemporáneas.

La metodología empleada en este trabajo consiste en estudiar tres obras principales del autor: El Asco (1997), Moronga (2018) y El hombre amansado (2022), un corpus documental selecto e intertextual, donde priman las temáticas antes mencionadas, a partir de las cuales se analizan las dimensiones históricas, políticas y filosóficas de la trama político-criminal de nuestro tiempo. Este enfoque supone un trabajo de reconstrucción argumental y de interpretación literaria y sociológica.

En un anticipo de las principales conclusiones y discusión se presume que la vigilancia y la criminalidad actúan como herramientas narrativas que sitúan al miedo y la paranoia como elementos ineludibles de las sociedades actuales, ya no controladas únicamente por regímenes autoritarios, sino que por actores híbridos que atrapan a los individuos en redes de desconfianza y sospecha. Esa dinámica refleja la realidad de muchos países latinoamericanos donde el poder estatal, seudo estatal o para estatal ejerce controles opresivos, persecución, censura y muerte. Tales dinámicas, aliadas o sometidas a grupos criminales o colectivos insurgentes, generan un entramado interpersonal de espionaje, traición, desconfianza e incluso internalización y normalización de la violencia, tanto estatal como privada, heredera del pasado como presente en la actualidad.

2. DESARROLLO

Horacio Castellanos Moya (nacido en Tegucigalpa, Honduras, en 1957, pero criado en El Salvador) es un destacado escritor, cronista, periodista, editor y analista político, cuya obra literaria ha retratado con agudeza y crudeza las contradicciones, los traumas y las paradojas de la

sociedad centroamericana, así como, en general, de la latinoamericana. Debido a su formación en El Salvador, este país lo marcó e inspiró gran parte de su narrativa, inscrita en las tensiones políticas, en las promesas de paz que no llegaron, en los acuerdos políticos irreflexivos y dubitativos, en los conflictos armados de larga duración y, por sobre todas las cosas, en la fragilidad social del tiempo presente. Como es referido ampliamente, este autor, galardonado con el Premio Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas (2014), posee un estilo literario directo, profundo, de amplios recursos estilísticos, pero, junto con ello, es intensamente irónico, lo que le permite sortear con facilidad elucubraciones, escenas y hechos siniestros e impactantes. Su estilo deja entrever una capacidad muy singular para explorar la psicología de los personajes que reflejan la alienación, la violencia y la corrupción del entorno, es un escritor que es capaz de activar una voz interior en los personajes que le concede no solo credibilidad a las argumentaciones y sucesos, sino que también le da hondura interpretativa. Para algunos estudiosos de su obra, Castellanos Moya, mediante la técnica del testimonio, situado en el yo interno de sus personajes, captura la desilusión, la caída y las contradicciones de los años de postguerra en El Salvador, de tal modo que le permite con naturalidad criticar esa realidad y reclamar la autenticidad de ese testimonio (Thornton, 2014). Lo que implica formalmente la fusión de géneros literarios, combinando el testimonio con la tradicional novela de detectives (Fuentes, 2018).

Castellanos Moya es autor de más de una docena de novelas, entre ellas la premiada *El asco: Thomas Bernhard en San Salvador* (1997), una obra emblemática, de amplia recepción, que combina crítica política con reflexiones literarias, novela que provocó reacciones adversas en su país natal, incluso censura y persecución hacia el autor; de hecho, tuvo que dejar su país debido a este libro. Otras obras importantes incluyen *La diáspora* (1988), *Desmoronamiento* (2007), *Moronga* (2018), *El hombre amansado* (2022) o *El visitante* (2023), que tienen temas habituales como el exilio, la memoria, la inseguridad y los efectos devastadores de la guerra civil salvadoreña. Además de su producción literaria, Castellanos Moya ha sido comentarista político y agudo analista de la realidad contemporánea de América Latina, participando

en diversos medios y foros internacionales. Su experiencia como exiliado, debido a las amenazas recibidas producto de su crítica a las élites políticas y sociales salvadoreñas, enriquecieron su visión de mundo sobre los desafíos de la región y lo convirtieron en un actor relevante del panorama de la crítica, especialmente en términos de democracia, violencia política y acuerdos institucionales de paz. Como editor, ha trabajado en proyectos culturales significativos que han fomentado el desarrollo literario en Centroamérica, ejemplo de ello es su calidad como conferenciante y profesor visitante en numerosas universidades del continente. Su obra ha sido traducida a múltiples idiomas, consolidándolo como una figura clave de la literatura latinoamericana contemporánea (Wieser, 2010).

Desde la perspectiva de los estudios literarios, se ha señalado que este autor posee una estructura fragmentada para narrar la realidad, destacándose su noción de vigilancia paranoica presente en sus libros (Sellés, 2023). Bezhanova (2020) ha dicho que *Moronga* (2018) expresa la desilusión con los resultados de las guerras revolucionarias en Centroamérica, mostrando un sentimiento trágico que se entrelaza con una penetrante crítica a la introducción del neoliberalismo en la región. También hay estudios que clasifican a sus novelas como hitos post policiales que abordan una ficción que raya en lo paranoico, tal como ocurre con *El Asco* (1997) donde existe un entramado estético de trauma, ansiedad, violencia y sordidez (Buiza, 2018). La obra de Castellanos Moya se inscribe en dos corrientes de la novela negra criminal latinoamericana: lo post policial y lo testimonial (Fuentes, 2018). En este sentido, el crimen es un telón de fondo para la experimentación formal y la "ficción paranoica", tal como la define Ricardo Piglia, al estilo de teorías de la conspiración propias de esta zona del mundo (Pezzè, 2013). La obra *Moronga* (2018) ejemplifica ambas corrientes, conformándose en un caso de estudio adecuado para analizar cómo la literatura hispánica se desvía de la ficción criminal clásica, obra que junto a *El Asc*o (1997) y *El hombre amansado* (2022) respaldan la tesis de este texto. Tesis que asegura la presencia de dos elementos interrelacionados: por un lado, las nociones de violencia y trauma, que afectan tanto a individuos como a comunidades carentes de respaldo institucional; por otro lado, los

conceptos de paranoia y miedo, que emergen como figuras literarias a través de protagonistas que encarnan la crisis de inseguridad propia de la posmodernidad, intensificando los sentimientos de desconfianza y vulnerabilidad en el contexto latinoamericano. Como se ha señalado, ambos ejes de investigación, fruto de la tesis expuesta, se insertan en un contexto más amplio que permite desentrañar los mecanismos de vigilancia y control que atraviesan las narrativas literarias y la realidad contemporánea, reflejando la problemática criminal del presente y su vínculo estructural con las dinámicas del poder político.

2.1. Nociones de violencia y de trauma

En *El Asc*o (1997) se registra un monólogo sórdido de parte de Edgardo Vega, un exiliado en Canadá que regresa a El Salvador para asistir al funeral de su madre, quien, en medio de una conversación con Moya, un antiguo conocido o seudo amigo suyo, libera una diatriba brutal contra su país natal, reprochando su política, su cultura, su religión y, en general, a sus compatriotas. Su repulsión hacia El Salvador es un espejo de su lucha interna contra el trauma de haber crecido en un contexto de violencia, represión y mediocridad, elementos que considera intrínsecos a su país de origen, y del cual no puede desligarse.

La importancia del texto con relación a las nociones de violencia y de trauma radica en su representación de la psique desgarrada del exiliado. Vega encarna las consecuencias emocionales y psicológicas de un ambiente saturado de autoritarismo y violencia (pasada y presente), lo que genera un "asco" existencial hacia su historia y desdeña el lugar que lo formó como sujeto. La novela reflexiona sobre cómo la memoria del trauma persiste y se manifiesta en un odio extremo hacia sus orígenes, ahí radica la complejidad de la relación entre identidad y pertenencia, entre trauma y dolor. A través del estilo ponzoñoso del personaje principal, el narrador denuncia los estragos de la violencia y su capacidad de fragmentar tanto al individuo como a la sociedad.

En tanto, en *Moronga* (2018) Castellanos Moya reinterpreta la ficción criminal tradicional al generar puentes intertextuales e innovar en el género policial o detectivesco, siendo capaz de reconfigurar la figura del detective clásico puesto que, en estricto rigor, la novela no se centra

en un solo crimen tangible, sino que evoca crímenes solapados y recuerda múltiples episodios o alternativas de violencia criminal, jugando con la temporalidad, con el continuo pasado-presente. Esto refleja una desviación significativa de la tradición norteamericana de la novela de detectives y criminales (Sellés, 2023). En la novela se entrelazan dos salvadoreños exiliados: Zeledón y Erasmo Aragón, quienes llevan consigo las secuelas violentas de la guerra civil, lo que les impulsa a intentar rehacer sus vidas. Ambos luchan con una existencia traumática moldeada por la violencia padecida y enfrentan las sombras de su pasado. De este modo, la novela funciona como denuncia social respecto de una característica matriz: la vigilancia paranoica. Es decir, esa sensación de desprotección a todas horas, alimentada por la sensación de ser observado todo el tiempo y en cada lugar, producto de la carga que tienen estos sujetos sobre sus hombros, la carga de un pasado violento que no los deja respirar. Es la angustia de una obsesión: se sienten tan vigilados como abandonados. En este sentido, la obra no solo describe la violencia, en sus distintas manifestaciones, sino que expone las cicatrices duraderas que afectan la psique de los individuos. Por ello resulta evidente el deseo de anonimato de los personajes y el deseo de escape, que es ciertamente efímero, pues lo que hay es la imposibilidad de escapar del pasado, dejando traumas acumulados y una conexión insalvable con el horror vivido. Esta novela es significativa en el contexto de la violencia y el trauma porque revela los mecanismos psicológicos y sociales que perpetúan la desconfianza, el aislamiento y las narrativas de supervivencia en el contexto centroamericano recién pasado.

Por otra parte, en *El hombre amansado* (2022) este autor ofrece un retrato íntimo y visceral de Erasmo, un exiliado dominado por una crisis emocional mientras transita entre Estocolmo y Merlow City en frenética lucha contra las secuelas de un trauma personal que lo ha conducido a la fractura de su identidad. A través de su relación con el personaje de Josefin, una enfermera sueca que lo apoya, este personaje intenta adaptarse a un entorno que le resulta ajeno. La novela explora las cicatrices psicológicas dejadas por la violencia, el desarraigo y las relaciones de poder padecidas por este individuo. Erasmo carga con acusaciones de abuso, con la cesantía y con una inquietante crisis nerviosa, agravada

por una mezcla de culpa y paranoia que lo aísla de su entorno y de sí mismo. La obra es fundamental para entender cómo la violencia (física, psicológica e institucional), perpetúa traumas de largo alcance que afectan la percepción de la realidad y la capacidad de conexión con otras personas. Castellanos Moya presenta un relato que explora el aislamiento y la pérdida de sentido en un mundo donde las relaciones humanas son una mera transacción para sobrevivir.

De acuerdo con el sociólogo francés Julien Freund, reconocido polemólogo y filósofo político, la violencia es un hecho social inherente a la naturaleza humana y más que ser reprimida, lo que las sociedades pueden hacer es intentar moderarla, dirigirla o contenerla, pero no eliminarla totalmente (Freund, 1995). Para este autor la violencia puede ser directa o indirecta, la primera es materialmente una agresión clara con amenazas y golpes con o sin armas, la segunda no se manifiesta abiertamente, es difusa, por ejemplo, se da "bajo la forma de un régimen de opresión que sujeta a los ciudadanos" (Freund, 1995, p. 86). Siguiendo este razonamiento, ambas manifestaciones están en las obras acá descritas, unas son producto de la criminalidad, del conflicto entre los hombres, de la guerra civil, del salvajismo del espíritu humano, pero otras emergen como violencia de parte de los poderes constituidos, de parte del terrorismo de un gobierno que actúa contra su pueblo.

La primera dimensión de la violencia se refleja en las palabras de Vega: "porque los maleantes en este país matan sin ningún motivo, por el puro placer del crimen, matan, aunque no opongas resistencia, aunque les entregues todo lo que te piden, diariamente matan sin más propósito que el placer de matar" (Castellanos Moya, 1997, p. 113). Esto ilustra el sinsentido de la violencia actual, lo absurdo de la delincuencia común y organizada, lo indiscriminado del daño social y el escaso valor a la vida que algunos sujetos inadaptados y antisociales le otorgan, mientras libran guerras subterráneas en diversas ciudades de la región.

En la segunda dimensión, referida al empleo formal de uno de los personajes, se observa una especie de "policía universitaria", trabajo que representa una forma de vigilancia estatal y opresión manifestada en los campos de estudio donde habitan los actores de la novela:

> El empleo era con la sección tecnológica que daba apoyo a la policía universitaria y necesitaban una persona de habla hispana que tuviera suficientes criterios para comprender, clasificar y calibrar información, relativa a casos de docentes, alumnos y administrativos que se comunicaban en español. Mi labor consistiría en revisar exclusivamente su correspondencia universitaria. —¿Y eso es legal? —pregunté. Claro. Se trataba de una posición con todas las de la ley, dijo. El *college* es subsidiado por el gobierno del Estado; los profesores, instructores y administrativos son empleados del gobierno estatal, por lo tanto, sujetos a rendir cuentas. La policía universitaria estaba legalmente autorizada a vigilar y garantizar que se cumplieran las leyes del *college* y del Estado (Castellanos Moya, 2022, p. 24).

En tanto, la noción de trauma puede ser entendida como un evento o experiencia que impacta profundamente en un individuo y, al mismo tiempo, perturba el tejido social, provocando efectos que trascienden lo psicológico, penetrando en áreas culturales y estructurales que perduran en el tiempo (Ricoeur, 2004). Tal es el fenómeno del trauma de la guerra civil, de los remanentes de la violencia que, luego de un tiempo, se activan, y de los grupos delictivos omnipresentes que generan una pesada carga social y emocional en países como El Salvador, que han vivido episodios de sangre y persecución política y criminal. Algo que es recurrente en todo América latina, donde numerosos quiebres sociales (movimientos revolucionarios, militarismo, golpes de Estado, guerrillas, corrupción a gran escala, guerras civiles, grupos armados irregulares) han alterado la memoria colectiva. Estas experiencias han generado cicatrices culturales y sociales y han estimulado dolorosos legados transgeneracionales, al punto del hastío y el hartazgo de parte de los sobrevivientes. Un ejemplo que ilustra este condicionamiento traumático está relacionado con la clase política gobernante y sus miserias:

> Y lo peor son esos miserables políticos de izquierda, Moya, esos que antes fueron guerrilleros, esos que antes se hacían llamar comandantes, ésos son los que más asco me producen, nunca creí que hubiera tipos tan farsantes, tan rastreros, tan viles, una verdadera asquerosidad de sujetos, luego que mandaron a la muerte a tanta gente (Castellanos Moya, 1997, p. 33).

2.2 Significados de la paranoia y del miedo

Ahora bien, la paranoia y el miedo son también elementos significantes en el corpus literario analizado, al punto de sostener en este apartado

que ambos factores poseen un carácter sociopolítico (no tan solo íntimo o personal), su significado es extraliterario y apunta a la corrupción, a la violencia y la decadencia estructural de las sociedades.

Cabe recordar que en *El Asc*o (1997), el testimonio visceral del protagonista expone un discurso plagado de críticas sociales mordaces, que avanza desde la incomodidad con su país hasta el desarraigo, desnudando a El Salvador como un espacio opresivo y degradado que perpetúa el conformismo y la mediocridad. La paranoia y el miedo son fuerzas subyacentes en este relato. Y el actor principal que lo relata claramente es parte de esa mediocridad y delirio. Así, Vega encarna a un hombre atrapado entre el miedo a regresar a sus orígenes y la paranoia de pertenecer a un entorno angustiante y profundamente hostil. Esta atmósfera de desconfianza y ansiedad personal es un eco del clima de violencia y represión política y social que marcó la historia del país y que se extrapola a muchos otros países. Castellanos Moya profundiza en la descomposición social que alimenta la paranoia, convirtiéndola en un mecanismo de autodefensa frente al trauma colectivo.

Cabe recordar que esta obra ha sido calificada como una encrucijada entre el "testimonio" y la "novela policíaca" (Pezzè, 2013), en el sentido que, tal como el resto de las obras analizadas en este trabajo, desarrolla líneas retóricas que adoptan la forma tradicional del testimonio, asemejándose a los métodos cualitativos de investigación, como la etnografía, la observación o la entrevista con testigos. Al mismo tiempo, este notable autor incorpora las convenciones narrativas más propias de la ficción detectivesca, similar a autores como Piglia o Roberto Bolaño. Como afirma Vega, el ilustre personaje de *El Asco:*

> que gusto el de la gente de este país de vivir aterrorizado, Moya, qué gusto más mórbido vivir bajo el terror, qué gusto más pervertido pasar del terror de la guerra al terror de la delincuencia, un vicio patológico el de esta gente, un vicio mórbido hacer del terror su modo permanente de vida (Castellanos Moya, 1997, p. 115).

En efecto, los miedos persisten, se acentúan, se precipitan. Los miedos toman nuevas formas, se adecuan a nuevos moldes, desde la guerra civil y el enfrentamiento militar hasta la guerra de pandillas o las milicias civiles. Miedos múltiples y variados, aunque puedan llegar a ser miedos

desiguales, miedos visibles y ocultos, pero miedos al fin, dimensiones del padecimiento de este personaje sumido en un destierro emocional y en un terror repulsivo a su tierra natal. Ahora la delincuencia se ha erigido como la principal amenaza.

En *Moronga* (2018), se produce un choque emocional entre Zeledón, un exguerrillero que ha asumido una nueva identidad y Aragón, su compatriota, quien investiga la muerte del poeta revolucionario Roque Dalton. Se activa un ambiente de tensión en que los personajes, marcados por la violencia de la guerra civil salvadoreña, viven en constante alerta. Esta obra, ambientada en la diáspora salvadoreña en Estados Unidos, explora la paranoia y el miedo sobre la base de una narrativa que sigue a estos personajes, actores recurrentes en sus textos, sobrevivientes de la guerra, que habitan un estado constante de ansiedad debido a sus pasados violentos o, al menos, nebulosos.

Desde una perspectiva literaria, la novela utiliza una estructura narrativa que refleja el estado mental de sus personajes, con un estilo fragmentario y lleno de digresiones, lo que contribuye a crear una atmósfera de desasosiego. Castellanos Moya indaga en la psicología de los personajes, sus deudas íntimas, explorando cómo el trauma del pasado sigue afectando sus vidas presentes. Políticamente, la novela ofrece una crítica a las secuelas de la guerra civil, pero no solo eso, establece extrapolaciones a distintas "secuelas" sociales que suceden en otros países, puesto que lo que viven hoy los desplazados por los conflictos armados irregulares, quienes son sometidos por el crimen organizado o son cooptados por insurgencias y milicias privadas, enfrentan actualmente una crisis paralela de miedo, pánico y paranoia, solo que activada por diferentes actores, pero sus efectos y la violencia que le acompaña son idénticos. En muchas zonas de la región existe un régimen de "gobernanza criminal" donde opera un sistema de feudos en que grupos criminales se dividen zonas de injerencia y pactan territorios, asociándose o rivalizando con otros grupos, con el fin de acceder a las economías locales y gestionar las rentas que generan en su régimen de autogobierno.

En consecuencia, los personajes viven en un exilio autoimpuesto, tratando de escapar del pasado, pero atrapados en un ciclo de violencia y desconfianza. Esto puede interpretarse como una metáfora de la

situación política de toda la región, no solo en los países centroamericanos, ya que la violencia y la corrupción continúan siendo problemas persistentes muy difíciles de revertir.

> en vez de lanzarme al centro de la ciudad a visitar museos y sitios de interés, como había planeado la noche anterior; en vez de exponerme a sufrir nuevos seguimientos policiales y a ser abordado por agentes encubiertas, en vez de tener otra jornada en la que agotaría mi sistema nervioso sospechando de la gente que se parara a mis espaldas en las galerías, sin poder disfrutar de las pinturas que tenía enfrente; en vez de darles la oportunidad de que me metieran en otro torbellino de paranoia, en vez de todo ello, me encerraría en la habitación a trabajar en mi reporte de investigación (Castellanos Moya, 2018, p. 243).

Comparado con la realidad regional, *Moronga* (2018) muestra la experiencia de exiliados, desmovilizados, agentes armados que pasaron a la civilidad, de ex funcionarios de seguridad o policías en retiro, de cuerpos militares que siguieron apostando por el belicismo solo que en otros contextos y con nuevas funciones. Algunos huyeron de la violencia, pero solo para enfrentarse a nuevas formas de inseguridad en otras latitudes. En este sentido, la novela también resalta la desilusión con los procesos políticos de los países, pues las promesas de cambio se ven frustradas completamente por la corrupción, por la impericia de las autoridades y debido la falta de voluntad política.

En *El hombre amansado* (2022) este autor presenta una narrativa plagada por recuerdos fragmentados y reflexiones actuales, mostrando la lucha del protagonista contra el pánico y la ansiedad. Esta obra está relacionada de modo directo con sus creaciones anteriores. El texto aborda la paranoia a través de la percepción de amenazas invisibles y la sospecha constante de ser observado o juzgado, lo que se demuestra en escenas que capturan el estado mental de un individuo atrapado en un ciclo de miedo sin salida. Castellanos Moya utiliza el entorno urbano y los encuentros cotidianos para mostrar cómo la mente distorsiona la realidad bajo el peso de la paranoia. Esto convierte a este texto en una fábula de la traición hacia su cofradía y hacia sí mismo. La conspiración es patente mediante una burocracia perspicaz, pero sin rostro, que actúan como enemigos invisibles, quienes, presumiblemente agentes estatales, persiguen al traidor Erasmo Aragón. Efectivamente, los tentáculos de los agentes estatales de seguridad se extienden a México, Estados Unidos y Suecia, sin

límites en su amedrentamiento y persecución. Aunque la narración carece de secuelas letales, asesinatos o conflictos bélicos, sin grandes dosis de novela roja, la violencia es sutil y larvada, indirecta (Freund, 1995), lo que permite la amalgama entre alucinación y persecución. A los ojos del narrador: para la vigilancia postmoderna no hay salida.

Cabe subrayar que la paranoia, frente a esa vigilancia constante, no es tan solo un fenómeno individual, de índole clínico, es también un hecho sociológico, pues se activa como una forma de percepción social distorsionada que conduce a desconfianza extrema, a sospecha generalizada y gatilla la creencia de que la persona es objeto de vigilancia, de manipulación o de daño por parte de otros agentes (Goffman, 1963; Álvaro y Garrido, 2003). Todo lo cual está muy bien descrito en la obra.

Por otra parte, el miedo, más allá de activarse personalmente, representa una emoción colectiva y un fenómeno social que surge de la percepción, real o construida, de vulnerabilidad frente a actos de violencia o transgresión, propia de un contexto de inseguridad pública, como los experimentados en muchos países latinoamericanos. La percepción de inseguridad ha aumentado en algunos países durante las últimas décadas, lo que ha impactado la cohesión social, propiciado el surgimiento de discursos autoritarios y fomentado la desconfianza generalizada (Bergalli, 1982; Garland, 2005). Este miedo al crimen no es solo una reacción emocional, sino también es un producto cultural y político que responde a narrativas sociales, como la presencia de bandas extranjeras en los países, la cultura narco o las autodefensas. Temas que están profundamente retratados en las novelas de Castellanos Moya analizadas en este trabajo. De hecho, en su incipiente relación con Josefin, el personaje Erasmo Aragón se descontrola al pensar en revelarse tal cual, preso de sus miedos y ansiedades, convencido de que está siendo vigilado día y noche y que su vida corre peligro:

> Por eso se abstenía de revelarle lo que en verdad pensaba, su abominación hacia la sociedad que lo rodeaba, su profundo resentimiento hacia quienes lo habían triturado y el sistema que representaban, y se limitaba a decir cosas correctas, aceptables, que no la sorprendieran. Su miedo era tal que, sin que él se percatara, sus verdaderos pensamientos y opiniones poco a poco fueron escondiéndose en una parte oscura de su mente (Castellanos Moya, 2022, p. 20).

2.3 Mecanismos de vigilancia y de control

Cabe recordar que la guerra civil salvadoreña (1980-1992) es un claro ejemplo de un contexto donde los mecanismos de vigilancia y control fueron omnipresentes. Estos elementos están representados con gran detalle en las tres novelas analizadas. Durante este largo conflicto, activo en el marco de la Guerra Fría, el gobierno y las Fuerzas Armadas implementaron tácticas de represión que incluían la vigilancia de la población civil, la censura de medios de comunicación y la creación de listas negras de opositores, como también la instauración de nuevas técnicas operativas para las fuerzas militares y acciones en un contexto de guerra contrainsurgente. Estas acciones, así como la creación de unidades tácticas especializadas y la mimetización entre la población, se expandieron, evidenciando un aprendizaje extrafronterizo que se tornó común en la región. De hecho, el conflicto armado en Colombia, que ha durado más de cinco décadas, ha estado marcado por análogos mecanismos de control y vigilancia. En la actualidad, muchos países de Centroamérica, como Honduras y Guatemala, enfrentan altos niveles de violencia y corrupción, y algunos de esos elementos son parte de la situación actual. En Sudamérica, los gobiernos de Chile, Perú, Ecuador, entre otros, han recurrido constantemente a los militares para combatir la delincuencia, puesto que sus recursos son escasos y los problemas que enfrentan los superan en tecnologías, medios y capacidades institucionales. A menudo han apelado a la vigilancia electrónica, al control formal e informal, al uso de dispositivos, estrategias y enfoques propiamente militares, desplegando la acción de la inteligencia y contrainteligencia del Estado para manejar no solo los problemas de criminalidad, sino también las nuevas amenazas, las disidencias y adversarios políticos, los medios de comunicación independientes y los movimientos sociales. Todo ello ha contribuido a mantener un orden frágil, al borde de la insurrección, lo que ha generado un ambiente de miedo e inseguridad entre la población.

Pues bien, ¿por qué la vigilancia y el control se conciben como medios propios del modelo capitalista global? Esta es una de las cuestiones centrales de este estudio. En efecto, a partir del corpus literario analizado y en relación con las tendencias actuales tanto sociológicas como

filosóficas, se puede afirmar que los individuos, en esta etapa de la postmodernidad, pierden paulatinamente libertad y control sobre sus propias decisiones, pierden autonomía sobre sus condiciones de vida e independencia en sus proyectos personales, porque el sistema capitalista global, encarnado en la interconexión de mercados y en la producción y el consumo a nivel mundial, en otras palabras, impulsado por una lógica mercantil y tecnológica que derriba las fronteras de los países, ha transformado a los individuos en sujetos vigilantes de sí mismos y de los otros, bajo el signo de la desconfianza. A toda hora y en todo lugar. Estos sujetos han internalizado el control y llevan su propia explotación al ámbito psicológico. Además, la vigilancia postmoderna, anclada en el sistema capitalista global, se utiliza para justificar y mantener el statu quo que favorece los intereses y privilegios ya obtenidos e intransables de quienes poseen el verdadero poder. En virtud de ello, la violencia del pasado no puede desconectarse de la vida de los sujetos y se anida en el tiempo presente, ya que es una marca de la violencia histórica sindicada por Castellanos Moya de la que no se puede escapar. Los sujetos son actores combatientes, aun en el plano emocional, dentro de una guerra civil interminable. Es un tipo de violencia contemporánea sujeta a los mecanismos de control de las sociedades, por ejemplo, radicada en los agentes de inteligencia estatales que operan con la inercia de una herencia sin fin.

Ahora bien, la necesidad de las personas por tomar el control de sus vidas y evitar los riesgos de la criminalidad en sus barrios ha implicado cambios conductuales y una nueva forma de gestionar sus riesgos, de hecho, la sociedad latinoamericana está organizada de manera novedosa en respuesta a estos problemas de inseguridad. Algunas personas individualmente toman medidas de evasión, es decir, evitar salir de noche o cambiar sus rutas de traslado; otros, en cambio, huyen de sus domicilios y se trasladan a otras residencias, regiones o ciudades; otros, finalmente, han adoptado medidas férreas de protección individual, como fortalecer sus viviendas instalando cámaras de vigilancia, rejas de seguridad o al poseer armas para su defensa personal. Estos patrones de conducta reflejan la presión social por más control y vigilancia, por la privatización de soluciones en un ambiente capitalista individualista, por reducir la

ansiedad y los riesgos. Secuelas de la anomia social de los tiempos que corren. En fin, la vigilancia y el control son inseparables del modelo capitalista global, porque maximizan la acumulación de capital mediante tres lógicas: disciplinando a las personas (conductas y acciones), monitoreando comportamientos (seguimiento en tiempo real) y extrayendo datos que se convierten en recursos económicos.

En las obras de Castellanos Moya, la vigilancia y el control no son solo herramientas de poder estatal, sino que han permeado la vida cotidiana de los personajes, normalizando el control en contextos postconflicto. Este fenómeno, visible en *Moronga* (2018) y *El Hombre amansado* (2022) muestra individuos que internalizan mecanismos de vigilancia, formando parte de su psique. Es una narrativa que trasciende lo personal manteniendo el miedo como un estado sociopolítico constante.

3. CONCLUSIONES

En definitiva, los escritos analizados en este trabajo no solo reafirman el compromiso de su autor con una perspectiva de memoria, testimonio y valoración de los significados de la crisis centroamericana, o por los resabios de la violencia y la persecución producidas a su amparo, también son una valiosa fuente de información respecto de las dinámicas de la vigilancia que ocurren en América latina, cuestiones que son completamente actuales y que poseen sus propias dimensiones culturales, historia y características. En tiempos postmodernos, el espionaje ya no proviene únicamente de entidades estatales, sino también de organizaciones supra estatales y de un entramado híbrido producto del desarrollo mundial de la tecnología que no reconoce fronteras ni limites nacionales. Estas potencias someten, coaccionan y ejercen vigilancia en el tercer mundo, exponiendo sin complejos la violencia ejercida por narcos, pandillas y excombatientes que se integraron a la criminalidad organizada transnacional, y que usan su formación y experiencia adquiridas en las guerras civiles pasadas o su entrenamiento en fuerzas militares, para enfrentar una nueva vida, nuevamente de modo intrusivo, interfiriendo y atemorizando la vida de los demás. Esta intrusión en la vida privada de las personas es tan total que borra las distinciones entre

la vigilancia y la violencia estatal, en el marco del Estado de derecho, y la vigilancia y la violencia privada, secuestrando así esa facultad de las entidades estatales. En consecuencia, logra ejercer un poder más peligroso, obsesivo y sin límites que el del pasado.

En las obras estudiadas de Castellanos Moya la violencia está dirigida hacia blancos fácilmente reconocibles, pero los persecutores o victimarios, agentes ocultos y criminales, operan detrás de escena, son de naturaleza política y criminal, es decir, no se develan en su completitud. Su presencia resulta agobiadora y siniestra, pues no se conocen sus verdaderas intenciones. Al igual que los medios tecnológicos de intrusión del tiempo presente. Los personajes huyen del pasado y temen del futuro, presionados y ansiosos, individuos impotentes y desconectados del mundo, pero sufren día a día pensando que lo peor está por venir. Esa incerteza es algo que los carcome y hace crecer en ellos tensiones, conflictos y, por cierto, desbordes de agresividad. En ese plano, la conflictividad social y política en América Latina, como una multiplicación de estilos de vida análogos y amplificados hasta el cansancio, está ilustrada y profundamente conectada con las historias que se viven a diario en distintas ciudades de la región. Solo cabría esperar que, a la hora de establecer diagnósticos en esta materia, los análisis deberían actualizarse y ser enfrentados con realismo y sobre la base de los hechos concretos, alejado de los utopismos o de perspectivas bondadosas, al punto de lindar con la ingenuidad. Eso permitiría superar posiciones complacientes y justificadoras de la violencia, que someten todo al contexto o a la razón histórica, dejando de lado parcelas importantes de la realidad que no son siquiera estudiadas, desconociendo que en la actualidad miles de personas sufren, padecen y viven sometidas a la violencia de narcos, militantes, guerrilleros, extorsionadores y mafiosos, sin haber generado acciones que los hagan responsables de su situación. Actuar de un modo distinto implica apartarse de las teorías del pensamiento utópico, del buenismo social o de enfoques economicistas y privatizadores de la seguridad. Es fundamental adoptar perspectivas que estudien la violencia, el conflicto y la criminalidad desde nuevas posibilidades explicativas y renovadas interpretaciones filosóficas, sociológicas e históricas. Basta recordar un razonamiento en el epílogo a su obra *El Asco*,

donde Castellanos Moya señala, al retornar a El Salvador tras la publicación de su novela, que su país estaba "peor que nunca: la corrupción política, el crimen organizado, las pandillas, la pérdida del valor de la vida" (1997, p. 138).

4. REFERENCIAS

Álvaro, J. L., y Garrido, A. (2003). *Psicología social: perspectivas psicológicas y sociológicas*. McGraw-Hill.

Bauman, Z. y Lyon, D. (2013). *Vigilancia Líquida*. Paidós.

Bergalli, Roberto. (1982). *Crítica a la Criminología. Hacia una teoría del control social en América Latina*.Temis.

Bezhanova, O. (2020). Horacio Castellanos Moya's Moronga and the narrative destabilization of neoliberal mentality. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies / Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes*, 45, 212 - 226. https://doi.org/10.1080/08263663.2020.1717306.

Buiza, N. (2018). On Aesthetic Experience and Trauma in Postwar Central Ameri-ca: The Case of Horacio Castellanos Moya's El Asco and Claudia Hernán-dez's. *De Fronteras. Hispanófila*. 184, 99-115. https://dx.doi.org/10.1353/hsf.2018.0043.

Castellanos Moya, H. (1997). *El Asco. Thomas Bernhard en San Salvador*. Tusquets editores.

Castellanos Moya, H. (2018). *Moronga*. Penguin Random House.

Castellanos Moya, H. (2022). *El hombre amansado*. Penguin Random House.

Freund, J. (1995). *Sociología del conflicto*. Ediciones Ejército.

Fuentes, R. (2018). The unseeing witness: contemporary detective fiction in Central America. *Chasqui-revista De Literatura Latinoamericana*, 47, 100-113.

Garland, D. (2005). *La cultura del control. Crimen y orden social en la sociedad contemporánea*. Gedisa

Goffman, E. (1963). *Stigma: notes on the management of spoiled identity*. New York, Simon & Schuster.

Pezzè, A. (2013). Una action novel en centroamérica: El arma en el hombre de Horacio Castellanos Moya, 2, 99-106. https://doi.org/10.13134/2282-3301/66.

Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Siglo XXI

Sellés, C. (2020). Moronga, by Horacio Castellanos Moya, and the Divergence of Latin American Noir. *Forum for Modern Language Studies*, 56, 347-363. https://doi.org/10.1093/fmls/cqaa022

Thornton, M. (2014). A Postwar Perversion of Testimonio in Horacio Castellanos Moya's El asco. *Hispania*, 97, 207 - 219. https://doi.org/10.1353/HPN.2014.0031.

Wieser, D. (2010). "Nos hubiéramos matado, si nos hubiéramos encontrado". Entrevista a Horacio Castellanos Moya, Berlín, 17 de junio de 2010, 3, 90-111. https://doi.org/10.11588/HELIX.2010.0.7327.

BLOQUE III.

OTRAS LITERATURAS:
HISTORIA, CRÍTICA Y RECEPCIÓN LITERARIAS

LA NOUVELLE HÉLOÏSE (1761) Y LA FUNCIÓN EPISTEMOLÓGICA DE LA LITERATURA SEGÚN LA CRÍTICA DE LA RAZÓN LITERARIA

EDUARDO SAN MARTÍN FERMÍN
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

1. INTRODUCCIÓN

1.1. LA LITERATURA COMO CONOCIMIENTO CRÍTICO FRENTE AL DOGMATISMO

La literatura, a lo largo de la historia, ha sido un espacio de resistencia contra el pensamiento dogmático, funcionando como una herramienta para la reflexión y el cuestionamiento de los valores establecidos. En el caso de *La Nouvelle Héloïse,* Rousseau utiliza la narración epistolar para exponer una serie de dilemas morales y sociales que desafían las normas de su época. La obra no se limita a contar una historia de amor trágico, sino que invita al lector a reflexionar sobre las tensiones entre pasión y virtud, libertad e imposición social.

Uno de los aspectos más relevantes en este sentido es la ambivalencia con la que Rousseau trata la Ilustración. Aunque comparte la importancia del pensamiento crítico y la educación, su novela también cuestiona la excesiva confianza en la razón como único medio de alcanzar la verdad. Julie, la protagonista, encarna esta lucha interna: su amor por Saint-Preux representa el impulso emocional, mientras que su decisión de casarse con Wolmar simboliza la adhesión a un orden racional y moral superior. A través de estos conflictos, Rousseau no impone una única respuesta, sino que deja en manos del lector la interpretación de la historia y sus implicaciones filosóficas.

Por otro lado, el carácter epistolar de la novela refuerza la idea de la literatura como un conocimiento abierto, subjetivo y dinámico. Las cartas permiten explorar distintas perspectivas, dando voz a múltiples

personajes que expresan sus sentimientos y reflexiones sin un narrador omnisciente que imponga una verdad única. Así, Rousseau convierte la literatura en un espacio de diálogo donde se confrontan ideas, emociones y valores, promoviendo un pensamiento crítico que desafía cualquier forma de dogmatismo impuesto.

1.2. LA DIMENSIÓN EPISTEMOLÓGICA DE LA LITERATURA

Al referise a la *arquea literaria* (Maestro, 2017-2022: IV, 1.1) profundiza en la dimensión epistemológica de la literatura, entendida como un discurso capaz de construir conocimiento sobre la experiencia humana, más allá de los métodos positivistas. La literatura no opera a través de verdades absolutas ni mediante la verificación empírica, sino a través de la representación simbólica y la interpretación crítica.

Desde esta perspectiva, *La Nouvelle Héloïse* ofrece un saber que no se circunscribe a los límites de la filosofía racionalista de su tiempo, sino que se desarrolla mediante el análisis de las pasiones humanas y las contradicciones morales de la propia obra. Además, es la forma epistolar de la obra que nos permite un acceso íntimo y subjetivo a los pensamientos de los personajes, generando un tipo de conocimiento que trasciende la mera ficción y se convierte en una herramienta para comprender las tensiones emocionales y sociales del individuo. Así, Rousseau no solo expone una historia de amor imposible, sino que utiliza la narrativa para explorar problemas éticos universales y formular una crítica implícita a la sociedad de su tiempo.

La dimensión epistemológica de la literatura se refiere a la capacidad que tiene el arte literario para construir y transmitir saberes sobre la experiencia humana, de una manera que trasciende los métodos tradicionales de verificación empírica o el alcance de la razón pura. En *La Nouvelle Héloïse*, Rousseau explora este aspecto mediante la representación simbólica de las pasiones y conflictos humanos, invitando al lector a participar activamente en la interpretación de los significados ocultos en la obra.

Desde la perspectiva de la *Crítica de la Razón Literaria*, la literatura se concibe no como un mero entretenimiento estético, sino como un discurso complejo que cuestiona y examina los fundamentos mismos del conocimiento. La forma epistolar empleada por Rousseau, por ejemplo,

posibilita un acceso íntimo a las reflexiones y contradicciones de los personajes, generando un ambiente de diálogo interno que favorece la construcción de un saber situado y contextualizado. Este enfoque permite entender que la verdad no es absoluta, sino que se configura a partir de la interacción entre el sujeto y el mundo, a través de la interpretación de símbolos, metáforas y sentimientos.

En La *Crítica de la Razón Literaria* (2017-2022), Maestro establece que la literatura debe ser comprendida como un discurso crítico que se opone al dogmatismo cultural y a la instrumentalización de las formas artísticas. Según esta perspectiva, la función de la literatura trasciende el mero placer estético, ya que su valor radica en su capacidad para cuestionar los sistemas de poder, ideología y creencias.

Aplicada a *La Nouvelle Héloïse,* esta concepción permite interpretar la obra de Rousseau no solo como una novela sentimental, sino como una crítica a las convenciones sociales y morales de su tiempo. Los dilemas éticos que enfrentan los protagonistas, así como sus reflexiones sobre el amor, la naturaleza y la sociedad, constituyen un conocimiento que invita al lector a un examen crítico de la realidad. En este sentido, la obra funciona como un vehículo de emancipación frente a los dogmas sociales imperantes en el siglo XVIII.

Además, la obra pone de manifiesto la importancia de considerar el proceso de interpretación como un acto creativo y crítico, en el que el lector debe desentrañar las implicaciones éticas, morales y sociales presentes en cada relato. La literatura, en este sentido, se erige como un laboratorio del pensamiento donde se experimentan y se validan nuevas formas de conocimiento. Esta perspectiva rompe con la visión tradicional de la ciencia y la filosofía, al permitir que el conocimiento se construya a partir de la experiencia vivida y la sensibilidad individual. Así, *La Nouvelle Héloïse* no solo comunica una historia sentimental, sino que se convierte en un vehículo epistemológico capaz de ofrecer una comprensión más rica y compleja de la realidad humana.

1.3. Crítica a la estetización de la literatura

La *Crítica de la Razón Literaria* insiste en que reducir la literatura a una experiencia estética desvirtúa su verdadera función como discurso racional y crítico. Desde este punto de vista, la literatura debe ser interpretada

como un medio para analizar y criticar las estructuras sociales, éticas y políticas, y no simplemente como una fuente de entretenimiento o de placer sensorial (2017-2022). Este planteamiento es especialmente relevante en el caso de *La Nouvelle Héloïse,* que a menudo ha sido considerada una obra principalmente sentimental y ornamental, propia del rococó literario. Sin embargo, al aplicar el enfoque de la Crítica de la Razón Literaria, se evidencia que Rousseau trasciende el mero sentimentalismo al utilizar las emociones como una vía para plantear cuestiones racionales y críticas sobre el deber, la virtud y la libertad. La belleza y la sensibilidad de la obra no son fines en sí mismos, sino vehículos para una reflexión más profunda sobre la condición humana y la sociedad.

En este sentido, *La Nouvelle Héloïse* se alinea con la crítica de Maestro a la estetización de la literatura, ya que, aunque explora ampliamente el mundo emocional, no lo hace de manera vacía o superficial, sino como parte de un proyecto literario que busca entender y transformar la realidad. La representación idealizada de la naturaleza y la intensa expresión de las emociones humanas no son meras decoraciones literarias, sino herramientas epistemológicas que Rousseau emplea para construir un saber crítico.

La crítica a la estetización de la literatura se centra en cuestionar la reducción de las obras artísticas a meros objetos de contemplación estética, desvinculándolas de su potencial crítico y transformador. En la *Crítica de la Razón Literaria*, Maestro argumenta que cuando la literatura se valora únicamente por su belleza formal o su capacidad para generar placer sensorial, se pierde de vista su función esencial: la de generar conocimiento y promover la reflexión sobre los dilemas éticos, sociales y políticos que configuran la experiencia humana.

En *La Nouvelle Héloïse*, Rousseau subvierte la noción de la obra sentimental y ornamental, demostrando que cada elemento estético –la composición de las cartas, la descripción de paisajes o el manejo de los ritmos narrativos– está al servicio de un debate más profundo sobre la moral, la libertad y la naturaleza de las relaciones humanas. La obra se presenta, por tanto, como una crítica a la cultura que privilegia lo superficial y lo decorativo, en detrimento de una comprensión crítica de la realidad. Este rechazo a la mera estetización invita a considerar que

el valor de la literatura reside en su capacidad para interpelar al lector, obligándolo a cuestionar los dogmas y a examinar las contradicciones inherentes a la sociedad. Asimismo, esta crítica pone en evidencia la necesidad de revalorizar el papel del discurso literario como herramienta de emancipación intelectual. Al integrar el análisis de las emociones y los conflictos morales con una reflexión racional, Rousseau ofrece una alternativa a la tendencia burguesa de embellecer y resignificar la experiencia sin someterla a una indagación crítica. De esta forma, se plantea una literatura comprometida con la transformación social, en la que la forma estética no es un fin en sí mismo, sino un medio para acceder a una verdad más compleja y reveladora sobre la condición humana.

2. *LA NOUVELLE HÉLOÏSE* COMO ARTEFACTO EPISTEMOLÓGICO

2.1. Del conocimiento ético y antropológico

En *La Crítica de la Razón Literaria* se argumenta que la literatura, a través de la representación simbólica de conflictos humanos, permite la exploración de dilemas éticos y cuestiones antropológicas fundamentales. En este sentido, *La Nouvelle Héloïse* ofrece un análisis profundo de las pasiones humanas y de los valores morales, utilizando la relación amorosa entre Julie y Saint-Preux como un eje narrativo para plantear problemas universales como el deber, la virtud y el sacrificio personal.

Como primer ejemplo tenemos el dilema moral de Julie: uno de los dilemas éticos más significativos de la obra que se encuentra en la decisión de Julie de renunciar a su amor por Saint-Preux y casarse con Wolmar, un hombre racional y virtuoso que representa la estabilidad y el orden social. Esta decisión, que podría interpretarse como una traición a sus propios sentimientos, refleja un conflicto ético profundo entre la pasión individual y el deber hacia la familia y la sociedad. Rousseau utiliza este dilema para mostrar cómo las decisiones humanas no se guían exclusivamente por los sentimientos, sino que están condicionadas por normas morales y sociales.

Según Maestro, este tipo de representación literaria genera un conocimiento ético, ya que obliga al lector a reflexionar sobre el equilibrio entre el deseo personal y las obligaciones sociales. Julie se convierte, de este modo, en un personaje simbólico que encarna la tensión entre libertad individual y responsabilidad social, un dilema que sigue vigente en la modernidad.

2.2. Del conocimiento político

En cuanto al conocimiento político, en *La Crítica de la Razón Literaria*, Maestro afirma que la literatura tiene la capacidad de formular una crítica social al representar simbólicamente las tensiones políticas y las jerarquías de poder. *La Nouvelle Héloïse* se inscribe en esta función crítica al abordar temas como la desigualdad social, el poder patriarcal y las restricciones impuestas por las convenciones sociales.

Podemos tomar como primer ejemplo la desigualdad de clases. La relación entre Julie, perteneciente a una familia noble, y Saint-Preux, un tutor de origen humilde es en sí misma una transgresión de las normas sociales de la época. A lo largo de la obra, esta diferencia de clases se convierte en un obstáculo insalvable para el amor de los protagonistas, reflejando las jerarquías sociales y los límites impuestos por el sistema aristocrático del siglo XVIII. Rousseau, a través de esta historia, expone las injusticias inherentes a una sociedad estamental, invitando al lector a reflexionar sobre las estructuras de poder que condicionan las relaciones humanas.

La Critica de la Razón Literaria explica que la literatura, al representar estas tensiones sociales, no solo refleja la realidad, sino que también la problematiza y la crítica, proporcionando al lector un conocimiento político sobre las dinámicas de poder y exclusión. Otro ejemplo que puede ejemplificar esto es la figura de Wolmar y el orden racional. El personaje de Wolmar, quien finalmente se casa con Julie, simboliza el triunfo del orden racional sobre las pasiones. A diferencia de Saint-Preux, Wolmar representa la estabilidad y el pragmatismo, valores que Rousseau asocia con una concepción idealizada de la vida familiar y social. Sin embargo, esta representación también encierra una crítica velada al autoritarismo y al control excesivo, ya que la vida de Julie bajo el dominio

racional de Wolmar carece de la pasión y la libertad que caracterizaban su relación con Saint-Preux. Desde la perspectiva de Maestro, esta representación puede leerse como una crítica al poder patriarcal y a las estructuras autoritarias que gobiernan la vida privada y pública. La literatura, en este sentido, se convierte en un medio para reflexionar sobre los límites del poder y la necesidad de equilibrio entre razón y emoción en la vida social.

3. SENTIMENTALISMO Y RACIONALIDAD DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU

Uno de los aspectos más complejos y fascinantes de *La Nouvelle Héloïse* es la coexistencia de un intenso sentimentalismo con una estructura narrativa que invita a la reflexión racional. Esta combinación es clave para comprender cómo la obra se convierte en un medio de conocimiento crítico, en línea con los planteamientos de La *Crítica de la Razón Literaria*. Esta aborda el sentimentalismo como un límite epistemológico que debe ser superado para que la literatura cumpla su verdadera función crítica. Aunque el sentimentalismo es una dimensión ineludible de la experiencia humana, si se queda en la pura emoción, corre el riesgo de volverse vacío y de impedir la elaboración de un conocimiento racional. Según Maestro, la literatura que logra trascender este sentimentalismo, al representarlo y analizarlo críticamente, genera un saber que permite al lector entender mejor sus propias emociones y el mundo que lo rodea.

Jean-Jacques Rousseau es una de las figuras más influyentes de la Ilustración, y su obra *La Nouvelle Héloïse* constituye un claro ejemplo de la tensión entre sentimentalismo y racionalidad. En esta novela epistolar, Rousseau explora el poder de las emociones humanas, al tiempo que las somete a una estructura narrativa que fomenta la reflexión crítica. Esta aparente contradicción es, en realidad, una de las características más innovadoras del pensamiento rousseauniano, ya que no busca oponer sentimiento y razón como elementos irreconciliables, sino integrarlos en una dinámica que permita alcanzar un conocimiento más profundo de la realidad.

Desde el punto de vista de la *Crítica de la Razón Literaria*, esta coexistencia de sentimentalismo y racionalidad en la obra de Rousseau ha sido analizada bajo la óptica de la epistemología literaria. Según la *CRL*, el sentimentalismo puede ser visto como un límite epistemológico que, si no es trascendido, impide que la literatura cumpla su función crítica. Es decir, si una obra se limita a apelar a la emoción del lector sin ofrecer una reflexión profunda sobre los sentimientos que retrata, corre el riesgo de convertirse en un simple vehículo de sensaciones efímeras. Rousseau, sin embargo, evita este peligro al estructurar su novela de manera que el lector se vea obligado a cuestionar y analizar los impulsos emocionales de los personajes, lo que convierte la obra en un medio de conocimiento.

En *La Nouvelle Héloïse*, el sentimentalismo se manifiesta en la intensidad de las pasiones amorosas de sus protagonistas, Saint-Preux y Julie. A través de sus cartas, los personajes expresan sus sentimientos más profundos, desde el éxtasis del amor hasta el tormento de la separación y el deber moral. Sin embargo, Rousseau no se conforma con presentar estas emociones de manera acrítica. Por el contrario, la estructura epistolar de la novela permite que cada personaje reflexione sobre sus propias pasiones, contrastándolas con los valores sociales, religiosos y filosóficos de la época. De esta forma, el sentimentalismo no es un fin en sí mismo, sino un punto de partida para el análisis racional de la condición humana.

Maestro sostiene que la literatura que logra trascender el sentimentalismo genera un saber que permite al lector comprender mejor sus propias emociones y el mundo que lo rodea. En este sentido, Rousseau construye su novela como un espacio en el que las emociones son experimentadas y cuestionadas simultáneamente. Este doble enfoque tiene un profundo impacto en la recepción de la obra, ya que obliga al lector a adoptar una postura activa frente a los sentimientos expresados en el texto. No basta con sentir empatía por los personajes; es necesario también evaluar críticamente sus decisiones y las consecuencias de sus emociones.

Así, la combinación de sentimentalismo y racionalidad en *La Nouvelle Héloïse* no solo refleja la complejidad de la naturaleza humana, sino que también ilustra la manera en que la literatura puede ser un instrumento de conocimiento. Rousseau demuestra que la emoción, cuando es guiada por la razón, puede llevar a una comprensión más profunda

del individuo y de la sociedad. De esta manera, su obra se convierte en un puente entre la sensibilidad romántica y el rigor intelectual de la Ilustración, consolidándose como un hito en la historia del pensamiento occidental.

3.1. La superación de lo emocional a través de la crítica racional en *La Nouvelle Héloïse*

Rousseau, a través de *La Nouvelle Héloïse*, propone un modelo de sentimentalismo que no se detiene en la exaltación de las emociones, sino que las transforma en objeto de reflexión y crítica. Este proceso se observa en varios aspectos de la obra:

3.1.1. El amor como fenómeno racionalizable

La relación entre Julie y Saint-Preux, aunque profundamente sentimental, está cargada de dilemas morales y éticos que los personajes debaten extensamente a través de sus cartas. Rousseau no se limita a presentar el amor como una emoción irracional y arrolladora, sino que lo problematiza, mostrando cómo las pasiones humanas pueden ser analizadas desde una perspectiva crítica y racional.

Un ejemplo significativo de esto es la constante preocupación de Saint-Preux por la virtud de Julie. A lo largo de la correspondencia, ambos personajes intentan justificar y racionalizar sus emociones, buscando un equilibrio entre el deseo y el deber. Este diálogo epistolar se convierte así en una forma de conocimiento crítico sobre las pasiones, donde el sentimentalismo inicial se trasciende mediante el análisis racional de las consecuencias morales de sus acciones.

3.1.2. La muerte de Julie: la culminación del sentimentalismo crítico

El momento de la muerte de Julie, uno de los episodios más sentimentales de la obra, se convierte también en una oportunidad para la reflexión ética y filosófica. Julie, en su lecho de muerte, ofrece una visión madura y crítica de su vida, reconociendo el valor de haber renunciado a su amor por Saint-Preux en favor de un orden moral y familiar. Aquí, Rousseau muestra cómo el sufrimiento y las emociones más intensas

pueden conducir a un conocimiento racional sobre la vida y la condición humana.

En términos de la *Crítica de la Razón Literaria*, este episodio ejemplifica cómo el sentimentalismo no es un fin en sí mismo, sino un medio que, al ser superado mediante la reflexión, permite alcanzar un conocimiento ético superior. La muerte de Julie no es solo un acontecimiento trágico, sino un punto de inflexión que obliga tanto a los personajes como al lector a confrontar y racionalizar el dolor, generando así un saber crítico.

3.2. LA NATURALEZA COMO MEDIADORA ENTRE SENTIMENTALISMO Y RAZÓN

Otro elemento esencial en la obra es el papel de la naturaleza. Rousseau la presenta como un espacio donde las emociones se exacerban, pero también como un medio a través del cual los personajes encuentran claridad y equilibrio. Las escenas en paisajes naturales no solo refuerzan el carácter sentimental de la obra, sino que también actúan como escenarios simbólicos que permiten a los personajes reflexionar y racionalizar sus emociones.

Jesús G. Maestro argumenta que la literatura tiene la capacidad de representar simbólicamente la realidad y, a través de esa representación, ofrecer un conocimiento racionalizable. En *La Nouvelle Héloïse*, la naturaleza cumple esta función, al ser un elemento que, aunque despierta las pasiones, también facilita su análisis y comprensión. La relación de Julie y Saint-Preux con el entorno natural refleja cómo el sentimentalismo puede ser trascendido mediante un proceso de interiorización y reflexión crítica.

3.3. LA CRÍTICA A LA SOCIEDAD Y AL SENTIMENTALISMO BURGUÉS

Rousseau no solo trasciende el sentimentalismo a nivel individual, sino que también ofrece una crítica al sentimentalismo burgués de su tiempo, caracterizado por una exaltación superficial de las emociones y una estetización vacía de la vida. En contraste, *La Nouvelle Héloïse* propone un sentimentalismo auténtico que, al enfrentarse a las restricciones

sociales, se convierte en una herramienta para cuestionar las normas morales y políticas de la época.

Este tipo de crítica social, según Maestro, es una de las funciones esenciales de la literatura. Al trascender el sentimentalismo superficial y estetizante, Rousseau construye una obra que no solo emociona, sino que también invita a la reflexión crítica sobre los valores de su tiempo. De este modo, *La Nouvelle Héloïse* se alinea con el planteamiento de Maestro de que la literatura debe superar lo puramente emocional para convertirse en una forma de conocimiento crítico y racional.

4. CONCLUSIONES

La obra *La Nouvelle Héloïse* (1761) de Jean-Jacques Rousseau es, sin duda, uno de los pilares de la literatura del siglo XVIII. En ella, se conjugan, a través de una estructura epistolar, las pasiones humanas, los dilemas sociales, éticos y políticos, ofreciendo una profunda reflexión sobre la naturaleza humana. Analizada desde la perspectiva de la *Crítica de la Razón Literaria* de Jesús G. Maestro, *La Nouvelle Héloïse* se revela como un ejemplo paradigmático de cómo la literatura puede trascender la mera ficción emocional, convirtiéndose en un vehículo de conocimiento crítico y racional.

El pensamiento de Rousseau, a través de esta obra, propone una tensión constante entre lo emocional y lo racional, entre la libertad individual y las estructuras sociales. En su contexto histórico, Rousseau plantea una serie de dilemas fundamentales, los cuales no solo afectan a los personajes de la novela, sino que también buscan interpelar al lector sobre cuestiones éticas, antropológicas y políticas de la sociedad moderna. En este sentido, la obra se aleja de ser un simple ejercicio sentimental para devenir en un cuestionamiento más profundo sobre las pasiones humanas y su relación con las normas sociales, las instituciones y el poder.

Desde la perspectiva de Maestro, *La Nouvelle Héloïse* puede ser vista como una crítica a los valores de la Ilustración, que promueven una razón instrumental desvinculada de la emoción y de los afectos humanos. Rousseau, al contrario, subraya la importancia de la sensibilidad y las pasiones en la construcción de la moralidad, pero no de una manera

ciega o irracional. A través de la crítica racional que subyace en la obra, Rousseau invita al lector a reflexionar sobre el lugar de las emociones en la vida humana, y sobre cómo estas, lejos de ser meramente impulsivas o destructivas, pueden ser entendidas y canalizadas para alcanzar una vida más virtuosa y auténtica.

Un tema recurrente en *La Nouvelle Héloïse* es la relación entre la libertad individual y el orden social. La protagonista, Julie, se enfrenta a la imposición de las normas sociales y familiares, lo que genera una tensión constante entre su deseo personal y las expectativas que la sociedad pone sobre ella. A través de su historia, Rousseau aborda la problemática de cómo la sociedad moderna, en su búsqueda del orden, suprime la libertad natural del individuo. Esta reflexión sigue siendo profundamente relevante en los debates contemporáneos sobre la autonomía personal frente a las estructuras sociales y políticas.

Además, la obra reflexiona sobre la virtud y el deseo, dos conceptos que se encuentran en un continuo conflicto. Julie, como representante de la mujer virtuosa, busca equilibrar su amor por Saint-Preux con las normas impuestas por su familia y la sociedad. La lucha interna de los personajes revela cómo los valores sociales y las pasiones humanas a menudo entran en contradicción, ofreciendo una visión crítica de las estructuras morales de la época y de cómo estas afectan a la vida de los individuos. La tensión entre lo deseado y lo moralmente aceptable se convierte en uno de los núcleos centrales de la obra, mostrando cómo la virtud no es simplemente una cuestión de comportamiento externo, sino también de lucha interna y autoentendimiento.

La *Crítica de la Razón Literaria*, como plantea Jesús G. Maestro, reconoce que la literatura no debe ser reducida a un simple pasatiempo o arte estético, sino que tiene un papel crucial en la formación del conocimiento y en la crítica de las estructuras dominantes. En este sentido, *La Nouvelle Héloïse* se erige como un claro ejemplo de cómo la literatura puede ofrecer un discurso profundo sobre la realidad, desafiando las convenciones de la época y proponiendo nuevas formas de comprender los valores humanos y sociales. Rousseau no solo describe emociones y conflictos, sino que invita a repensar las condiciones

sociales y morales que los generan, presentando la literatura como una herramienta para la emancipación intelectual.

La vigencia de *La Nouvelle Héloïse* no solo radica en su capacidad de retratar las pasiones humanas, sino en su propuesta crítica sobre las estructuras sociales que limitan la libertad y la auténtica expresión del ser humano. Al trascender el sentimentalismo y abordar temas filosóficos fundamentales, Rousseau ofrece una obra que sigue siendo relevante hoy en día. En un contexto contemporáneo donde las tensiones entre el individuo y la sociedad continúan siendo un tema central de debate, la obra se mantiene como un texto clave para reflexionar sobre cómo las emociones, la ética y la política se entrelazan y dan forma al conocimiento y a la crítica de la realidad.

En conclusión, el análisis de *La Nouvelle Héloïse* a partir de la *Crítica de la Razón Literaria* de Jesús G. Maestro permite ver la obra de Rousseau como un ejemplo de literatura que va más allá de lo sentimental y estético, y se posiciona como una reflexión profunda sobre los dilemas éticos y sociales que aún hoy siguen siendo relevantes. La obra no solo ofrece una crítica de los valores de la Ilustración, sino que propone una forma de conocimiento crítico que sigue vigente en los debates filosóficos contemporáneos, mostrando cómo la literatura puede ser un vehículo para la emancipación intelectual y ética.

5. REFERENCIAS

Maestro, J. G. (2017-2022). *Crítica de la Razón Literaria*. Academia del Hispanismo.

Rousseau, J.-J. (1964). *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Gallimard.

THE LADY OF SHALOTT: DE TENNYSON Y LOS PRERRAFAELITAS A STALLWORTHY

EMILIO JOSÉ ÁLVAREZ CASTAÑO
University of The Bahamas

1. INTRODUCCIÓN

"The Lady of Shalott" es una leyenda que pertenece al ciclo artúrico que ha inspirado a numerosos creadores posteriores en pintura, literatura y música. Alfred Tennyson la tomó para escribir un poema del que hizo dos versiones. En esta composición poética se basaron, a su vez, algunos artistas prerrafaelitas para hacer dibujos y cuadros. La presencia de este personaje llega incluso al siglo XX con el poema "The Girl of Zlot" de Jon Stallworthy.

2. OBJETIVOS

Se busca comprobar la significación de "The Lady of Shalott" en la poesía de Tennyson y, hasta qué punto, las obras visuales de los prerrafaelitas son relecturas o respuestas que estos artistas están dando para centrarse en diferentes detalles de la narración. De igual modo, se quiere constatar otras aportaciones, como el poema de Jon Stallworthy que, situado en la Segunda Guerra Mundial, adquiere una especial significación.

3. METODOLOGÍA

En primer lugar, se analizará el poema "The Lady of Shalott" de Tennyson, haciendo mención a las diferencias que se pueden encontrar en sus dos versiones. Considerando la influencia de dicho poeta sobre la hermandad prerrafaelita, se comentarán las obras pictóricas que inspiró este poema en Dante Gabriel Rossetti, Elizabeth Siddal, William Maw

Egley, Walter Crane, John Atkinson Grimshaw, William Holman Hunt y John William Waterhouse. Finalmente, se comprobará el seguimiento de esta historia ya el siglo XX con el poema "The Girl of Zlot" de Jon Stallworthy, situado en la Segunda Guerra Mundial.

4. DISCUSIÓN

Alfred Tennyson (1809-1892) fue un poeta inglés que se basó en temas mitológicos y medievales para numerosas de sus creaciones, como es el caso de los poemas "Godiva", "Ulysses", pero especialmente desde que fue poeta laureado en 1850 con *Idylls of the King* (1859-1885), *The Holy Grail and Other Poems* (1870).

"The Lady of Shalott" es una de las composiciones que responde a este perfil. Es una balada que tiene una base artúrica, en concreto en la leyenda de Elaine de Astolat, pero, ya a principios del siglo XX, Potwin advirtió que otra de las posibles fuentes es "La Damigella di Scalot", una pequeña narración italiana del siglo XIII incluida en la colección *Il Novelino: Le ciento novelle antike*, que habla sobre el amor no correspondido de Lady of Scalot por Sir Lancelot (Potwin, 1902, p. 237). Además, Tennyson conoció los cuentos de las *Mil y una noches* por una traducción de 1832 y tomó de la noche 269 detalles como el río, el bote funerario y el poder mágico de un elemento (una piedra en la narración árabe, que en la leyenda artúrica es un espejo), los que le dan un toque evocador para el lector moderno (Cannon, 1970, 344ss). En su composición poética, Tennyson se centró en el aislamiento de la protagonista y en su decisión de participar en la vida real, algo que no se encuentra en la obra italiana. Escribió dos versiones: una en 1832, mal fechada en numerosas ocasiones en 1833 (de veinte estrofas), y la segunda en 1842 (de 19 estrofas), ambas de cuatro partes.

En la versión de 1832, la primera parte presenta una descripción de la naturaleza, que puede evocar un ambiente pastoril, donde se encuentra un segador que queda prendado de la voz de la dama de Shalott cuando esta canta. Se anticipa el final con la mención de la barca y las flores que adornan la cabeza de la joven. En la segunda parte, teje y se dice que hay una maldición sobre la protagonista, que ella desconoce cuál

es. Muestra su rechazo por los patanes cuando los ve pasar junto a otras gentes de la localidad entre los que se encuentran caballeros, pero no hay ningún caballero que se interese por ella, por eso se centra en su labor. Resulta significativo que la aparición de su voz en primera persona indicando que está cansada de sombras: "I´m half-sick of shadows" (Tennyson, 1900, p. 46) aparece justo después de la presencia de la pareja de jóvenes recién casados, por lo que el mundo de las apariencias y la realidad también apunta al asunto amoroso. La tercera parte presenta la aparición de Lancelot de una manera destacada, lo que provoca el interés de la joven quien, ya en la última estrofa, deja la labor para ver al caballero y ello provoca que el espejo se rompa. Como consecuencia de ello, la naturaleza se vuelve gris, a lo que hay que sumar que también es el final del día. Entonces, los marineros oyen la voz de la dama de Shalott en su canción de muerte. La barca que ha tomado llega a Camelot, pero cuando esto sucede ella ya ha fallecido. Los allí presentes la identifican porque la barca tiene grabado su nombre y un pergamino tiene escritas sus últimas palabras:

> The web was woven curiously
> The charm is broken utterly,
> Draw near and fear not – this is I,
> The Lady of Shalott. (Tennyson, 1900, p. 49).

Unos versos que son una declaración de la decisión que tomó. Este final es una de las diferencias que hay con la versión de 1842, donde el poema acaba en la voz de Lancelot apreciando la belleza de la joven y esperando que reciba la gracia de Dios. Otra diferencia que hay que destacar también es el uso de las preguntas. Esta última estrofa del poema comienza con preguntas de extrañeza de los habitantes de Camelot sobre lo que ven y la identidad de la joven. También aparecen preguntas en la primera estrofa donde, después de la descripción del paisaje campestre, la voz poética cuestiona por medio de varios interrogantes si alguien ha visto a la joven o si alguien la conoce, lo que resalta el grado de aislamiento en el que se encuentra la dama de Shalott. En efecto, Tennyson revisó el poema para enfatizar el carácter misterioso de la protagonista: la primera versión es más humana, la segunda tiene menos identidad (Hameleers, 2012, p. 44). De igual manera, se puede destacar la descripción como "magic web" (Tennyson, 1900, p. 45) que

el autor incorpora en 1842 para referirse a su labor de tejer, que recuerda a Penélope, la mujer de Ulises, ya que ambas la utilizan como un sustituto del contacto humano. En todo caso, ambas versiones cuentan la misma historia, siguen el mismo desarrollo diegético y casi todas las estrofas acaban con el mismo verso, "The Lady of Shalott", que funciona a modo de estribillo.

En su momento, la crítica literaria contemporánea a Tennyson admitió que no había entendido el poema o bien se basó en obras anteriores suyas para hacer un comentario al respecto (Hameleers, 2012, p. 5). Más tarde, la temática romántica medieval y el simbolismo enigmático que transmite el poema han invitado a diferentes lecturas y, a la vez, ha inspirado a numerosos creadores posteriores (Smyser, 1910, pp. 504ss), en pintura, literatura y música.

Una de las interpretaciones habituales del poema es verlo como una expresión de las tensiones entre arte y la realidad humana y social (Alaya, 1970, pp. 273ss; Chadwick, 1986, pp. 13ss), una idea sobre la que van a ahondar los prerrafaelitas (Hartley, 2002, p. 174). En efecto, el poema presenta un marco para hacer una reflexión sobre el artista y los peligros del aislamiento (Staines, 1996, p. 446). Asimismo, al existir dos imágenes, la real y la que muestra el espejo, también apunta al posible perspectivismo (Martin, 1973, p. 255). Ante la coincidencia por parte de la mayoría de los críticos en identificar los posibles temas principales del poema de Tennyson, la resolución del conflicto queda pendiente, por lo que es posible también argumentar una postura ecléctica que defienda que no hay necesidad de tomar partido por una de las dos opciones ya que ambas posturas pueden quedar en equilibrio (Shannon, 1981, p. 207). Por su parte, la crítica literaria feminista se centra en la sexualidad femenina en la época victoriana en relación a la tentación que supone la sexualidad y cómo la muerte preserva la inocencia. De ahí que se vea en el acto desafiante de abandonar la torre un símbolo del empoderamiento femenino (Poulson, 1996, pp. 173ss).

En cuanto a las influencias posteriores, hay que destacar, en primer lugar, las más inmediatas cronológicamente. Durante la época de la industrialización, Inglaterra también buscó escapar de las peores consecuencias que dicho proceso produjo por medio de una mirada a su

pasado mítico. El uso que los prerrafaelitas le daban a temas históricos, a los mitos, las leyendas y las baladas, se ha interpretado como una crítica hacia la sociedad victoriana en relación a los roles sexuales, a la estética y a la industrialización. Por eso, el poema de Tennyson ha tenido diferentes lecturas: un aviso sobre una mujer que recibe un castigo al traspasar ciertos límites, una crítica a las limitaciones del culto a la feminidad, las contradicciones entre la autonomía artística y la necesaria mercantilización (Psomiades, 1997, p. 35). Estas historias encontraron su expresión de una manera frecuente en la poesía y en la pintura, unos territorios que se solapaban con frecuencia. Este hecho se dio de manera especial en la obra de los prerrafaelitas, donde Dante Gabriel Rossetti era uno de los artistas que escribía versos que acompañaban a sus pinturas; o William Holman Hunt, que pintaba cuadros que podían acompañar a los poemas de sus autores favoritos (Udall, 1990, p. 34). En 1848, los pintores John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti y William Holman Hunt fundan la Hermandad Prerrafaelita. Ya en 1857, el editor Edward Moxon publicó los poemas de Tennsyson ilustrados precisamente por Rossetti y Hunt. En el caso del primero de ellos, hizo un grabado para "The Lady of Shalott" en el que la dama aparece ya muerta en la barca y Lancelot ocupa casi todo el espacio, con el rostro de varias personas detrás. Hay una serie de elementos que no aparecen en el poema como las llamas del fondo y un gran número de cisnes en el agua. Esta edición supuso un hito dentro de la ilustración victoriana. Fue el propio Hunt quien publicó un ensayo entre 1904-1905 en el que buscó definir la naturaleza del movimiento que había creado con sus colegas y sus objetivos y, dentro del mismo, dio una lista de personalidades inmortales que eran de referencia para el grupo, entre las que se encontraba Tennyson (Hunt, 1905-1906, p. 159). Dentro del ciclo artúrico, el poema "The Lady of Shalott" fue popular entre los prerrafaelitas ya que varios de los artistas de la hermandad pintaron cuadros sobre diferentes momentos del argumento. En concreto, mostraron un especial interés por la idea de la dama atrapada en su torre y por la mujer que yace en la barca cerca de Camelot (Poulson, 1996, p. 173). A continuación, se describen las obras más destacadas al respecto y se hacen los comentarios oportunos.

Elizabeth Siddal, además de posar como una modelo de referencia para los prerrafaelitas y de ser poeta, también dibujó y pintó. En 1854, Elizabeth Siddal comenzó a hacer pinturas, algunas de ellas inspiradas en baladas de Walter Scott. Este tipo de creación no se quedó aquí, ya que hizo cientos de pinturas y dibujos inspirados en este tipo de composición poética, algunas de ellas escritas por contemporáneos suyos, como es el caso de "The Lady of Shalott" de Tennyson (Ehnenn, 2014, p. 251). Precisamente su ilustración en blanco y negro titulada *The Lady of Shalott* (1853) fue la primera que firmó con su nombre. Aquí, la dama aparece sentada en el centro de la composición con las manos en el telar mientras mira hacia la ventana. A la izquierda está el espejo, ya roto, que refleja a Lancelot. La decoración de la estancia es escasa y el crucifijo bloqueando la ventana se puede interpretar como el sacrificio que hace el artista (Hameleers, 2012, p. 8). A la derecha hay un aparador con una pequeña puerta abierta y, sobre él, el citado crucifijo. Tras ello, una ventana que muestra un árbol y un río que lleva a Camelot. Se trata de un dibujo muy esquemático, como si algunos de los detalles no estuviesen acabados. Por otra parte, detrás de la obra se encuentra el aspecto autobiográfico de la incapacidad de Siddal de romper con la dependencia espiritual y financiera de Dante Gabriel Rossetti y de John Ruskin (Shefer, 1988, p. 24).

William Maw Egley es el autor de *The Lady of Shalott* (1858), un cuadro en el que se aprecia que la dama ha abandonado su sitio junto al telar y está a la derecha, al lado de la ventana, contemplando al caballero mientras sus manos están sobre su corazón. Por el espejo, el espectador sabe que Lancelot está detenido sobre su caballo y la está mirando. En el amplio ventanal del fondo de la estancia, se muestra un puente que conduce a Camelot. Egley pensó en su cuadro no solo teniendo presente la posible enseñanza moral sino también la futura comercialización de la obra, un aspecto que cuidó mucho en sus creaciones, por lo que su versión de *The Lady of Shalott* se puede ver como un oportunismo al calor de la consideración que acompañaba a Tennyson entonces (Wooton, 1999, pp. 134-135).

Walter Crane es el autor del óleo sobre lienzo *The Lady of Shalott* (1862), que muestra a la dama ya fallecida sobre la barca. Ella viste

completamente de blanco y apoya su cabeza sobre un hato del mismo color que hace las veces de almohada. Su rostro es sereno y muy pálido, comparable a su vestido, y su larga melena cae sobre el borde de la barca. Esta claridad contrasta con el resto de tonos del cuadro, con marrones y verdes de la naturaleza y la oscuridad de un cielo nublado y cercano ya al final del día.

Muy similar es la obra homónima que pintó John Atkinson Grimshaw en 1875. Se trata de un artista que, dentro de la influencia prerrafaelita que tuvo, llamó a varios de sus hijos como algunos de los personajes de los poemas de Tennyson (Wood, 1999, p. 172). La protagonista aparece ya fallecida sobre la barca en el centro del cuadro. Como en la obra anterior, viste de blanco y su cabello cae en parte fuera de la embarcación pero, en este caso, está cubierta desde los pies hasta la cintura por una fina tela negra, que anticipa el hecho de que la oscuridad la cubrirá por completo en breve. Grimshaw añade algún detalle de lujo, como el collar y el brazalete que porta la joven. Como sucede con la obra de Crane, el resto del paisaje es oscuro, con diferentes tonos de marrones para el río y la vegetación y un brumoso fondo donde hay varios árboles, que se aprecian con más dificultad conforme más lejos están.

Hunt estuvo haciendo dibujos sobre el tema desde 1850 (Joseph, 2017, p. 187) y acabó su cuadro homónimo del poema entre 1888-1905. En él se muestra el momento en el que la protagonista mira a Sir Lancelot por la ventana rompiendo el espejo. Puesto que es el momento en el que su destino comienza a cambiar, ella aparece de pie dentro de un telar circular. Es decir, una realidad perfecta en la que está atrapada. En el telar hay una labor que muestra a Galahad presentando el Santo Grial, símbolo del sacrificio, al rey Arturo. La idea es mostrar a la joven como si estuviese atrapada por los hilos de su destino. Por el contrario, lleva puesto un colorido vestido, está descalza (aunque sus zapatos están cerca) y tiene el pelo suelto, dejando al aire una abundante melena. Se trata, por tanto, de mostrar las dos opciones contrapuestas, algo en lo que insisten las cuatro palomas: dos están dentro y las otras dos ya están volando fuera. De igual manera, son significativos los tondos que aparecen a cada lado, uno muestra a la Virgen María orando con el Niño y el otro a Hércules robando las manzanas del jardín de las Hespérides.

La referencia a la eterna virtud que supone la Virgen María como contraste con la decisión de la joven está en relación con el tema de la mujer caída, tan del gusto de Hunt, como se puede apreciar en *The Awakening Conscience* (1853), (Hameleers, 2012, p. 11). Es decir, la Virgen María y Hércules: la humildad y el valor, el cristianismo y la mitología. Sobre ellos, aparece el cielo, en el que se encuentran unos ángeles que manejan los planetas y las estrellas y uno de ellos pisa a una serpiente. Este fresco representa la harmonía y la paciencia como valores que la joven debería haber mostrado (Codell, 2014, p. 89).

Por su estilo, John William Waterhouse es un prerrafaelita tardío (Prettjohn, 2007, p. 285). Waterhouse hizo tres cuadros sobre diferentes momentos del poema que, a continuación, se pasan a detallar.

The Lady of Shalott (1888) es una de las obras más conocidas del autor. A pesar del parecido físico de la dama que pinta Waterhouse con la que pintaron los prerrafaelitas, hay varias diferencias. Muestra a la joven en la barca en dirección a Camelot pero todavía está viva. Tiene la boca entreabierta, probablemente porque va a cantar su última canción. Puesto que es el momento en el que ella se enfrenta a su destino, lleva consigo la labor que estaba tejiendo que tiene dibujos que hacen alusión a diferentes aspectos del poema (Hameleers, 2012, p. 29). Contrasta su vestido blanco con los colores oscuros del paisaje que la rodea. Hay un farol, que le sirve de guía, en la proa y, dentro de la embarcación, un crucifijo a cuyos pies hay tres velas, que simbolizan la vida. Dos de ellas están apagadas, una imagen que apunta a su próxima muerte.

Curiosamente, las otras dos obras de Waterhouse sobre el mismo tema sí tienen mayor parecido con los prerrafaelitas puesto que sitúan a la joven en el momento en el que está en la torre.

En *The Lady of Shalott Looking at Lancelot* (1894) aparece el momento en el que la protagonista se gira para ver a Lancelot por la ventana y el espejo se rompe, según se aprecia en el fondo del cuadro. Ella viste un vaporoso vestido blanco, se acaba de levantar de la silla y la inclinación de su espalda muestra el interés que tiene por observar a Lancelot. En la parte baja del vestido se muestran diversos hilos que la tienen

atrapada para que no camine y en el suelo hay varias madejas que han rodado tras ella incorporarse.

En *I Am Half-Sick of Shadows, Said the Lady of Shalott* (1915) la joven está sentada ante el telar, todavía confinada en su torre, en un momento cronológicamente anterior a las otras dos obras de Waterhouse, cuando todavía observa el mundo por medio del espejo. Dicho espejo muestra un puente que conduce a los muros y las torres de Camelot. En un plano más cercano a ella, están un hombre y una mujer, probablemente se refiere a los jóvenes recién casados, en la escena que precede a la aparición de Lancelot. Ella está con las manos en su nuca, en un momento de pausa en su labor y se cuestiona sobre su situación. Lleva puesto un vestido rojo, un color que, con el amarillo y el azul, replican los colores vivos del exterior. La naveta que está sobre su vestido tiene forma de embarcación, lo que predice su final.

A modo de recapitulación, se puede afirmar que las versiones pictóricas que hicieron los prerrafaelitas sobre el poema de Tennyson son otra forma de interpretación del mismo (Hameleers, 2012, p. 7), siendo una de ellas la réplica que supone por parte de estos artistas (Jeffers, 2002, p. 251).

Además, el presente estudio pretende llamar la atención sobre la presencia de "The Lady of Shalott" ya en el siglo XX, algo que se puede apreciar en A. S. Byatt (Fletcher, 2016, pp. 318ss), pero el centro de atención aquí es la poesía. En concreto, en una composición escrita por Jon Stallworthy (1935-2014). Fue un profesor universitario, crítico literario y poeta. Dentro de su labor académica, hizo estudios sobre la poesía de guerra, en especial sobre Wilfred Owen (Potter, 2014). Precisamente este autor, le escribió una carta a su madre en la nochevieja de 1917 en estos términos: "I go out of this year a poet, my dear mother, as which I did not enter it. I am held peer by the Georgians; I am a poet's poet" (Owen, 1967, p. 521), con lo que reconoce esa influencia intertextual que está presente, de igual manera, en el poema de Tennyson. Esta referencia y el interés por la poesía de guerra están presentes en el poema seleccionado.

"The Girl of Zlot" es una composición poética de Jon Stallworthy que pertenece a su poemario *The Guest from the Future* (1995), y que, de nuevo, toma como referencia el poema de Tennyson que ocupa el centro del presente estudio, con el que tiene algunas concomitancias, pero también diferencias. Si se parte desde el título, la dama medieval ha pasado ahora a ser una joven sencilla y su localidad es Zlot, que pertenece a la región de Silesia, aunque se encuentra ahora dentro de la actual Serbia y, cronológicamente, se sitúa dentro de la ocupación nazi de la zona en la Segunda Guerra Mundial. Al igual que en el poema de Tennyson, hay cuatro partes y el último verso de casi todas las estrofas funciona como un estribillo y es "the girl from Zlot". La primera parte comienza igualmente con la descripción de la naturaleza y se alude a la voz de la joven. Ella es enfermera y los pacientes preguntan por ella, a diferencia de la dama de Shalott, quien nadie conocía en la localidad. A partir de la conexión que ella tiene con el mundo real, su propia labor manual, que en este caso es una colcha, adquiere una significación distinta:

> She has a mind to make
>
> A bedspread Book of Hours, and here
>
> In her dipping hand´s slow wake
>
> Pictures of the world appear:
>
> Her world, her manuscript. (Stallworthy, 1995, p. 26).

Otra diferencia es que la pareja de novios que aparece al final de esta parte es ella con su prometido, un soldado que le da un mechón de pelo en su despedida, con lo que se incide en la idea de que ella es parte activa del mundo real y no una mera observadora. La segunda parte comienza con la aparición del ejército nazi con vinculaciones al mundo natural: el ruido de la tormenta está aparejado con la llegada de camiones alemanes, las manchas de sangre marcan el camino de la chica y no los pétalos de las flores. Ella escapa de la ciudad en una barca mientras canta y la voz poética insiste en que la joven es conocida por todos en la ciudad. Además, a lo largo de los versos de la composición, se pueden leer varias preguntas, aunque tienen una función diferente al motivo por el que Tennyson las incluyó en su segunda versión del poema. De hecho, esta parte concluye en la voz de la chica preguntándose: "But

how can I delight / in pictures when he may be dead?" (Stallworthy, 1995, p. 30), con lo que se rechaza la idea de la representación de la realidad, justo en un momento en el que la prioridad era la supervivencia. Para ello, hace falta la valentía que demuestra tener a principios de la tercera parte, al no delatar a los partisanos ante el oficial alemán. Con la llegada de los soldados rusos, su prometido ha contratado a un guía para que la lleve adonde él se encuentra con su regimiento y se casen. El guía es un vendedor ambulante que trata de conseguir más ingresos proponiéndole a la joven que le venda su colcha: "You have no money, and would he / prefer a present or a wife?" (Stallworthy, 1995, p. 33), lo que supone un replanteamiento moderno de una de las interpretaciones de "The Lady of Shalott" en el que está la disyuntiva entre el mundo artístico y la realidad. La resolución que se tiene en la última parte también es original. En su viaje por el río para encontrarse con su novio, la protagonista, después de caer al agua en una zona en la continúa el enfrentamiento bélico, muestra su preferencia por morir en la tierra en un momento en el que piensa que su final está cerca. De nuevo, una idea muy diferente que la de esperar la muerte en una embarcación. Entonces, logra llamar a la puerta de la casa de unos granjeros, que la atienden, pero en ese momento de recuperación resulta muy significativo que se ha revitalizado gracias al calor de la colcha que ella ha creado y esto permite que se encuentre finalmente con su prometido. Es decir, es su mismo arte quien la salva para seguir hacia adelante, para continuar hasta conseguir su objetivo vital.

5. RESULTADOS

"The Lady of Shalott" es una narración que ha recibido diferentes interpretaciones, siendo una de ellas el conflicto entre la vida aislada y la vida social, en relación especialmente con la actividad de la creación artística. En todo caso, también cabe un punto intermedio desde el que se puede argumentar que solo por medio de una vida llevada con valentía y amor, la vida se puede convertir en arte (Shannon, 1981, p. 223).

6. CONCLUSIÓN

Las diferentes interpretaciones posibles que admite la historia de "The Lady of Shalott" hace que se trate de un texto que ha tenido presencia en las artes desde hace siglos y que esta fascinación alcance también a los tiempos contemporáneos. Tennyson la tomó y escribió dos versiones, con diez años de diferencia; los prerrafaelitas mostraron un especial interés para destacar distintos detalles de la narración; y, ya por último, en el siglo XX Jon Stallworthy traslada la acción a la Segunda Guerra Mundial. En numerosas ocasiones, el conflicto se encuentra en la posible compatibilidad de la vida artística con la vida personal y se ofrecen distintas respuestas. Con seguridad que los artistas y lectores actuales y futuros tendrán algo que aportar a una historia que sigue cautivando.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alaya, F. M. (1970). Tennyson´s 'The Lady of Shalott': The Triumph of Art. Victorian Poetry, 8(4), 273-289.

Cannon, G. (1970). The Lady of Shalott and The Arabian Nights' Tales" Victorian Poetry, 8(4), 344-346

Chadwick, J. (1986). A Blessing and a Curse: The Poetics of Privacy in Tennyson´s 'The Lady of Shalott'. Victorian Poetry, 24(1), 13-30.

Codell, J. (2014). Exotic, Fetish, Virtual: Visual Excesses in Victorian Painting. En J. Skelly (Ed.). The Uses of Excess in Visual and Material Culture, 1600-2010 (pp. 89-109). Routledge.

Ehnenn, J. R. (2014). 'Strong Traivelling': Re-visions of Women´s Subjectivity and Female Labor in the Ballad-work of Elizabeth Siddal. Victorian Poetry, 52(2), 251-276.

Fletcher, L. M. (2016). 'Singing in Her Song She Died': Form as Heterotopic Mirror in Tennyson and Byatt. Studies in the Novel, 48(3), 318-342.

Hameleers, P. (2012). A Mystery in Paint and Print: Nineteenth-Century Interpretations of Tennyson´s "The Lady of Shalott". Lambert Academic Publishing.

Hartley, L. (2002). Putting the Drama into Everyday Life: The Pre-Raphaelite Brotherhood and a Very Ordinary Aesthetic. Journal of Victorian Culture, 7(2), 173-96.

Hunt, W. H. (1905-1906). Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood. MacMillan & Co.

Jeffers, T. L. (2002). Tennyson´s Lady of Shalott and Pre-Raphaelite Renderings: Statement and Counter-Statement. Religion and the Arts, 6(3), 231-256.

Joseph, A. (2017). 'Impressions of Weird Fate': Revisions and Crisis in 'The Lady of Shalott'. Journal of Victorian Culture, 22(2), 183-203.

Martin, D. M. (1973). Romantic Perspectivism in Tennyson´s 'The Lady of Shalott'. Victorian Poetry, 11(3), 255-256.

Owen, W. (1967). Collected Letters. Oxford U. P.

Potter, J. (2014, 3 de diciembre). Jon Stallworthy Obituary. The Guardian. https://www.theguardian.com/books/2014/dec/03/jon-stallworthy.

Potwin, L. S. (1902). The Source of Tennyson´s 'The Lady of Shalott'. Modern Languages Notes, 17(8), 237-239.

Poulson, C. (1996). Death and the Maiden: The Lady of Shalott and the Pre-Raphaelites. En E. Harding (Ed.). Re-framing the Pre-Raphaelites: Historical and Theoretical Essays (pp. 173–194). Scolar Press.

Prettjohn, E. (2007). The Art of the Pre-Raphaelites. Tate Publications.

Psomiades, K. A. (1997). Beauty´s Body: Femininity and Representation in British Aestheticism. Stanford U. P.

Shannon, E. F. (1981). Poetry as Vision: Sight and Insight in 'The Lady of Shalott'. Victorian Poetry, 19(3), 207-223.

Shefer, E. (1988). Elizabeth Siddal´s Lady of Shalott. Woman´s Art Journal, 9(1), 21-29.

Smyser, W. E. (1910). Romanticism in Tennyson and His Pre-Raphaelite Illustrators. The North American Review, 192(659), 504-512.

Staines, D. (1996). Tennyson, Lord Alfred. En J. L. Norris (Ed.). The New Arturian Encyclopedia (pp. 446-448). Garland Publishing.

Stallworthy, J. (1995). The Girl of Zlot. En The Guest from the Future (pp. 25-36). Carcanet.

Tennyson, A. (1900). The Lady of Shalott". En J. C. Collins. (Ed.). The Early Poems of Alfred Lord Tennyson (43-49). Methuen.

Udall, S. R. (1990). Between Shadow and Dream: William Holman Hunt´s Lady of Shalott. Woman´s Art Journal, 11(1), 34-38.

Wood, C. (1999). Victorian Painting. Little, Brown & Co.

Wooton, S. (1999). William Maw Egley´s 'The Lady of Shalott'. Tennyson Research Bulletin, 7(3), 132-140.

REPRESENTAÇÕES DA MULHER INDÍGENA NA LITERATURA DE JOSÉ DE ALENCAR E ELIANE POTIGUARA: UM ESTUDO COMPARADO

KEILA COELHO BARBOSA
Universidad de Sevilla

1. INTRODUÇÃO

A literatura desempenha um papel fundamental na criação e difusão de representações culturais, refletindo os ideais de cada época. No Brasil, a mulher indígena tem sido retratada de diferentes formas ao longo da história literária, ora idealizada e romantizada, ora ressignificada a partir da perspectiva das próprias comunidades indígenas (Portugal; Hurtado, 2015).

Portugal e Hurtado (2015) afirmam que as representações culturais dos povos indígenas permitem ao leitor conhecer diferentes narrativas, construídas de acordo com o contexto histórico e os interesses de cada época. Estudos recentes destacam a importância da oralidade na cultura indígena, evidenciando sua simbologia, hábitos e crenças, o que contribui para uma compreensão mais autêntica de suas tradições.

Este capítulo propõe um estudo comparativo das imagens da mulher indígena na literatura de José de Alencar, autor do século XIX, e Eliane Potiguara, escritora contemporânea e integrante do povo Potiguara. A análise busca compreender como essas representações evoluíram ao longo do tempo, contrastando a visão romantizada presente no indianismo com a perspectiva autônoma e identitária das narrativas indígenas atuais.

Os dois autores foram selecionados por sua relevância para a literatura brasileira e pela forma como, em diferentes contextos, contribuíram para a construção de estereótipos sobre a mulher indígena. José de Alencar, autor de obras que retratam o romantismo indianista, mostrou

mulheres indígenas como idealizações de atos heroicos e da pureza, evidenciando uma visão eurocêntrica e colonial sobre esses grupos étnicos. Eliane Potiguara, em um olhar de resistência e afirmação de identidade, mostra histórias que surgem das próprias vivências indígenas, permitindo uma ruptura das imagens engessadas da literatura canônica e conferindo voz às diversas realidades dos povos originários femininos no Brasil (Coutinho, 2023).

Essa construção estereotipada da figura indígena na literatura brasileira pode ser observada nas obras de José de Alencar. Coutinho (2023) exemplifica essa idealização extrema ao analisar personagens emblemáticos como Peri, de "O Guarani", e Iracema e Ubirajara, protagonistas de obras homônimas. Em todos esses romances, a representação indígena ocorre a partir da perspectiva do homem branco, resultando em um contraste significativo: por um lado, o indígena é exaltado como símbolo da nação brasileira, em oposição à cultura europeia; por outro, sua caracterização se dá quase inteiramente por meio de valores ocidentais. Esse olhar externo reforça uma visão romantizada e distante da realidade dos povos indígenas, o que contrasta com abordagens mais contemporâneas, como as que estão presentes na obra de Eliane Potiguara.

Damasceno (2020) salienta que é fácil observar o desejo de Alencar em juntar brancos e indígenas por meio dos romances, o que desvia e de determinada maneira desrespeita a história violenta que há nessa união. Novamente, observa-se a figura dócil do indígena com a cultura do bom-selvagem, também evidenciando a melancolia e passividade do personagem indígena feminino.

Enquanto a literatura indianista do século XIX, representada por José de Alencar, construiu uma visão idealizada do indígena a partir da perspectiva do homem branco, a literatura indígena contemporânea busca resgatar vozes silenciadas e afirmar identidades. Nesse sentido, Coutinho (2023) também destaca Eliane Potiguara, que em suas obras apresenta a literatura indígena como um movimento de resistência e afirmação cultural. Para Potiguara, a escrita é uma forma de reivindicar direitos e fortalecer a identidade dos povos originários, funcionando como um espaço de organização e transformação social. Através da oralidade e da memória coletiva, sua literatura contribui para a luta pelos direitos indígenas

no Brasil, contrapondo-se às narrativas construídas externamente e promovendo uma visão mais autêntica e plural da realidade indígena.

Farias e Leal (2019) corroboram ao apontar que nas obras de Potiguara é retratada toda violência sofrida pela população indígena, especialmente a mulher, nas mãos do homem branco. Esse tipo de narrativa mostra as sequelas causadas em uma população que sofre violência de gênero. Para os autores, o corpo da população indígena feminina está associado à própria terra e a invasão das terras quis dizer invasão do corpo da mulher, violência sexual e riscos frequentes no panorama de vulnerabilidade social onde a maior parte dos indígenas desaldeados estão.

> A literatura de autoria indígena ainda é uma área pouco difundida no Brasil, seja nos meios de comunicação como também nos meios acadêmicos. Ainda subsiste um preconceito literário no cânone com relação ao texto de origem indígena, sendo deixado à margem dos estudos literários, por ser considerado rudimentar ou de pouco valor estético. Na verdade, a figura do indígena brasileiro dentro da literatura teve como perspectiva principal o olhar do "branco" colonizador e/ou não indígena ao longo do tempo, de modo que visões estereotipadas têm servido como parâmetros de representação (Calixto, 2019, p.1).

Para Damasceno (2020), no decorrer dos séculos, diversos conflitos foram causados por variados motivos e objetos, porém sempre com uma justificativa: poder sobre terras, posses, riquezas, pessoas. Esse desejo sempre causou consequências destrutivas, eliminando populações e enaltecendo outras, de igual maneira. É por esse motivo que as populações que foram colonizadas vivem frequentemente procurando resgatar suas particularidades, cultura e garantias, que foram retirados abruptamente. A população indígena brasileira, principalmente, sofre até hoje os impactos de terem suas trajetórias, conhecimentos e costumes contados pelo "homem branco".

1.1. Justificativa

A pesquisa se justifica devido à relevância de entender o progresso dessas representações no decorrer dos anos, tanto para valorizar a contribuição desses romances para a literatura brasileira como para pensar sobre o reflexo dessas obras na construção identitária da mulher indígena. Pesquisando a história e trajetória dessas representações, este

capítulo procura colaborar com uma discussão mais abrangente sobre a autenticidade e diversidade das vivências das figuras femininas indígenas, destacando a função da literatura ao ressignificar o imaginário e reconhecendo as histórias indígenas.

2. OBJETIVOS

2.1. Objetivo geral

- Analisar e comparar as representações da mulher indígena nas obras de José de Alencar e Eliane Potiguara, considerando as perspectivas históricas, culturais e ideológicas subjacentes a essas representações, bem como as implicações sociais e literárias resultantes.

2.2. Objetivos específicos

- Analisar como esses estereótipos e representações se relacionam com o contexto histórico e social de cada época;
- Investigar as mudanças nas narrativas e perspectivas em relação à mulher indígena ao longo do tempo, considerando as influências sociais, políticas e culturais que moldaram essas representações; e
- Comparar as simbologias atribuídas às personagens.

3. METODOLOGIA

Este estudo apresenta uma metodologia com abordagem qualitativa e comparativa, baseada na investigação de textos literários e em autores que trazem a questão da representação da mulher indígena nas obras nacionais. A natureza qualitativa possibilita entender as características das obras, analisando as questões simbólicas e socioculturais existentes nas narrativas. A comparação entre os romances de José de Alencar e Eliane Potiguara procura encontrar padrões, diferenças e mudanças na forma como as figuras femininas indígenas são criadas no decorrer das épocas.

Segundo Freitas e Neto (2016), a metodologia comparativa é a chave para o estudo empírico. As teorias são criadas e recriadas a partir dos das informações coletadas, de maneira comparativa, entre os casos. É com o entendimento das semelhanças e das disparidades que há entre eles é que se pode criar teorias com algum alcance e importância acadêmica. No entanto, é frequente o desenvolvimento de pesquisas assistemáticas e que pouco conversam com as teorias que já existem. Dessa forma, tem-se aumentado a importância da Análise Qualitativa Comparativa, também denominada Qualitative Comparative Analysis (QCA), que é uma técnica usada para estudar casos de maneira comparada, mas utilizando elementos qualitativos.

O estudo dos livros escolhidos abrange a valorização de temáticas recorrentes, características de personagens, estruturas textuais e contextos históricos que interferem na criação da personagem feminina indígena. Para isso, são analisados os perfis dos protagonistas, seu relacionamento com outros personagens das obras e o papel que exercem dentro dos romances. Nas tramas de Alencar, serão examinadas as protagonistas indígenas idealizadas, constantemente relacionadas a características como submissão, pureza e sacrifício. No caso de Eliane Potiguara, será pesquisada a maneira como a figura feminina indígena é representada a partir de um ponto de vista autora indígena, salientando o protagonismo, a resistência e a identidade.

Além do estudo dos textos literários, o artigo se fundamenta em fontes secundárias, como obras, revistas científicas e artigos acadêmicos que falam da literatura indígena, do romantismo no Brasil e das pesquisas culturais acerca da população indígena. Essas fontes de pesquisa são fundamentais para contextualizar os textos em suas respectivas épocas, viabilizando um maior entendimento das interferências socioculturais na criação das figuras da mulher indígena. O estudo dessas bibliografias permite o reconhecimento de estereótipos, assim como a análise de estratégias de ressignificação dessas imagens no decorrer dos anos.

A metodologia comparativa é usada para destacar as distinções e similaridades nas representações das figuras indígenas nas obras de José de Alencar e Eliane Potiguara. A comparação entre esses teóricos possibilita estudar como o olhar acerca da mulher indígena progrediu ao longo

do tempo, levando em consideração tanto a conjuntura literária como as transformações sociopolíticas que refletiram a maneira como os povos originários são notados e representados. Esse enfoque permite indagar a propagação de estereótipos e ressaltar textos que desafiam ideias engessadas sobre identidade da mulher indígena.

> Assim como o método experimental, o estatístico e o histórico, o método comparado é uma técnica de verificação das ciências humanas (SARTORI, 1994). Contudo, Lijphart (1971), outro cientista político, propõe que o método comparativo possa ser utilizado pelo método experimental, estatístico e de caso, no estabelecimento empírico de proposições gerais diante da identificação de semelhanças entre os casos analisados. Tal método destina-se a descobrir relações empíricas entre as variáveis. Para ele o método comparativo e o estudo de caso estão intimamente relacionados. O estudo de caso concentra-se em um único caso, podendo este ser analisado de forma intensa, contudo, como a ciência é uma atividade generalizante, o estudo de um único caso pode não constituir nem a base para uma generalização válida, nem o terreno para refutar uma generalização estabelecida (Alves; Sahar, 2014, p.7).

Assim, o método utilizado neste artigo tem o objetivo de interpretar os textos literários e, também, entender seus significados em um contexto mais abrangente da literatura e da cultura nacional. Comparando escritores de séculos diferentes, deseja-se colaborar com uma maior discussão sobre as representações da figura feminina indígena, ressaltando a relevância de valorizar e reconhecer pontos de vistas indígenas na criação de obras literárias atuais.

4. RESULTADOS

O estudo dos romances de José Alencar e Eliane Potiguara mostra uma mudança expressiva na representação da figura feminina indígena na literatura do Brasil. Nas obras indianistas de Alencar, as mulheres indígenas são constantemente romantizadas e idealizadas, retratadas como personagens nobres, submissos e, diversas vezes, sacrificadas em prol de uma ideia civilizatória ou heroica. Essas produções literárias colaboraram com a formação de um imaginário brasileiro fundamentado em um ponto de vista eurocêntrico, em que a figura indígena feminina era considerada um símbolo exótico fazendo uma ligação entre a cultura dos nativos e a sociedade de homens brancos (Damasceno, 2020).

> Quando Iracema foi de volta, já o Pajé não estava na cabana; tirou a virgem do seio o vaso que ali trazia oculto sob a carioba de algodão entretecida de penas. Martim lho arrebatou das mãos, e libou as gotas do verde e amargo licor. Agora podia viver com Iracema e colher em seus lábios o beijo, que ali viçava entre sorrisos como o fruto na corola da flor. Podia amá-la e sugar desse amor o mel e o perfume, sem deixar veneno no seio da virgem. O gozo era vida, pois o sentia mais forte e intenso; o mal era sonho e ilusão, que da virgem não possuía senão a imagem. Iracema afastara-se opressa e suspirosa. Abriram-se os braços do guerreiro adormecido e seus lábios; o nome da virgem ressoou docemente. A juruti, que divaga pela floresta, ouve o terno arrulho do companheiro; bate as asas e voa a conchegar-se ao tépido ninho. Assim a virgem do sertão aninhou-se nos braços do guerreiro. Quando veio a manhã, ainda achou Iracema ali debruçada qual borboleta que dormiu no seio do formoso cacto. Em seu lindo semblante acendia o pejo vivos rubores; e como entre os arrebóis da manhã cintila o primeiro raio do sol, em suas faces incendiadas rutilava o primeiro sorriso da esposa, aurora de fruído amor. A jandaia fugira ao romper d'alva e para não tornar mais à cabana. Vendo Martim, a virgem unida ao seu coração, cuidou que o sonho continuava; cerrou os olhos para torná-los a abrir. A pocema dos guerreiros, troando pelo vale, o arrancou ao doce engano; sentiu que já não sonhava, mas vivia. Sua mão cruel abafou nos lábios da virgem o beijo que ali se espanejava. - Os beijos de Iracema são doces no sonho; o guerreiro branco encheu deles sua alma. Na vida, os lábios da virgem de Tupã amargam e doem como o espinho da jurema. A filha de Araquém escondeu no coração a sua ventura. Ficou tímida e inquieta como a ave que pressente a borrasca no horizonte. Afastou-se rápida e partiu. As águas do rio banharam o corpo casto da recente esposa. Tupã já não tinha sua virgem na terra dos tabajaras (Alencar, 2019, p. 29-30).

Pode-se notar o objetivo de José de Alencar de reunir indígenas e brancos por meio da literatura, o que foge e de determinada maneira desrespeita a história violenta que evidencia esse encontro.

Em contrapartida, as produções de Eliane Potiguara promovem um ponto de vista contrário, voltado para o reconhecimento da mulher indígena como protagonista de sua própria história. Seus romances questionam estereótipos ao apresentar a figura de uma mulher resistente à história opressora, que luta pela continuidade de suas garantias e costumes. Ao contrário das obras indianistas, que construíam a identidade indígena a partir de uma perspectiva externa, o romantismo indígena procura trazer as vozes que foram silenciadas e reafirmar a independência da população indígena (Farias; Leal, 2019).

Invasão
Quem diria que a gente tão guerreira
Fosse acabar um dia assim na vida.
Quem diria que viriam de longe
E transformariam teu homem
Em ração para as rapinas.
Quem diria que sobre os escombros
Te esconderias e emudecerias teu filho – fruto do amor.
Cenário macabro te é reservado.
Pra lado tu corres,
Se as metralhadoras e catanas e enganos
Te segue e te mutilam?
É impossível que mulher guerreira
Possa ter seu filho estrangulado
E seu crânio esfacelado!
Que são vocês que podem violentar
A filha da terra
E retalhar suas entranhas? (Potiguara, 2010, p. 35)

No poema acima, Potiguara é desafiada e mostra toda violência sofrida pela população originária, especialmente a figura feminina, nas mãos da sociedade branca.

Ademais, nota-se que, enquanto José de Alencar faz uso da figura feminina indígena como um recurso literário para moldar uma identidade brasileira idealizada, Eliane Potiguara a introduz como um indivíduo politizado que fala sobre as violências sofridas pelos povos originários e exige valorização e respeito. Essa transformação de ponto de vista impacta em um progresso na forma como a literatura nacional trata as identidades indígenas, levando-as de uma passividade para um lugar de protagonismo e resistência (Damasceno, 2020).

Esse tipo de reivindicação por meio das obras é próprio da literatura indígena, no qual os escritores se preocupam em manifestar, por meio da arte, os danos que sofrem sua população, além de fortalecer a luta e a causa indígena (Damasceno, 2020).

Outro resultado relevante é a valorização da oralidade e da memória coletiva nas escritas contemporâneas. Enquanto as narrativas do século XIX se fundamenta em uma literatura construída por princípios ocidentais, as narrativas indígenas contemporâneas agregam elementos da tradição oral para valorizar a autenticidade e a riqueza da cultura indígena. Essa questão se ressalta nos romances de Eliane Potiguara, que usa a

escrita como uma ferramenta de resgate e continuidade do conhecimento ancestral.

Na obra "A cura da terra", de 2015, Potiguara apresenta um romance único, sobre a curiosidade da personagem Moína e a sabedoria da avó, duas figuras que envolve o leitor conforme são envolvidas por suas ancestralidades e cosmovisões. O texto, que se inicia sendo contado por um narrador onisciente e passa a apresentar outra narradora, a avó. Dessa forma, o romance escrito se mistura com a contação oral. Escrita e oralidade se misturam para criar a narrativa de Potiguara. Cabe salientar que a autora também faz um movimento de reconstrução da memória coletiva porque para produzir suas obras, como esta analisada, há um resgate contínuo de memórias coletivas na avó (Silva Filho, 2022).

Silva Filho (2022) também salienta que na obra de Eliane Potiguara, a avó, ao tratar de invasão, explica a sua neta que a entrada forçada dos "estrangeiros maus" (Potiguara, 2015, p.16) não ocorreu de maneira tranquila. Eles invadiram com maldade, trazendo destruição e desunião. Em Iracema, em contrapartida, a invasão de Martim ocorre de forma distinta. O colonizador entra, porém, depois de ser flechado, recebe amparo pela lei da hospitalidade.

> O sentimento que ele pôs nos olhos e no rosto, não o sei eu. Porém a virgem lançou de si o arco e a uiraçaba, e correu para o guerreiro, sentida da mágoa que causara.
> A mão que rápida ferira, estancou mais rápida e compassiva o sangue que gotejava. Depois Iracema quebrou a flecha homicida: deu a haste ao desconhecido, guardando consigo a ponta farpada.
> O guerreiro falou:
> — Quebras comigo a flecha da paz?
> — Quem te ensinou, guerreiro branco, a linguagem de meus irmãos? Donde vieste a estas matas, que nunca viram outro guerreiro como tu?
> — Venho de bem longe, filha das florestas. Venho das terras que teus irmãos já possuíram, e hoje têm os meus.
> — Bem-vindo seja o estrangeiro aos campos dos tabajaras, senhores das aldeias, e à cabana de Araquém, pai de Iracema (Alencar, 2019, p. 14).

Dessa forma, essa pesquisa apontam um rompimento com as representações tradicionais da mulher indígena e um progresso em busca de uma literatura que reconhece a diversidade de pontos de vistas. Essa mudança aumenta o

espaço para obras indígenas na literatura brasileira e contribui com um maior entendimento e valorização da pluralidade cultural do Brasil.

Em resumo, os resultados deste estudo evidenciam a transformação das representações da mulher indígena na literatura brasileira, desde a visão romantizada e idealizada de Alencar até a perspectiva autônoma e identitária de Potiguara. A análise comparativa permitiu identificar as continuidades e rupturas entre as diferentes perspectivas e contextos históricos, revelando como a literatura pode tanto perpetuar estereótipos quanto promover a valorização da diversidade cultural e a autonomia dos povos indígenas.

5. DISCUSSÃO

No que diz respeito a discussão, os resultados indicam que a literatura exerce uma função fundamental na formação e mudança das representações culturais. Ao equipar as produções de José de Alencar e Eliane Potiguara é possível observar como o personagem da mulher indígena foi sendo transformado no decorrer dos anos, passando de uma figura de contemplação idealizada para uma figura ativa de sua própria história. Essa transformação mostra o progresso da literatura e o avanço dos debates sociopolíticos sobre a população indígena.

As produções indianistas de José de Alencar enalteciam a população indígena como parte da identidade nacional, mas também preservava uma visão externa que os limitava a arquétipos pré-estabelecidos. Suas mulheres indígenas, como Iracema, foram moldadas fundamentando-se em pensamentos ocidentais de submissão e feminilidade, intensificando a concepção de que a cultura indígena precisaria ser suprimida. Essa perspectiva mistificadora perpetuou estereótipos que duraram por anos na literatura e na cultura brasileiras.

Já nos romances contemporâneos, nota-se um movimento de rompimento com esse ponto de vista, em que escritoras indígenas, como Eliane Potiguara, reivindicam a representatividade autêntica de sua população. Sua literatura surge como uma forma de resistência e afirmação de identidade, opondo-se à perspectiva colonizadora que caracterizou o indianismo do século XIX. O reconhecimento da oralidade e a introdução de romances que mostra a experiência verdadeira das figuras

femininas indígenas evidenciam um novo enfoque, mais crível às suas vivências e lutas.

Ademais, a mudança de uma representação passiva para uma perspectiva empoderada da figura feminina indígena conversa com discussões atuais acerca da decolonialidade e identidade. Ao pôr a mulher indígena no cerne da história, Eliane Potiguara ressignifica sua imagem e questiona figuras históricas de silenciamento e marginalização. Suas obras contribuem para a desconstruções de crenças e estereótipos que, por bastante tempo, restringiram a compreensão da cultura indígena na literatura do Brasil.

6. CONCLUSÃO

Ao concluir este estudo comparativo sobre as representações da mulher indígena nas obras de José de Alencar e Eliane Potiguara, observa-se uma evolução significativa na forma como essas personagens são retratadas na literatura brasileira. Enquanto no século XIX a literatura indianista de Alencar apresentou estereótipos que idealizavam a mulher indígena a partir de uma visão eurocêntrica, as obras atuais, como as de Potiguara, mudam essa ideia, proporcionando um olhar mais autêntico da figura indígena. Essa transformação mostra um processo mais abrangente de revisão crítica das obras históricas e culturais que construíram a identidade brasileira.

A contribuição de autoras contemporâneas como Eliane Potiguara tem sido crucial para a evolução dessas representações. Elas trazem à tona questões relacionadas à identidade, resistência e empoderamento, ao mesmo tempo em que desafiam narrativas tradicionais e promovem uma compreensão mais profunda e rica das culturas indígenas.

Porém, mesmo com os progressos, ainda existem percalços que precisam ser superados para que literatura nacional atinja uma representação efetivamente variada e inclusiva. A preservação de estereótipos e a marginalização das obras indígenas na indústria editorial mostram que o reconhecimento desses romances ainda está em processo de consolidação. O aumento das oportunidades para autores indígenas e a publicação de seus textos são passos essenciais para intensificar a diversidade

de pontos de vistas e contribuir para descontruir perspectivas distorcidas acerca das populações indígenas.

Para isso, há oportunidades promissoras para o futuro. Incentivar a produção literária de autoras indígenas e apoiar sua circulação pode promover uma maior diversidade de vozes e perspectivas. Isso contribuir para uma literatura mais inclusiva e representativa, que reconheça e valorize a riqueza das culturas indígenas.

Para que esse progresso permaneça, é fundamental um empenho de todos que abranja autores e estudiosos, além de políticas públicas que estimulem a inserção das obras indígenas na comunidade escolar e nos ambientes culturais. A geração de oportunidades para que escritoras indígenas divulguem e propaguem seus romances pode ser um caminho para equilibrar a o ingresso às variadas visões acerca da identidade indígena e sua contribuição com a sociedade.

A relevância da literatura como um meio de mudança social também se evidencia nesse cenário. A literatura indígena contemporânea valoriza a identidade e a resistência da população indígena e age como uma ferramenta de sensibilização acerca dos aspectos que abrangem seus direitos, território e cultura. Essa escrita traz para o centro da discussão as vozes indígenas femininas causando uma ruptura nos obstáculos impostos pelo colonialismo e valoriza sua importância na luta pelo reconhecimento e respeito.

Por fim, a literatura brasileira está em processo de transformação em relação à representação das mulheres indígenas, caminhando para uma abordagem mais autêntica e complexa. Com esforço consciente e comprometido, é possível construir um futuro em que as vozes e histórias das mulheres indígenas sejam valorizadas e celebradas em sua plenitude.

7. REFERENCIAS

Alencar, J. (2019). *Iracema.* 38 ed. São Paulo: Ática.

Alves, T. (2014). O método comparativo em estudos regionais. *Geoingá: Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia,* Maringá, v.6, n.2. https://bit.ly/3GhtbwF

Calixto, L. (2019). Vozes das mulheres indígenas em Eliane Potiguara e em Graça Graúna. *Revista Trama*, v.15, n.34. https://bit.ly/3HRZKBZ

Coutinho, E. (2023). Da representação à busca de expressão: visões do indígena na produção literária brasileira. *Revista Brasileira Lit. Comp.* Salvador, v.25, n.48. https://bit.ly/44oInQL

Damasceno, L. (2020). *A representação da mulher indígena na literatura brasileira*: leitura compara entre a escrita poética e autoral de mulheres indígenas e autores não-indígenas. João Pessoa. https://bit.ly/44oKfcf

Farias, M. (2019). O canto de Eliane Potiguara em Metade Cara, metade máscara. *Fórum Lit. Bras. Contemporânea*, Rio de Janeiro, v.11, n.21. https://bit.ly/40q63mr

Freitas, V. (2016). Qualitative Comparative Analysis (QCA): usos e aplicações do método. *Revista Política Hoje.* 2ª Edição, v.24. https://bit.ly/44wVPmG

Potiguara, E. (2010). *Metade cara, metade máscara.* São Paulo: Global.

Portugal, A. (2015). *Representações Culturais da América Indígena*. 1. ed. São Paulo: Editora Cultura Acadêmica. https://bit.ly/3HZtMn7

Silva Filho, J. (2022). Narrativas ancestrais de Auritha Tabajara e Eliane Potiguara: memória, cosmovisão e polifonia nas literaturas indígenas. Dissertação. Maceió. https://bit.ly/3TIzGvu

THE BHADRAMAHILA EVOLUTION FROM COLONIAL CONSTRUCTS TO TWENTY-FIRST-CENTURY REALITIES IN THE LIVES OF OTHERS (2014) BY NEEL MUKHERJEE AND AVNI DOSHI'S BURNT SUGAR (2020)

Ana María Crespo Gómez
Universidad de Zaragoza

Jairo Adrián Hernández
Universidad de la Laguna

1. INTRODUCTION

India possesses a rich and extensive history that spans centuries, making it an essential aspect to consider when studying literature both within the country and among its diaspora. The two works examined in this chapter, Neel Mukherjee's *The Lives of Others* (2014) and Avni Doshi's *Burnt Sugar* (2020), delve into complex family dynamics, underscoring the importance of historical context to fully appreciate their narratives.

Understanding the intricate configurations of identity necessitates a socio-historical perspective. For example, the Bengal Renaissance of the nineteenth century, particularly in Calcutta (now Kolkata), exemplifies transformations that reverberated across the nation (Dasgupta, 2011, p. 431). The influence of this movement can be compared to that of Italy during the European Renaissance (Sarkar, 1985, p. 13). The Bengal Renaissance embodies a holistic movement that engaged with European ideas through the English language while also drawing upon the Hindu tradition via Sanskrit and Bengali (Killingley, 2019, p. 36). This era witnessed the rise of an intellectual revolution, marked by a vibrant development of prose and literature, which contributed significantly to the gradual enhancement of women's status (Borthwick, 1984).

Although much has been written about the Bengal Renaissance (Dasgupta, 2011) and the concepts of *bhadralok* and *bhadramahila*, particularly by Partha Chatterjee (1993), there remains a significant gap in the literature that warrants further investigation. Notably, there has been limited exploration of how these constructs apply to literary works. A preliminary discussion appears in the book *Reading Jhumpa Lahiri: Women, Domesticity and the Indian American Diaspora* (2022), in which Nilanjana Chatterjee introduces the term "Indian American *bhadramahila*". However, a comparative analysis indicates that other authors also highlight the importance of history and recognise that women who migrate carry this history with them.

To address the objectives outlined, this chapter is structured as follows. First, we will examine the role of the *bhadramahila* in colonial Bengal, particularly during the eighteenth century. In this section, we will analyse the socio-cultural context that fostered the emergence of reformed women. Following this, we will turn our attention to the authors themselves, providing background information before conducting a detailed analysis of the *bhadramahila* construct as it is presented in their works.

2. OBJECTIVES

This chapter aims to analyse the construct of the *bhadramahila* as portrayed in Neel Mukherjee's *The Lives of Others* (2014) and Avni Doshi's *Burnt Sugar* (2020). It seeks to explore the legacy of the *bhadramahila* through these works, striving to understand the enduring relevance of the colonial context even in the 21st century. Additionally, we will examine the intergenerational implications by focusing on themes of domesticity and emotional impact across various cultural and temporal frameworks. Through a comparative analysis of these texts, we will position *Burnt Sugar* as a contemporary counterpoint to *The Lives of Others*.

This study examines the selected literary works in relation to the intricate dynamics of gender roles and the impact of colonialism in India and among its diaspora. It highlights how these themes are woven into the narrative fabric of the stories, setting them apart from earlier

analyses focused solely on the concept of *bhadramahila*, which refers to the idealised middle-class woman of the colonial era. We contend that this topic is deserving of deeper exploration, especially considering the emergence of contemporary literary pieces that continue to craft characters who embody and reflect the complexities of this construct. Such narratives not only enrich our understanding of gender identity and cultural heritage but also invite a reassessment of historical and modern intersections in the portrayal of Indian women.

3. METHODOLOGY

In terms of methodology, we adopt an interdisciplinary approach that incorporates insights from history, sociology, and gender studies to enrich our literary analysis. We also utilise secondary sources related to colonial history, gender constructs, and literary criticism to strengthen our arguments. Furthermore, our analysis takes on a comparative perspective, enabling us to examine and contrast the representation of the *bhadramahila* in both texts and to explore how femininity is expressed within their respective socio-historical contexts. This includes a contextual analysis that assesses how socio-political changes influence the portrayal of women's roles in contemporary literature. By employing this multifaceted perspective, the study provides a nuanced understanding of how colonial gender concepts are perpetuated through literary analysis.

4. EXPLORING THE ROLE OF THE *BHADRAMAHILA* IN COLONIAL INDIA

The domestic spaces occupied by South Asian women embody both the legacies of an imperial past and play a significant role in shaping concepts such as identity and nationalism. Memories of a bygone India are reimagined through the material and imaginative characteristics of these domestic environments. In diasporic contexts, the domestic space is "more nuanced compared to non-diasporic spaces, as it accumulates linguistic, cultural, metaphorical, aesthetic, and ideological transformations resulting from territorial dislocation or relocation" (Nilanjana, 2022, p. 1). To examine its literary dimensions, the following section will

investigate the complexities surrounding the *bhadramahila* construction in colonial Bengal during the eighteenth and nineteenth centuries.

The concept of *bhadramahila*, translating to "respectable women", emerged in colonial Bengal during the nineteenth century, a time when Bengali society was characterised by a division between *bhadralok,* meaning "respectable men", and *chhotolok*. The *bhadralok* represented a middle-income demographic distinguished by their English education and professional occupations (Dharampal-Frick et al., 2015, p. 21), as well as a robust interest in cultural pursuits including literature and theatre. The *bhadramahila*, serving as the female counterpart to the *bhadralok*, played a significant role in this movement. Both groups were products of social reform, which can be defined as "an entangled operation of reinterpreting sacred scripture and new state legislation" (Sarkar, 2017, p. 27). These initiatives, arising from colonial rule, aimed to enact profound changes at the very foundation of imperial India.

In the realm of social reform, two primary issues prominently emerged in discussions surrounding the women's question: the challenges encountered by upper-caste Hindu widows and the increasing focus on women's education within the burgeoning middle class. This transformation was characterised by "new codes of morality, new configurations of the home as a sheltered private sphere, and a new codification of customary law" (Chaudhuri, 2015, p. 12). As these changes unfolded, women began to develop a heightened awareness of their identities, leading to more fulfilling lives. Educated women progressively found their public voice by participating in women's organisations, and a growing number took to writing. The reformed woman also embraced significant aspects of Victorian values, including domesticity, family, and respectability (Chaudhuri, 2015, p. 17).

Education played a crucial role in transforming the lives of women. Although women did not gain access to formal education until the mid-nineteenth century, it was not until the mid-twentieth century that this access began to be widely accepted in society (Desai & Thakka, 2001, p. 47). The establishment of educational institutions and social organisations allowed more women to acquire essential skills, often starting their educational journeys at home before progressing to formal

schooling. This growing awareness significantly contributed to the gradual decline of issues such as child marriage, which began to be postponed. Furthermore, education had a profound impact on motherhood and child-rearing practices, as schools often provided training in parenting. This reflects the recognition that "in all societies where women are primarily responsible for child-rearing, they play a formative role in shaping the child's mind and body" (Borthwick, 1984, p. 64). Concurrently, women became increasingly aware of the importance of educating their children, realising that the true purpose of their own education extended beyond personal advancement to encompass the well-being and future of their offspring.

Despite the progress that elevated the visibility and assertiveness of women across various contexts, the term "the new Indian woman" evokes an image starkly contrasting the stereotypical portrayals of women from the Indian subcontinent as argumentative, sexually promiscuous, loud, or as victims of male aggression (Chatterjee, 1989, p. 627). Instead, it embodies the idea of a Westernised, modern woman, drawing inspiration from the English model, often understood as the Victorian woman (Sen, 2001, p. 15). In her article "Nationalist Iconography: Images of Women in 19th Century Bengali Literature" (1987), Tanika Sarkar provides examples that highlight this concept. She argues that within certain traditional sectors of society, the female realm was seen as the only pure and unblemished facet of Indian culture. Consequently, there was considerable resistance to granting women new rights and access to education, fuelled by a fear that they would forsake what was deemed genuinely feminine (Sarkar, 1987, p. 201).

Understanding how nationalism addressed everyday issues related to education, the roles of women both within and outside the home, and their social behaviour is essential for grasping the concept of the "new woman". This modern woman encountered a new form of patriarchy that, while distinct from Western models, also diverged from traditional norms (Chatterjee, 1999, p. 244). In response, various solutions were proposed to help women navigate their daily lives: a reimagined 'classical' tradition, modernised folk forms, and the legal recognition of

equality within a liberal framework of identity consciousness, influenced by language, identity, and culture (Bhattacharya, 2014, p. 2).

Furthermore, national identity emerged in response to modernity, with the domestic sphere serving as the foundation for the development of Indianness, often synonymous with modernity itself. Within this context, women were viewed as the custodians of national culture and identity. In the Bengal region, both progressive and conservative factions held the belief that educating women would enhance the physical and mental well-being of future generations. Conservatives contended that educated women would uphold the values of traditional Hindu society, while progressives envisioned these women leveraging their influence to promote social change (Borthwick, 1984, p. 68). A notable similarity between eighteenth-century England and nineteenth-century Bengal was the continual publication of conduct norms regarding domestic spaces (Bandopadhyay, 2021, p. 4). These norms facilitated discussions where husbands instructed their wives on acceptable behaviour (Walsh, 2007, p. 36).

This dynamic contributed to the establishment of new patriarchal structures. As a result, discussions surrounding women's education and independence were used to legitimise their roles as *pativratas* (perfect women) and *bhadramahilas*, ultimately aiming to please their husbands, albeit in a manner reflective of the values of the nineteenth century (Walsh, 2007, p. 44).

5. THE *BHADRAMAHILA* EVOLUTION IN *THE LIVES OF OTHERS* (2014) BY NEEL MUKHERJEE AND AVNI DOSHI'S *BURNT SUGAR* (2020)

Neel Mukherjee's *The Lives of Others* (2014) and Avni Doshi's *Burnt Sugar* are both crafted by authors of Indian heritage. Avni Doshi was born in New Jersey, United States, but later spent a brief period in India, the homeland of her parents. In contrast, Neel Mukherjee was born in Calcutta and currently resides in the diaspora, specifically in London. He has published several works since his debut novel, *A Life Apart*, which received the Writers' Guild of Great Britain Award for best fiction. His second novel, *The Lives of Others*, serves as the focal point of

this chapter; it was shortlisted for the Man Booker Prize and earned the Encore Prize. Among his other works, it is worth noting *Choice* (2024), described by *The Guardian* as "a parable for our times" and "a bleak, brilliant moral maze of a novel about ethical dilemmas, from global poverty to the climate crisis".

In the case of Avni Doshi, she has written *only one novel, Burnt Sugar*, which has garnered significant criticism. This work was shortlisted for the Booker Prize and longlisted for the Women's Prize for Fiction, and it is currently being adapted into a film. Notably, both *Burnt Sugar* and its counterpart were shortlisted for the Booker Prize and exhibit thematic and narrative parallels. Both novels delve into complex family dynamics, exploring themes of betrayal, strained relationships, and the emotional scars inherited across generations. *Burnt Sugar* emphasises the unreliability of memory, while *The Lives of Others* examines the intersection of personal and political histories, shaping both individual and collective memory. Mukherjee's novel addresses class struggles and the Naxalite movements in Bengal, whereas Doshi's work critiques gender roles and familial expectations in contemporary India. Set against the backdrop of India's socio-political realities, both books illuminate the ongoing tensions between tradition and modernity.

Let us briefly examine the synopses of both works, starting with *Burnt Sugar*. Set in Pune, the story follows Antara, who is tasked with caring for her aging mother, Tara, who is experiencing memory loss likely due to early-onset Alzheimer's disease. Tara lived a rebellious and carefree life, having abandoned her marriage to join an ashram and pursue a relationship with a guru. As a child, Antara endured neglect and abuse at the hands of her mother. Now, as she is compelled to provide care for Tara, Antara grapples with the deep-seated resentment she holds towards her mother. In contrast, *The Lives of Others* unfolds from a third-person perspective that centres around the Ghosh family, forming the core of the narrative. The story briefly touches upon significant events in the city's history, including the Bengal famine of 1943, the Great Calcutta Killings of 1946, and the Partition of India. The majority of the plot unfolds between the years 1968 and 1972.

Once we establish a foundational understanding of the thematic threads present in both novels, we can then shift our focus to the construct of the *bhadramahila* as depicted in these works. In *The Lives of Others*, the author provides a nuanced portrayal of educated Bengali upper-caste women as they navigate their lives within a changing societal landscape, aligning with the discourse surrounding the *bhadramahila*. The novel features several female characters—Sandhya, Purnima, and Chhaya—each representing a distinct interpretation of the *bhadramahila*: dutiful and traditional, competitive and ambitious, or simply emblematic of failure.

The first character is Sandhya, the devoted and traditional eldest daughter-in-law of the Ghosh family. Her responsibilities include upholding religious rituals and preserving family traditions, which she deeply values as a core aspect of her identity. She consistently conducts herself in accordance with societal expectations, ensuring that the prayer room is meticulously maintained and that her family's spiritual well-being is attended to. Despite her many years in the household, these obligations remain as compelling as ever, as illustrated in the following quote:

As eldest daughter-in-law of the Ghosh family, married to Adinath, Sandhya has a set of elusive duties no less binding for their status as tacit and unformulated. They lie in a nebulous notion of tradition, of the way things are done and have been done for generations, of the overweeningly important idea of what the world thinks, especially if that world consists of her elders. Of the several of these duties, one is being in charge of the prayer room (a miniature temple, really) up on the terrace, and all the rituals of daily worship – cleaning out the room in the morning, giving the deities fresh water, cut fruits, crystallised-sugar sweets and flowers, watering the tulsi plant, then repeating the same chores in the evening, except then it is a more ceremonial affair involving the ringing of a big brass bell, sprinkling of water from the Ganga (kept in a frog-green plastic water-bottle), more flowers, the lighting of incense sticks and copra and frankincense, which fill the whole room with dense, aromatic smoke, lighting small terracotta lamps, carrying the brazier of copra into each room in all four storeys of the house and sanctifying it with the holy smoke (Mukherjee, 2014, pp. 33-34).

Purnima, the second female character we analyse, diverges from the *bhadramahila* archetype. She prioritises status, wealth, and power over the preservation of tradition. Her material and social aspirations, which are characteristic of the *bhadramahila,* become evident when she expresses disappointment over the insufficient amount of jewellery received for her daughter's wedding:

How typical of Priyo to think that he could 'cover Baishakhi in gold' with the pieces he has been fobbed off with. A few bangles and armlets (a pair of kankan, yes, but no chur or mantasha), four necklaces (only a thinnish five-stranded one among them, not the seven-stranded one she was hoping for), two chiks (both grudgingly admitted) and a miscellaneous category in which she lumps what she considers the loose change of jewellery – earrings (no kaan), rings (no ratanchur), chains and other sundries. Taken together and adorning her daughter, you could say – and it cost her to admit this – that she is not being sent off too badly, at least loss of face has been avoided, but 'covered in gold'? No, no, no, no (Mukherjee, 2014, pp. 388-389).

Her fixation on wealth and appearances highlights the evolving identity of the *bhadramahila*, where education and respectability are no longer the sole markers of status—material affluence has become equally significant. The final depiction of the *bhadramahila* is framed through the lens of failure, personified by Chayya. Her dark complexion renders her unsuitable for marriage, underscoring how traditional standards of beauty dictate a woman's worth within the *bhadramahila* class. Although the community acknowledges her intelligence, it still regards her as a failure for not fulfilling the ultimate expectation: marriage, as illustrated in the following quote:

Several kind-hearted people made ameliorative gestures: there were regular remarks along the lines of 'What if she is so dark, she is remarkably well educated' and the gradual currency of euphemisms for her skin colour – warmly glowing, a radiant darkness –that they thought shielded Chhaya from the misfortune she was born with (Mukherjee, 2014, p. 53).

The previous idea is illustrated in Meredith Borthwick's book, *The Changing Role of Women in Bengal, 1849-1905*. She emphasises that

marriage was a crucial aspect of the *bhadramahila* construct, as demonstrated by the following quote:

The bhadramahila represented the new Bengali woman of the later nineteenth century. The set of values she represented were those of cleanliness, orderliness, thrift, responsibility, intelligence, and a moderate interest in and knowledge of the public world of men. These were added to, rather than substituted for, the traditional virtues of self-sacrifice, benevolence, devotion to the husband, respect for elders, and household competence (Borthwick, 1984, p. 358).

In *Burnt Sugar*, the narrative does not explicitly engage with the previously discussed archetype; nevertheless, it delves into significant themes such as social respectability, womanhood, and autonomy. Both Antara, the protagonist, and her mother, Tara, confront traditional roles that have been imposed upon them, as will be demonstrated in the upcoming quotes.: "Sometimes, when we are too many in the house, I wish she would die, at least for a little while, and then come back in any form I saw fit. Maybe a dog who would follow me around" (Doshi, 2020, p. 194).

This quote poignantly demonstrates how the mother neglects her responsibilities and abandons her duties to her children in favour of joining an ashram[101]. This decision serves as an act of defiance against the archetype of the *bhadramahila*, presenting a stark contrast to some of the characters analysed earlier. As a consequence of her mother's choices and the lack of a strong role model, Antara, upon growing up and marrying, grapples with societal expectations surrounding respectability. She navigates this struggle by carefully curating her environment and striving to project an almost idealised image of her marriage and her husband's past:

I slowly purged any remnant of their existence: old photographs, letters, mugs, pens collected from hotel rooms, T-shirts with the names of cities they'd traveled to together, magnets in the shape of monuments, leaves preserved in paper, collections of pale shells in jars from beach

[101] It can be defined as a sort of monastic community or a place of religious retreat. It can also be used for meditation or spiritual practices related to Hinduism.

holidays. These measures were extreme, but I wanted a home and marriage free of grey, fuzzy edges (Doshi, 2020, pp. 24-25).

What is particularly intriguing is that, despite not being raised within the tradition of a *bhadramahila*, she still grapples with anxiety about the image she projects. She tends to favour exclusivity in her marriage and aims for an idealised representation in her relationships with others. This dichotomy between mother and daughter becomes especially pronounced in their differing approaches to autonomy and freedom. Tara embraces a life of freedom, though this comes at the cost of neglecting her daughter. Meanwhile, Antara wrestles with the weight of responsibility and the fear of mirroring her mother's choices. This apprehension intensifies as Antara cares for her mother in her later years:

How will I be able to look after her when the woman I know as my mother is no longer residing in her body? When she no longer has a complete consciousness of who she is and who I am, will it be possible for me to care for her the way I do now, or will I be negligent, the way we are with children who are not our own, or voiceless animals, or the mute, blind and deaf, believing we will get away with it, because decency is something we enact in public, with someone to witness and rate our actions, and if there is no fear of blame, what would the point of it be? (Doshi, 2020, p. 93).

This part highlights Antara's love, but also her struggle with morality and duty, key themes that accentuate the traditional dynamic between mother and daughter, rife with conflict.

6. CONCLUSIONS

The concept of the *bhadramahila* remains profoundly relevant today, particularly in literary works that delve into the dynamics between mothers and daughters or examine women's lives. Engaging with certain texts by South Asian authors often requires an understanding of the socio-historical context, as this insight is crucial for effective interpretation. This necessity is exemplified in the two analysed novels, which reflect significant socio-cultural elements that readers must comprehend to fully appreciate the themes and ideas they convey.

In *The Lives of Others* (2014), the portrayal of women underscores the complexities surrounding the *bhadramahila* identity. It captures the delicate balance between tradition and ambition, status and subjugation, as well as the rigid gender roles that persistently affect educated women. Through Sandhya's quiet resilience, Purnima's relentless pursuit of material success, and Chhaya's poignant exclusion, the narrative vividly demonstrates how *bhadramahila* ideals have evolved, yet continue to impose significant limitations.

In conclusion, a comparison of the two works reveals that while *The Lives of Others* portrays the *bhadramahila* construct as a lasting concept, with women navigating power and agency within a restrictive framework, *Burnt Sugar* suggests a disintegration of the *bhadramahila* ideal. This absence, however, leads to a different set of crises, encompassing emotional, social, and even issues of autonomy.

7. REFERENCES

Borthwick, M. (1984). *The Changing Role of Women in Bengal, 1849-190*. Princeton University Press.

Chatterjee, N. (2022). *Reading Jhumpa Lahiri: Women, Domesticity and the Indian American Diaspora*. Routledge.

Chatterjee, P. (1989). Colonialism, Nationalism, and Colonized Women: The Contest in India. *American Ethnologist*, *16*(4), 622-633. https://doi.org/10.1525/ae.1989.16.4.02a00020

Chatterjee, P. (1993). *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*. Princeton University Press.

Chatterjee, P. (1999). The Nationalist Resolution of the Women's Question. In K. Sangari and S. Vaid (Eds.), *Recasting Women: Essays in Indian Colonial History* (pp. 233-253). Kali for Women: 233-253.

Chaudhuri, M. (2015). *The Indian Women's Movement: Reform and Revival*. Winshield Press.

Dasgupta, S. (2011). *Awakening: The Story of the Bengal Renaissance*. Random House India.

Desai, N. & Takkar, U. (2001). *Women in Indian Society*. National Book Trust.

Dharampal-Frick, G.; Kirloskar-Steinbach, M. & Phalkey, J. (Eds.) (2015). *Key Concepts in Modern Indian Studies*. New York University Press.

Doshi, A. (2020). *Burnt Sugar*. Penguin Random House.

Mukherjee, N. (2014). *The Lives of Others*. Chatto & Windus.

Rashid, T. (2024, March 28). *Choice by Neel Mukherjee review: Parables for our times*. *The Guardian*. https://www.theguardian.com/books/2024/mar/28/choice-by-neel-mukherjee-review-parables-for-our-times

Sarkar, S. (1985). *A Critique of Colonial India*. Papyrus.

Sarkar, T. (1987). Nationalist Iconography: Image of Women in 19th Century Bengali Literature, *Economic and Political Weekly*, 22(47), 2011-2015.

Sarkar, T. (2017). Designing Selves Masculine and Feminine Frames in Late Colonial Times. In Manuela Ciotti (Ed), *Unsettling the Archetypes: Femininities and Masculinities in Indian Politics* (pp. 25-41). Women Unlimited.

Sen, I. (2001). Devoted Wife/Sensuous Bibi: Colonial Constructions of the Indian Woman, 1860-1900, *Indian Journal of Gender Studies*, *8*(1), 1-22. https://doi.org/10.1007/978-981-10-5166-1_2

Walsh, J. E. (2007). As the Husband, so the Wife. In S. Dasgupta and M. Lal (Eds.), *The Indian Family in Transition: Reading Literary and Cultural Texts* (pp. 35-58). SAGE Publications.

LA MODELO Y EL ARTISTA EN TRES POEMAS DE LA LITERATURA INGLESA DE FINALES DEL SIGLO XX

EMILIO JOSÉ ÁLVAREZ CASTAÑO
University of The Bahamas

1. INTRODUCCIÓN

La relación entre la literatura y la pintura está presente desde la Ilíada. A partir de aquí, son diferentes las vinculaciones que han tenido estas dos artes, siendo la écfrasis uno de sus ejemplos. El presente estudio se centra en las relaciones entre la modelo de una obra de arte y el artista para el que posa y se estudia en tres poemas de la literatura inglesa de finales del siglo XX: "Standing Female Nude" de Carol Ann Duffy, "Woman Ironing" de U. A. Fanthorpe y "The Sitter" de Wendy Cope.

2. OBJETIVOS

Se han seleccionado estos tres poemas puesto que tienen en común que están en la voz de la modelo que es retratada por un pintor, lo que supone un punto de vista original. A partir de aquí, se comprobarán qué elementos comunes existen dentro de la opinión que las modelos tienen sobre los artistas para los que posan.

3. METODOLOGÍA

Dado que dos de los tres poemas se basan en cuadros en los que hay un desnudo, se comenzará con unos apuntes básicos sobre este aspecto en el arte que ayuden a dar un marco teórico. Tras ello, se comentarán los tres poemas seleccionados.

4. DISCUSIÓN

Considerando que dos de los tres poemas se basan en desnudos, a continuación se hará un breve comentario al respecto que sirva como introducción. En efecto, el desnudo está presente en la historia del arte desde sus mismos comienzos, con la *Venus de Willendorf*, hasta nuestros días. Las distintas sociedades y culturas han tenido diferentes grados de aceptación de la desnudez. Se trata de un aspecto que ha mostrado los gustos estéticos y la moralidad de cada época. En la Grecia clásica, se buscaba perpetuar el cuerpo humano desnudo porque era bello (Clark, 1956, p. 354). Por eso, para algunos artistas, el desnudo es una idealización que transforma el cuerpo humano en una obra de arte (Brown, 2020, p. 274). En Occidente, fue durante siglos la mejor forma artística para expresar el color y la materia pictórica (Portús, 2004), o hasta la propia razón misma de ser del arte (Calvo, 2005, p. 61). Dentro de esta búsqueda de la trascendencia, Guillaume Apollinaire dijo que cada dios crea su propia imagen, y así hacen también los pintores (Apollinaire, 1988, p. 264). Es decir, cada artista es un dios creador de su propio mundo donde refleja la realidad según su percepción (Nahm, 1956, p. 95).

Carol Ann Duffy (1955) es una escritora británica y profesora de poesía contemporánea. Es la primera mujer en conseguir el título de poeta laureado, un cargo que tuvo desde mayo de 2009 hasta mayo de 2019. Uno de los rasgos que se pueden destacar de su producción poética es su deseo por darle voz a personas que históricamente no la han tenido, y es aquí donde destaca su feminismo (Tisha y Rahman, 2021, pp. 30ss). En este sentido, hay que mencionar su poemario *The World's Wife* (1999), donde critica figuras masculinas y la masculinidad para defender a mujeres olvidadas o rechazadas (Rowland, 2001, pp. 199ss), unas reales y otras ficticias.

En todo caso, la voz femenina de figuras poco consideradas ya se encuentra con anterioridad Es el caso de "Standing Female Nude", que pertenece al poemario homónimo de 1985 con el que Duffy ganó el Scottish Arts Council Book Award. Es un poema compuesto por cuatro estrofas de siete versos libres. La composición presenta un monólogo dramático de una prostituta que ha contratado un pintor para posar

desnuda para un cuadro que el artista está haciendo. La presencia de prostitutas en la historia del arte tiene ejemplos en periodos y países (Carter, 2004) y en autores como Caravaggio, Manet, Toulouse-Lautrec (Clayson, 2003; Bernheimer, 1997, pp. 89-129), Courbet y Picasso, por citar algunos. Se trata de un reflejo de la presencia de la prostitución en diferentes aspectos sociales como la economía, la emigración, la salud, la delincuencia (Ditmore, 2006, p. xxii). En relación al desnudo, el poema se puede relacionar con "With Francis Furini" (1887) de Robert Browning, donde el poeta inglés también tiene un diálogo en el que se incorpora la voz ausente del pintor y en el que se defiende la tradición de pintar desnudos (Dimarco, 1998, p. 26). El poema de Duffy presenta la relación que se establece entre la modelo y el artista a distintos niveles, como son el profesional, el social y el artístico. Se comentarán estos niveles de análisis y, tras ello, se hará una reflexión final en la que se mencionará la metapoética.

Un primer nivel, el que aparece antes que nada en los versos iniciales, es el nivel profesional. La mujer deja claro desde el primer momento que posa sólo por el dinero, no hay otro motivo. Es también la razón principal, y probablemente única, por la que ejerce la prostitución. Ofrece su cuerpo a quien lo puede pagar por horas, y este pintor la ha contratado por seis horas. Incluso si la tarifa no fuese la misma que la que aplicase por los servicios habituales, no deja de ser un interesante negocio para ella que alguien la haya contratado durante todo ese tiempo. La profesión del artista es como la de ella puesto que es incierto lo que puede deparar cada día. En el caso concreto de ella, ese momento supone que, al menos, ya tiene algo seguro para ese día concreto. Ella ofrece su cuerpo a quien lo pueda contratar por el servicio del que quiera hacer uso, las motivaciones de los clientes no le interesan. Como en ese momento se encuentra trabajando, interpreta la realidad dentro de su escala laboral, por eso se siente poseída por el pintor cuando este la retrata con su pincel en el lienzo: "He possesses me on canvas" (Duffy, 1998, p. 46), y por ese motivo también piensa que el pintor en realidad no tiene dinero para contratar sus servicios: "the arts I sell" (Duffy, 1998, p. 46), como ella misma dice. Ella es otra artista puesto que es una profesional de las "artes amatorias" y dichos servicios implican

unas tarifas que, al no poder permitírselas el pintor, tiene que conformarse con pagar sólo por ver. Por eso, el hecho de estar pintando un cuadro no es más que una excusa para contemplar una mujer desnuda, que es lo que económicamente se puede permitir. Y si el poema comienza con una referencia al dinero acaba de la misma manera, indicándole al pintor la cantidad que le debe y tomando su ropa para vestirse y marcharse, lo que no deja de ser indicativo del círculo vital en el que se encuentra esta mujer. Cuando llega la noche saldrá a alternar en los bares en búsqueda de clientes, es decir, de más dinero, que es su objetivo principal. Para ella, su profesión no supone ninguna búsqueda de la trascendencia, no significa nada, no trata de transmitir nada, es sólo su *modus vivendi*.

Esta idea lleva al segundo nivel: el social. Tanto el pintor como la prostituta participan para lograr una representación artística, pero mientras aquel se muestra concentrado en su labor y va dándole indicaciones a la modelo, esta muestra su preocupación en algo más material como es la comida. A la mujer le parece risible el hecho de que un elemento tan alejado a ella como es el arte consiga que clases sociales como la realeza y la burguesía se interesen por otra clase social que se encuentra en el extremo opuesto, como es el pueblo llano. La referencia a la delgadez de la modelo habla de ese alejamiento social. Por tanto, resulta irónico que lo que no es posible en la realidad lo consiga la expresión artística. En el momento comentado anteriormente en el que la prostituta llega incluso hasta a sentir lástima por el pintor por no poder pagar los servicios que en realidad ella ofrece, añade en el verso que continúa: "Both poor, we make our living how we can" (Duffy, 1998, p. 46). Así, la voz poética arroja luz sobre la cosificación y la mercantilización de la sociedad postindustrial donde los artistas y las modelos están alienados (Sliti, 2023, p. 5). Es decir, la prostituta sobrevive en el día a día, y para ello no duda incluso en hasta prostituir su verdadero oficio, puesto que ahora se ofrece no para favores carnales sino simplemente para posar desnuda. Resulta concluyente el último verso que empieza por "twelve francs" y acaba por "like me" (Duffy, 1998, p. 46), abrazando el contenido del mismo y reflejándose esas palabras como espejos las unas en las otras (Kinnahan, 2004, p. 146). De la misma manera, el

pintor, como artista, también tiene que transigir con determinadas cuestiones si de verdad quiere vivir de su verdadera vocación, es el precio a pagar por ser artista. Y si el artista se prostituye, cabe preguntarse quién es el proxeneta, quiénes son los clientes y cuál es el prostíbulo.

Estas reflexiones llevan al tercer nivel, que es el artístico. Dentro de la visión eminentemente materialista con la que la prostituta enfoca la situación de posar, se encuentra el hecho de que se tome con humor todo el halo de complejidad y seriedad que quiere transmitir el arte. En la primera estrofa muestra su incomprensión porque su cuerpo, deseo habitual de las satisfacciones venéreas de sus clientes, se convierta ahora en objeto de análisis de los visitantes de un museo, ya que será parte de una obra de arte. Esta obra de arte en ciernes vuelve a levantar la sonrisa de incredulidad en la prostituta en la imagen de la taza de té. Para hacer frente al posado desnudo y a la frialdad del estudio del pintor, está preparada una infusión de dicha bebida. De la misma manera que el narrador de la famosa novela de Proust evoca un recuerdo de su niñez a raíz de una magdalena que se toma con una taza de té, la prostituta toma este mismo elemento para proyectarse no hacia el pasado sino hacia el futuro. Cuando el té deja de moverse por la cucharilla que ha mezclado el azúcar, y cuando se termina de tomar la bebida, quedan las hojas del té, elemento que se ha utilizado desde siglos para la adivinación. El porvenir que prevé no puede ser mejor puesto que imagina que el cuadro lo admirará la misma reina de Inglaterra y hasta intuye sus palabras: "Magnificent, she murmurs / moving on" (Duffy, 1998, p. 46), pero este movimiento que hace la monarca puede ser no sólo el caminar suyo por la exposición, sino que puede tener una implicación emocional en relación a los sentimientos que ha llegado a levantar en ella el cuadro. Es decir, mientras se condena social y moralmente a la prostituta por ganarse la vida de la manera en que lo hace, se enaltece el oficio del artista, pese a lo que haya podido hacer para construir su obra de arte. Precisamente esta separación entre las condiciones de vida de la prostituta y el mundo artístico, hace que la reina contemple la figura del cuadro de una manera exótica o hasta romántica (Kinnahan, 2004, p. 145). Así, el estudio del artista es un microcosmos que se refiere a un macrocosmos que alcanza al museo y a la realidad del mundo

socioeconómico, la burguesía y hasta la reina de Inglaterra (Sliti, 2023, p. 6). Por tanto, dos iconos de Inglaterra como son la monarquía y el té entran en acción en el poema para saludar el futuro éxito de una nueva obra. La ironía está en que la obra puede ser tan grandiosa que se podrá equiparar a estas dos grandes referencias, todo ello teniendo presente además que es una obra hecha por un vecino francés.

En efecto, las referencias a los francos con los que se paga el servicio de la mujer que aparecen en el primer y en el último verso ya sitúan el poema en un espacio concreto, como también lo hace el hecho de que la mujer haga saber que el pintor se llame Georges. A partir de aquí, se ha llegado a apuntar que el artista en cuestión es Georges Braque (Rees-Jones, 2010, p. 15), algo que se ha apoyado por la justificación que hace el pintor en el poema sobre su oficio diciendo que tiene que hacerlo porque no hay otra opción: "Why do you do this? Because / I have to. There's no choice" (Duffy, 1998, p. 46), afirmación que encuentra su correspondencia real en palabras del mismo autor cuando dijo: "I did not decide to become a painter, any more than I decided to breathe" (Leymarie, 1988, p. 15). Por todo ello se podría colegir que la obra cuestión podría ser el cuadro cubista *Large Nude* (1908), cuya traducción al inglés es la que da título al poema. Por otra parte, también se ha llegado a indicar que Braque (1882-1963) hizo otras obras de mujeres desnudas de pie, como es el caso de las bañistas, en 1907-08 y en 1925 (Denham, 2010, p. 91) y que no necesitó referentes en dichas obras puesto que lo que buscaba era la creatividad artística a partir de conceptos pictóricos solamente, es decir, que el poema de Duffy, más allá del contexto socio-histórico, habría que interpretarlo en relación al vacío resultante entre la modelo y la obra de arte autónoma (Michelis y Rowland, 2003, p. 14). Como se está comprobando en este análisis, es cierto que existe esa fractura entre la modelo y el pintor, entre una clase social y otra, entre el materialismo más apegado a la dura realidad y la sublimación artística; pero todo esto no muestra incompatibilidad con el hecho de unas referencias espacio-temporales que remiten a un momento histórico concreto. En esta línea, hay que señalar que, en la época victoriana, la modelo era una musa, mientras que en el siglo XX tiene otra función muy diferente (Sliti, 2023, p. 12). A partir de todas estas

observaciones continúa el deseo por parte del lector de desentrañar el mensaje global que lanzan estos versos.

Continuando con el análisis, se puede comprobar en la tercera estrofa cómo la genialidad que se le atribuye al pintor también es objeto de la incomprensión por parte de la mujer, hecho consecuente de todo lo sucedido hasta el momento, ya que la prostituta, desde su óptica, no percibe muchas diferencias entre ella y él. Se ha visto cómo ella se siente una artista y sabe que su cuerpo es modelo para una obra de arte por lo que, desde este punto de vista, el acto de que él la posea habla sobre el proceso que siguen las obras de arte cuando son observadas y analizadas, como le ocurrirá al propio cuadro del pintor. Es la posesión de la obra de arte por parte del receptor, como existe una posesión del museo de las obras de arte para que allí sean estudiadas. El poema reflexiona aquí sobre cómo, una vez que la obra de arte está acabada y se muestra ante el público, abandona la intención con la que su autor la creó y toma, cual figura de barro, la forma que cada persona le quiere dar para sí mismo. Es decir, el artista se ha desnudado y se ha expuesto públicamente al juicio de los demás, lo que no deja de ser una lectura metapoética que afecta a estos mismos versos, como se ha comprobado en las interpretaciones antes aludidas. La última estrofa empieza por un revelador giro en el que en vez de ser ella quien es preguntada por el motivo por el que ejerce su profesión, es ella quien le pregunta al pintor al respecto. La respuesta, ya señalada arriba, es recibida con una nueva sonrisa por parte de ella. La lejanía con la que ella siente el arte hace que perciba que otras personas lo toman con un aire de excesiva seriedad. Se trata de una lejanía que también afecta a la misma valoración del cuadro, resumiendo dicha valoración a una respuesta cliché que valora el arte en relación al parecido que pueda tener con la realidad. Y es que, como ya se ha indicado, las reflexiones artísticas tampoco forman parte de sus preocupaciones.

U. A. Fanthorpe (1929-2009) fue una poeta inglesa cuya producción se centró de manera especial en cuestiones sociales, donde su experiencia laboral como recepcionista y administrativa en un hospital le llevó a conocer la problemática de diferentes personas (Forbes, 2019).

"Woman Ironing" de U. A. Fanthorpe pertenece a *Safe as Houses* (1995), un título que, como es habitual en la autora, tiene cierta ironía porque los lugares a los que aquí hace referencia no son precisamente seguros (Delaney, 1997, p. 319). Es un poema de cinco estrofas de cinco versos cada una, donde los parlamentos que se dirigen los dos personajes aparecen en cursiva para un mejor seguimiento del lector. La composición se encuentra en la voz de la mujer que hace de modelo para el conocido cuadro de Edgar Degas (1834-1917) acabado en 1887. Esta modelo muestra a lo largo de todo el poema el desencuentro que le produce su contacto con el pintor. Ella es de origen humilde y se interesa por posar solo por una mera cuestión económica, y dice al respecto: "If someone´s paying you, it isn´t easy / to speak your mind" (Fanthorpe, 1995, p. 53), con lo que está mostrando, además, las ideas de jerarquía que tiene inculcada dentro de su actividad laboral. Pero la mujer tenía una idea sobre lo que supone ser modelo que no se corresponde con lo que Degas estaba buscando. Lejos de poner los ojos de una manera o de colocarse el pelo de otra, el pintor quiere estudiar la posición de los músculos para expresar la denuncia social de ciertos trabajos extenuantes de su época. La propia mujer, que probablemente tendría una actividad cotidiana dura, como se demuestra cuando reconoce que está acostumbrada al trato poco cortés y esto le ha hecho endurecer su cuerpo: "kept on / about my dynamic right shoulder" (Fanthorpe, 1995, p. 53), se queja de que el artista la trate como si fuera parte de una maquinaria: "I might´ve been an engine, not a person" (Fanthorpe, 1995, p. 53), lo que supone una reflexión interna en relación a si el arte no contiene también explotación en ciertos aspectos. Es algo que se puede ver de otra forma en la última estrofa cuando el pintor la desautoriza al considerar que se está entrometiendo en su trabajo al decirle ella cómo prefiere posar. Degas busca justo todo lo contrario, por eso quiere como referencia para su obra no una modelo sino una trabajadora; no le interesa una pose estudiada aunque sea bella, sino la expresión de una realidad social cotidiana puesto que tiene el convencimiento de que a partir de aquí podrá llegar a la inmortalidad que busca la expresión artística: "I´ll make you permanent" (Fanthorpe, 1995, p. 53), porque, como dice justo después el propio pintor: "I´ll show you / the way you look when no one´s watching" (Fanthorpe, 1995, p. 53). Es decir, el artista capta aquello que no ven los demás.

Wendy Cope (1945) es una poeta inglesa un tanto atípica porque no tiene el perfil académico universitario de otros muchos poetas contemporáneos. Fue profesora de escuela durante 14 años y publicó su primer poemario en 1986. Dentro de su obra poética, se ha destacado la presencia del humor (Juster, 2018) y la temática de las relaciones fallidas (Brockes, 2001).

El poema "The Sitter" de Wendy Cope pertenece a *If I Don´t Know* (2001). Es un soneto que sigue un esquema clásico de rimas. La composición está en la voz de la modelo que es retratada en el cuadro *Nude* (1922-3) de Vanessa Bell (1879-1961). Se trata de una obra que hizo esta pintora en un momento en el que se interesó por los desnudos monumentales, pero la modelo del poema lo percibe de una manera diferente. Habla sobre la poca comunicación que hubo entre ellas durante el posado: "She hardly spoke" (Cope, 2001, p. 20), y eso hizo que la modelo se mostrase aburrida, abatida, cansada, y eso es lo que la modelo cree que Bell muestra en la obra: "I may have looked like that" (Cope, 2001, p. 20), según ella misma reconoce. A partir de ahí, la situación es cada vez más incómoda para la modelo: "she made me feel ashamed. My face went red" (Cope, 2001, p. 20), como dice al referirse a la manera en la que la pintora la miraba. Más allá de ver que se intentaba despertar el sentido del tacto por medio del trazado de este tipo de figura y por el empleo de colores cálidos, la modelo echa de menos las veces que posaba para hombres, puesto que considera que estos sí sacaban toda su belleza, aparte de otro tipo de relaciones que pudiera tener con ellos: "for some old rake who wanted me in bed" (Cope, 2001, p. 20), según ella misma admite. Las relaciones que establecía con ellos eran diferentes, eran sus amigos, pero todo eso pertenece a un mundo que ya no está: "They made me beautiful. But they´re all gone" (Cope, 2001, p. 20). Y en esta añoranza se puede ver también el tránsito de una forma de pintar clásica hacia otra más moderna, y el reparo que tiene la modelo en aceptar este cambio es el mismo que pueden tener muchos receptores de estas nuevas obras de arte de tipo vanguardista. Resulta consecuente, por tanto, que este poema que lamenta toda la situación actual sea un soneto, lo que da fe del deseo de la modelo por continuar en el clasicismo. Además, en el pareado final, en el que se despide de la pintora de manera despectiva, se añade también la cuestión material, "well-bred" (Cope, 2001, p. 20), como ya se vio antes en el poema de Duffy. Es decir, la pintora tiene una vida cómoda gracias a una labor artística que no es compartida ni entendida por otras personas. Por tanto, vive ajena a la realidad, que es donde considera esta voz poética que se debería mover.

5. RESULTADOS

Al darle voz a la modelo, estos poemas están humanizando la figura del pintor. Además, se invierte el orden esperado de los términos ya que, de manera consecuente, se le da prioridad al cuerpo frente a la mente, a lo táctil frente a lo visual, a la sensualidad frente a la espiritualidad, por lo que se deconstruye el mito del arte (Brown, 2020, pp. 276-277).

6. CONCLUSIONES

Los poemas de Duffy, Fanthorpe y Cope le dan el protagonismo a la voz de la modelo frente al artista para el que posa. Este planteamiento sirve para exponer las ideas que tienen estas mujeres tanto sobre su propia situación en ese momento como sobre la opinión que tienen de ellos tras compartir horas juntos. En ninguno de los tres casos la modelo muestra interés por el retrato que le están haciendo (ya sea por su indiferencia ante el arte, por el cansancio de las horas de posado o por no sentirse identificada en el retrato) ni tampoco han conseguido conectar personalmente con el artista. Estos comentarios de una persona que ha estado cerca del pintor contribuyen a la labor de la poesía de humanizar la imagen que habitualmente se tiene del artista mostrando aspectos relacionados con su forma de trabajo, su mentalidad, su economía y su posición dentro de la sociedad.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Apollinaire, G. (1988). From the Cubist Painters. En V. Kolocotroni et al. (Eds.). *Modernism: An Anthology of Sources and Documents* (pp. 262-267). University of Chicago Press.

Bernheimer, C. (1997). *Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-century France*. Duke University Press.

Brockes, E. (2001, 26 de mayo). *Laugher in the dark*. The Guardian. https://www.theguardian.com/books/2001/may/26/poetry.books.

Brown, P. T. (2020). The Artist and Her Work in Carol Ann Duffy´s Poetry. *English*, 69(266), 270-293.

Calvo Serraller, F. (2005). *Los géneros de la pintura*. Taurus.

Carter, S. (2004). *Purchasing Power: Representing Prostitution in Eighteenth-Century English Popular Print Culture*. Ashgate.

Clark, K. (1956). *The Nude: A Study of Ideal Art*. John Murray.

Clayson, H. (2003). *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*. Getty Research Institute.

Cope, W. (2001). "The Sitter". En *If I Don´t Know* (p. 20). Faber and Faber.

Delaney, P. (1997). Hearing the Other: Voices in U. A. Fanthorpe´s Poetry. *Christianity and Literature*, 46(3-4), 319-340.

Denham, R. D. (2010). *Poets on Paintings: A Bibliography*. McFarland & Company.

Dimarco, D. (1998). Exposing Nude Art: Carol Ann Duffy´s Response to Robert Browning. *Mosaic*, 31(3), 25-39.

Ditmore, M. H. (2006). *Encyclopedia of Prostitution and Sex Work* (2 vols). Greenwood Publishing Group.

Duffy, C. A. (1998). Standing Female Nude. En *Standing Female Nude* (p. 46). Anvil.

Fanthorpe, U. A. (1995). Woman Ironing. En *Safe as Houses* (p. 53). Peterloo Poets.

Forbes, P. (2019, 24 de enero). *A Life in Focus: UA Fanthorpe, humane, straight-talking poet of the underdog*. Independent. https://www.independent.co.uk/news/lifeinfocus/ua-fanthorope-dead-obituary-poet-poetry-side-effects-a8745046.html.

Juster, A. M. (2018, 27 de febrero). '*Anecdotal Evidence' in the Case of Wendy Cope*. Los Angeles Review of Books. https://lareviewofbooks.org/article/anecdotal-evidence-in-the-case-of-wendy-cope/.

Kinnahan, L. A. (2004). Lyric Interventions: Feminism, Experimental Poetry, and Contemporary Discourse. University of Iowa Press.

Leymarie, J. (1988). *George Braque*. Prestel.

Michelis, A. y Rowland, A. (Eds). (2003). *The Poetry of Carol Ann Duffy*. '*Choosing Tough Words'*. Manchester U. P.

Nahm, M. C. (1956). The Artist as Creator: An Essay of Human Freedom. Johns Hopkins Press.

Portús, J. (2004). "Los cuadros secretos del Prado". *Katharsis,* 2, https://revistaliterariakatharsis.org/rev_abr_04_sm_pint_02.html.

Rees-Jones, D. (2010). *Carol Ann Duffy*. Northcote House y British Council.

Rowland, A. (2001). Love and Masculinity in the Poetry of Carol Ann Duffy. *English: Journal of the English Association*, 50(198), 199-218.

Sliti, A. (2023). Carol Ann Duffy´s 'Standing Female Nude': Meta-Signs of a Disassembled Body. *Critical Survey*, 35(3), 1-16.

Tasha, K. F. y Rahman, Md. Habidur. (2021). Giving Voice to the Voiceless: A Feminist Approach to Carol Ann Duffy´s Poetry. *European Journal of English Language and Literature Studies*, 9(3), 30-41.

LA LETTERATURA FEMMINILE ITALIANA NELLA CINA CONTEMPORANEA: STUDIO SULLA RICEZIONE DALL'ANNO 2000

GIUSEPPINA GIUMMARRA
Universidad de Córdoba
SARA VACCARI
Universidad de Córdoba

1. INTRODUZIONE

La traduzione di testi letterari italiani in Cina è stata un fenomeno rilevante nell'ultimo secolo e riflette non solo le dinamiche del mercato editoriale, ma anche le trasformazioni culturali e sociali tra le due nazioni. In particolare, dal 2000 in poi, le opere di scrittrici italiane contemporanee hanno raggiunto una notevole diffusione nel paese asiatico, un fatto che solleva diverse domande sui fattori che alimentano questo interesse. Il fenomeno noto come *Ferrante fever*, incentrato sulla figura della scrittrice Elena Ferrante e sulle sue opere, è stato determinante per la visibilità della letteratura italiana femminile in Cina. La traduzione e pubblicazione dei suoi libri hanno aperto la strada al riconoscimento di altre autrici italiane da parte del pubblico cinese, un fenomeno che sarà esaminato in dettaglio in questo lavoro.

L'obiettivo principale del presente studio è analizzare le ragioni dietro la crescente diffusione della letteratura italiana scritta da donne in Cina dal 2000 a oggi. A tale scopo, verranno effettuate due analisi complementari: in primo luogo, si esamineranno i fattori socioculturali e commerciali che hanno favorito la traduzione e la circolazione delle opere di autrici italiane e in secondo, si studieranno le somiglianze tra i contenuti letterari italiani e le aspettative e gli interessi del pubblico cinese. Per raggiungere questo obiettivo, lo studio ha adottato un approccio metodologico basato su un'analisi bibliografica preliminare,

che ha permesso di identificare il corpus di opere da esaminare. Questa fase iniziale ha costituito la base per approfondire il confronto tra le tematiche, gli stili narrativi e le strategie editoriali. La raccolta di dati ha facilitato l'acquisizione di informazioni quantitative sul numero di pubblicazioni e sulle case editrici coinvolte nella traduzione di queste opere. Successivamente, è stato condotto un approfondimento qualitativo incentrato sui temi ricorrenti e sulla ricezione, con particolare attenzione ai romanzi di Elena Ferrante e di altre autrici italiane di rilievo. Per arricchire la ricerca, sono state intervistate due traduttrici il cui contributo è stato essenziale per comprendere la percezione delle opere italiane nel contesto cinese e le sfide connesse alla traduzione.

Questa combinazione di analisi bibliografica, raccolta di dati e interviste mira ad offrire la più ampia comprensione possibile del fenomeno e delle sue implicazioni culturali e commerciali.

2. STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA IN CINA

2.1. LA LETTERATURA ITALIANA IN CINA PRIMA DEL 2000

Ripercorrendo attentamente le tappe principali della storia d'Italia e Cina nell'ultimo millennio, si può notare che i primi veri scambi culturali fra i due Paesi sono avvenuti solo in epoca recente, ovvero intorno al 1500-1600 con l'arrivo dei missionari gesuiti nel Regno di Mezzo, che presentarono ai cinesi la cultura italiana e varie nozioni di scienza, tecnologia e geografia occidentali[102]. La prima apparizione dell'Italia nel mondo letterario cinese però si colloca alla fine del XIX secolo, quando degli intellettuali letterati individuarono alcune affinità tra la situazione politica dell'epoca e le recenti vicissitudini storiche italiane. Fu così che il pensiero di figure come Cavour, Garibaldi, Mazzini confluì nelle pagine di melodrammi, romanzi, saggi, opere

[102]Tutte le informazioni di carattere storico e letterario contenute in questo capitolo si basano su Brezzi (2008, pp. 15-32, 207-216; 2017, pp. 9-23, 103-111).

utilizzate dai riformisti della dinastia Qing allo scopo di incitare il popolo ad un rinnovamento politico e culturale[103].

Dopo il crollo dell'impero cinese e l'avvento della Repubblica del 1911, si avvertì il bisogno di nuove forme letterarie che potessero descrivere al meglio il nuovo panorama storico, gli intellettuali dell'epoca pertanto scrissero saggi e pubblicarono articoli su riviste per diffondere le novità letterarie e mantenere vivo il dibattito culturale: fu così che apparvero le prime citazioni e traduzioni di autori italiani quali Dante, Boccaccio, Collodi, De Amicis, Croce, Verga, Manzoni, Pirandello, D'Annunzio, Marinetti; tra le autrici femminili si segnalano Grazia Deledda e Matilde Serao. Questi testi erano di stile e genere diverso e quasi sempre tradotti tramite il ricorso a lingue veicolari come l'inglese.

La prima fase di interesse verso la letteratura straniera durò in linea di massima fino alla fine degli anni Trenta. In seguito, la guerra civile, la guerra di resistenza anti-giapponese e altri avvenimenti politici costrinsero scrittori e traduttori cinesi a cambiare rotta e dedicarsi di più a progetti di carattere sociale e politico. La letteratura per lungo tempo dové attenersi a rigidi canoni politici, al realismo socialista e a uno stretto controllo da parte delle autorità. I traduttori utilizzavano ancora altre lingue come il russo per tradurre gli scritti e spesso la loro scelta ricadeva su opere ritenute politicamente vicine ai valori della classe dirigente più che su testi di valore letterario.

Con la fine della rivoluzione culturale (1966-1976) e delle restrizioni imposte alla letteratura straniera, l'attività traduttiva di romanzi occidentali riprese vita e il pubblico cinese per la prima volta ebbe l'occasione di conoscere molti nuovi autori. Vennero ristampati numerosi classici e pubblicate nuove opere tradotte finalmente direttamente dal testo originale. Sulla scia della cosiddetta "febbre per la cultura occidentale", le case editrici cinesi, potendo contare su

[103] Si ricorda a tal proposito la *"Biografia dei tre eroi che hanno fatto l'Italia*" (*Yidali jiangguo sanjie zhuan*，意大利建国三杰传), un saggio del 1898 nato dalla rielaborazione di un testo giapponese – proveniente da fonte storica e letteraria italiana - di Liang Qichao 梁启超, grande pensatore e letterato riformista.

un'eccellente folta schiera di traduttori vecchi e giovani, pubblicarono varie raccolte di opere europee e americane dove trovarono spazio autori italiani di generi diversi, classici e moderni, come Petrarca, Machiavelli, Goldoni, Leopardi, Carducci, Montale, Quasimodo, Ungaretti, Pascoli, Saba, Luzi, Calvino, Moravia, Fo, De Filippo e le scrittrici Deledda, Morante, Ginzburg, Maraini. La maggiore attenzione data alla letteratura italiana è un trend che negli ultimi quarant'anni è andato crescendo, grazie anche alla nascita di dipartimenti di italianistica in alcune delle principali università cinesi. A fine Novecento tuttavia la letteratura italiana non era ancora ai primi posti nella classifica dell'indice di gradimento dei lettori cinesi nei confronti delle letterature straniere.

2.2. Panoramica delle scrittrici italiane pubblicate in Cina dal 2000 al 2024: autrici, case editrici e traduttori

Dal 2000 a oggi il numero delle pubblicazioni in Cina di testi italiani è continuato ad aumentare superando le 250 pubblicazioni e all'aumento generale corrisponde anche un aumento delle scrittrici. Il presente studio si concentra sui testi di narrativa per adulti pubblicati in Italia dopo la Seconda guerra mondiale tradotti e diffusi in Cina dal 2000 a oggi[104]; perciò, per le finalità specifiche di questo lavoro verrà esclusa la narrativa per adulti pubblicata in Italia prima del 1945, così come verranno esclusi i testi di autrici che concernono la narrativa per bambini o adolescenti, la saggistica o i testi scolastici. Seguendo questa linea di ricerca, sebbene si tratti di narrativa per adulti, è stato per esempio escluso il testo di Grazia Deledda, *La via del male*, pubblicato in Cina nel 2008[105].

[104] L'elenco completo dei testi presi in esame si trova in Appendice.

[105] Riportiamo qui di seguito i testi esclusi dal presente studio seguiti dall'anno di pubblicazione in Cina: Angela Nanetti, *Mio nonno era un ciliegio* (2008); Grazia Deledda, *La via del male* (2008); Moony Witcher (Roberta Rizzo), *Geno il sigillo nero di Madame Crikken* e *Geno e la runa bianca del Girifalco d'oro* (2009); Maria Montessori, *Racconti di Montessori* (2014); Tea Stilton, collana che include *Il mistero della bambola nera* e altri volumi(2014); Marta Mazzanti, Giovanna Bosi, *Le isole del tempo. Avventure del mondo verde preistorico* (2016); Stefano Mancuso e Alessandra Viola, *Verde brillante. Sensibilità e intelligenza del mondo vegetale* (2017); Alice Piciocchi, *Andrea Angeli, Kiribati. Cronache illustrate da una terra (s)perduta* (2018); Beatrice Alemagna, *I cinque malfatti* (2018); Adriana Paolini, Beatrice Masini, Roberto Piumini, *Che rivoluzione! Da Gutemberg agli e-book, la storia dei libri a*

Da un elenco di pubblicazioni fornitoci dall'Istituto Italiano di Cultura di Pechino, si può constatare che dal 2000 al 2014 su 120 pubblicazioni di autori italiani, solo 9 sono i libri di autrici, di cui 3 rientrano nella narrativa per adulti: due volumi sono di Susanna Tamaro, *Va dove ti porta il cuore* e *Rispondimi*, entrambi tradotti da Chu Lei e pubblicati nel 2002 dalla Shanghai Translation Publishing House. L'altro volume, pubblicato nel 2010 da Shanghai Sanlian Bookstore è il romanzo *I sette peccati di Hollywood* di Oriana Fallaci, tradotto da Liu Ruting. Di questa autrice erano stati tradotti negli anni Ottanta tre romanzi: *Intervista con la storia* (pubblicato in Cina nel 1983 da una traduzione inglese e nel 1988 dal testo originale in italiano), *Lettera a un bambino mai nato* (pubblicato nel 1986) e *Un uomo* (due pubblicazioni nel 1982 e una pubblicazione nel 1983) (Laurenti, 1999, pp. 92-93). Nel 2023 verrà poi pubblicata da Nanhai Publishing Company l'autobiografia di Oriana Fallaci, *Solo io posso scrivere la mia storia*, grazie alla traduzione di Chen Bo.

A partire dal 2015, con il romanzo di Michela Murgia, *Accabadora*, tradotto da Tang Di per la Shanghai Literature and Art Publishing House, e soprattutto dal 2016 con la pubblicazione del primo volume della saga de *L'amica geniale* di Elena Ferrante, tradotto in cinese da Chen Ying e pubblicato dalla People's Literature Publishing House, si nota un aumento nel numero delle scrittrici pubblicate; dal 2015 al 2024, su 157 pubblicazioni italiane, 44 sono di scrittrici italiane contemporanee, di cui 23 sono di autrici riconducibili alla narrativa per adulti.

---

stampa (2019); Paola Zannoner, *L'ultimo faro* (2020); Elena Ferrante, *Frantumaglia* (2020); Francesca Occhipinti, *Il coraggio della domanda. Filosofia antica e medievale* (2020); Elena Ferrante, *L'invenzione occasionale* (2022); Teresa Buongiorno, *La grande storia del mondo* (2022); Maura Gancitano, Andrea Colamedici, *Prendila con filosofia. Manuale di fioritura personale* (2022); Gloria Fossi, Danilo De Marco, Mario Dondero, *Sulle tracce di Van Gogh. Un viaggio sui luoghi dell'arte* (2022); Noemi Viola, *Sulla vita sfortunata dei vermi* (2022); Pina Varriale, *Al solito posto* (2022); Beatrice Masini, *Le amiche che vorresti e dove trovarle* (2022); Annamaria Guadagni, *La leggenda di Elena Ferrante* (2023); Paola Zannoner, *Voglio fare la scrittrice, Voglio fare la giornalista, Voglio fare l'innamorata, Voglio fare il cinema* (2023); Maura Gancitano, *Specchio delle mie brame. La prigione della bellezza* (2024); Gabriella Greison, *Ucciderò il gatto di Schrödinger* (2024); Elena Ferrante, *I margini e il dettato* (2024); Gloria Fossi, *I grandi stili dell'arte* (2024).

La scrittrice più tradotta è stata Elena Ferrante, di cui sono stati tradotti 8 romanzi[106] ad opera di Chen Ying, tutti diffusi dalla storica casa editrice People's Literature Publishing House di Pechino, che si è occupata anche della pubblicazione di Alberta Basaglia, *Le nuvole di Picasso* (2017, tradotto da Chen Ying), Dacia Maraini, *La bambina e il sognatore* (2018, tradotto da Sun Shuang) e Alba De Céspedes, *Quaderno proibito* (2023, tradotto da Chen Ying, Huang Yutong e Wang Yanding).

Dacia Maraini è la seconda autrice per numero di pubblicazioni in Cina: 5 volumi. Dal 2000 a oggi, infatti, oltre al testo già citato, sono stati tradotti nel 2019 anche *Voci* e *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, entrambi diffusi dalla casa editrice Beijing United Publishing Company[107], *Corpo Felice* pubblicato nel 2021 dalla China Friendship Publishing House grazie alla traduzione di Yu Tingting e *Tre donne* tradotto da Sun Shuang nel 2022 per la casa editrice CITIC Publishing Group. A differenza di Elena Ferrante che è stata una novità nel mondo editoriale cinese, Maraini era già conosciuta e apprezzata in Cina; dal 1987 al 1997, grazie alle traduzioni di Shen Emei 沈萼梅 vennero pubblicati *Gelato al gelsomino*, *La bambina e il robot*, *Non sappiamo amarci* e *La dolce passione*.

Sulle altre pubblicazioni di autrici italiane contemporanee in Cina, è interessante notare che i romanzi, *L'arminuta* di Donatella Di Pietrantonio (2018, Foreign Language Teaching and Research Publishing House), *Qualcosa* di Chiara Gamberale (2018, Hunan Literature and Art Publishing House), *La madre di Eva* di Silvia Ferreri (2021, Hunan Literature and Art Publishing House) e *Il treno di bambini* di Viola Ardone (2021, CITIC Publishing House), sono tutti co-tradotti da Chen Ying, la famosa traduttrice di Elena Ferrante e delle altre pubblicazioni della People's Literature Publishing House.

Gli ultimi due testi presi in analisi sono: *Diario di un'apprendista astronauta* di Samantha Cristoforetti, tradotto da Wei Yi e Xiang Fei,

[106] Il prossimo capitolo è dedicato alla scrittrice Elena Ferrante, al successo mondiale e alla sua diffusione in Cina.

[107] *Voci* è stato tradotto da Cheng Ying e Xu Gengxin, *La lunga vita di Marianna Ucria* è stato tradotto da Cheng Ying e Wang Zijun.

pubblicato da Shanghai Translation Publishing House nel 2022 e *Due sirene in un bicchiere* di Federica Brunini pubblicato nel 2022 da Sichuan Literature and Art Publishing House e tradotto da Deng Yang, che ha collaborato con Chen Ying alla traduzione del romanzo di Chiara Gamberale.

Riguardo alle case editrici, oltre alla già citata People's Literature che conta di 11 delle pubblicazioni prese in esame, le altre case editrici coinvolte sono: Shanghai Translation Publishing House (3 volumi pubblicati), Hunan Literature and Art Publishing House (2 volumi pubblicati) e Beijing United Publishing Company (2 volumi pubblicati). Le altre hanno pubblicato un solo testo.

Da un'analisi preliminare dei dati, emergono 3 elementi: sono stati pubblicati 8 volumi di Elena Ferrante su 26 pubblicazioni totali; la casa editrice che si è occupata dei testi della Ferrante ha pubblicato complessivamente 11 volumi e la traduttrice della quadrilogia ha tradotto complessivamente 16 romanzi su 26. Di conseguenza, si presume che l'ingresso in Cina dei lavori di Elena Ferrante abbia aperto la strada ad altre autrici italiane contemporanee.

3. IL FENOMENO ELENA FERRANTE

3.1. VITA E OPERE DELL'AUTRICE

Elena Ferrante è lo pseudonimo di una scrittrice italiana contemporanea molto famosa in Italia e all'estero. Si sa poco della sua vita privata perché l'autrice ha scelto di mantenere l'anonimato e di non partecipare a eventi pubblici[108].

I suoi romanzi sono: *L'amore molesto*, Roma, E/O, 1992; *I giorni dell'abbandono*, Roma, E/O, 2002; *La figlia oscura*, Roma, E/O, 2006; la quadrilogia de *L'amica geniale* divisa in 4 volumi (*L'amica geniale. Infanzia, adolescenza*, Roma, E/O, 2011; *Storia del nuovo cognome. Giovinezza*, Roma, E/O, 2012; *Storia di chi fugge e di chi resta. Tempo*

[108] Le notizie sulla vita e sulle opere di Elena Ferrante in questo capitolo fanno riferimento a https://bit.ly/3Cy42My.

di mezzo, Roma, E/O, 2013; *Storia della bambina perduta*, Roma, E/O, 2014); *La vita bugiarda degli adulti*, Roma, E/O, 2019. Elena Ferrante ha anche scritto un racconto per bambini (*La spiaggia di notte*, Roma, E/O, 2007) e altre tre opere: *La frantumaglia* (Roma, E/O, 2003, ampliata nel 2016), *L'invenzione occasionale* (Roma, E/O, 2019), *I margini e il dettato*, (Roma, E/O, 2021). Questi ultimi tre sono saggi che contengono lettere e interviste concesse dalla scrittrice all'editore e ad alcuni lettori dove lei parla dei romanzi, della sua formazione e della scelta personale di rimanere dietro alle quinte del mondo editoriale. È tra queste pagine che la scrittrice spiega che la sua ritrosia deriva dal desiderio di proteggere la propria vita privata e dalla convinzione che apparire in tv o sui giornali potrebbe essere controproducente, in quanto farebbe passare in secondo piano la qualità delle opere stesse, spostando invece l'attenzione del pubblico su chi l'ha scritto; secondo lei il libro è un "organismo autonomo" (Ferrante, 2016) in grado di esistere e attrarre i lettori senza la presenza dell'autore.

3.2. La ferrante fever

Nonostante l'anonimato, gli scritti di Elena Ferrante sono conosciuti e apprezzati in tutto il mondo. Nel 2016 l'autrice è stata inserita dalla rivista americana *Time* nella lista delle 100 persone più influenti nel mondo, è arrivata finalista in gare nazionali e internazionali e ha vinto premi prestigiosi. Alcuni suoi libri sono stati trasformati in film e serie tv. *L'amica geniale* nel 2024 è stato incoronato "miglior libro del XXI secolo" dal *New York Times*. Gli Stati Uniti sono stati il primo Paese dove la quadrilogia napoletana ha avuto un enorme successo tanto che a New York è scoppiata la cosiddetta "*Ferrante Fever*", fenomeno letterario diffusosi poi in tutto il mondo. La saga "*Neapolitan Quartet*", come è stata ribattezzata in America, ha venduto in pochi anni milioni di copie in oltre cinquanta Paesi, è diventata un bestseller dal successo planetario.

Il notevole successo di Elena Ferrante è dovuto alla combinazione di vari fattori: talento personale, fattori culturali, fattori letterari, scelte editoriali, ottime strategie di marketing, ecc. Hanno contribuito sicuramente al successo il linguaggio semplice e lo stile di scrittura realistico, diretto dell'autrice; le pagine delle storie sono dense e

coinvolgenti, catturano emotivamente il lettore e lo spingono a divorare il romanzo per sapere "come andrà a finire la storia". I racconti della Ferrante hanno un cuore "*non solo italiano*[109]", il lettore si cala nei suoi personaggi, entra nelle scene, è come se lei scrivendo parlasse di qualcosa che lo riguarda direttamente: "*La sua forza è la presa della realtà, di ciò che si è vissuto e si è sofferto. La sensazione non è che parli a te, ma che parli di te (Mario Martone)*[110]". Oltre al linguaggio e allo storytelling, hanno avuto un peso importante per il successo della scrittrice anche le tematiche affrontate, fra cui il tema della donna, le società patriarcali, la violenza, il desiderio di un cambiamento di vita, l'amicizia e la solidarietà femminili, l'esperienza della maternità, i rapporti con la famiglia, ecc.[111]. Molti di questi contenuti negli ultimi anni sono stati ampiamente dibattuti e condivisi da lettori, e soprattutto da lettrici, di culture e Paesi diversi. Un altro punto di forza è l'ambientazione nella città di Napoli di molti suoi romanzi, i fatti avvengono in una realtà locale che diventa globale ("*glocal*"[112]), il rione, le vie della città, le scene si mescolano con narrazioni universali, rendendo le storie autentiche e vicine a chi le legge. E infine ci sono sicuramente le scelte intelligenti operate dalle case editrici internazionali per la promozione dei testi nonché l'eccellente lavoro dei traduttori.

3.3. L'AMICA GENIALE IN CINA

Il fenomeno *Ferrante fever* è giunto anche in Cina dove i volumi di Ferrante, così come è avvenuto negli Stati Uniti, sono conosciuti come "La Quadrilogia Napoletana" (*Nabulesi sibu qu,*那不勒斯四部曲). La pubblicazione in Cina dei volumi della saga è avvenuta secondo la seguente cronologia: 2016, *L'amica geniale*; aprile 2017, *Storia del nuovo cognome*; ottobre 2017, *Storia di chi fugge e di chi resta*; giugno 2018, *Storia della bambina perduta*. La People's Literature ha

109 https://bit.ly/415OPLS.

110 https://bit.ly/4aSc27v.

111 Si veda il capitolo 6 "Analisi delle tematiche".

112 Roland, R. (1999) Globalizzazione. Teoria sociale e cultura globale, trad. it. di De Leonibus, A., Trieste, Asterios.

acquistato i diritti della quadrilogia e tramite un'agenzia è stata scelta come traduttrice Chen Ying, docente presso la Sichuan International Studies University (intervista alla traduttrice, gennaio 2025).

La People's Literature Publishing House è il partner più importante della Chinese Publishing Group Corporation (*Zhongguo chuban jituan gongsi,* 中国出版集团公司)[113] ed è il principale canale per la divulgazione di opere straniere in Cina. La casa editrice è stata fondata a Pechino nel 1951 e già dal primo periodo maoista diede spazio anche alla traduzione e pubblicazione di opere straniere; per ciò che concerne la letteratura italiana ricordiamo la prima traduzione della *Divina Commedia* nel 1954 o la pubblicazione del *Decamerone* nel 1994[114]. Oltre ai classici, la casa editrice si occupa anche di letteratura contemporanea straniera pubblicando saghe famose come quella Harry Potter o i gialli di Stephen King[115].

La casa editrice nel promuovere la quadrilogia ha sottolineato il mistero legato all'identità dell'autrice, che senz'altro ha destato curiosità nel pubblico, ma ha giocato anche sulla diffusione del romanzo nelle grandi testate mondiali, citando nella brochure divulgativa sia frammenti tratti da riviste come *The New York Times* e *The Atlantic* che il numero copie vendute nel mondo.

Un'enorme spinta alla diffusione del romanzo è dovuta senz'altro alla trasmissione della serie TV presentata sugli schermi italiani nel 2018 e immediatamente divulgata all'estero da *Fremantle*, che in Cina ha preso accordi con la piattaforma iQiyi (*Aiqiyi*, 爱奇艺); la serie TV è stata diffusa in italiano con sottotitoli in cinese. Sono stati organizzati anche numerosi eventi sul tema, come un ciclo di conferenze organizzato dalla casa editrice dopo l'uscita del secondo volume della saga in collaborazione con l'Ambasciata italiana e l'Istituto Italiano di

[113] https://bit.ly/4jQE8o0 (ultimo accesso 21-01-2025).

[114] Hu, Z. (2008) "Le opera letterarie italiane pubblicate dalla Casa editrice della Letteratura del Popolo" in Brezzi A. (a cura di) (2008), pp. 95-97, e Wen Zheng, "La letteratura italiana in Cina nel Nuovo Periodo (1976-2006)", in Brezzi, A. (a cura di) (2017), pp. 105-107.

[115] Restucci, F. (2019), p.42.

Cultura di Shanghai, ma anche una mostra fotografica al Museo d'Arte Muxin a Wuzhen, basata sulle trasposizioni fotografiche dal romanzo alla serie TV. Ad ogni modo, nonostante la mancanza di un'approfondita conoscenza della cultura italiana in Cina, che ha portato ad esempio la traduttrice a dover fare scelte di generalizzazione o semplificazione di alcuni termini legati alla cultura italiana, la traduzione di Chen Ying è stata fondamentale affinché il fenomeno globale del caso Ferrante travolgesse anche la Cina (Restucci, 2019, pp. 101- 109; Restucci, 2023, pp. 397- 426). Dopo il successo della saga la People's Literature ha acquistato i diritti della Ferrante incaricando Chen Ying di tradurre anche altri volumi: il saggio *Frantumaglia* (2020), i romanzi *L'amore molesto* (2022), *I giorni dell'abbandono* (2023) e *I margini e il dettato* (2024). Altre opere sono state co-tradotte da Chen Ying insieme ad altri traduttori e traduttrici: *La vita bugiarda degli adulti* (2021) co-tradotto con Zhang Yanyan; il saggio *L'invenzione occasionale* (2022) co-tradotto con Zou Yingdi e Chen Yangqi[116] e *La figlia oscura* (2024) co-tradotto con Wang Yanding e Huang Yutong.

3.3.1. La ricezione del pubblico cinese

Il riscontro del pubblico cinese è stato molto positivo: all'interno della piattaforma *Douban*[117], il primo volume ha ottenuto il voto più alto nel 2017 (8.6), il secondo e il quarto volume della quadrilogia hanno scalato le classifiche ottenendo la nomina come "Miglior libro dell'anno" nel 2017 e nel 2018. Questo successo permane e *L'amica geniale* continua ad avere una posizione di rilievo nelle classifiche annuali di *Douban*; nel 2024 si trova in quinta posizione nella sezione "Libro dell'anno" e in prima posizione nella classifica "Letteratura straniera"[118].

---

[116] Si riporta il pinyin e il nome in cinese dei co-traduttori del saggio *L'invenzione occasionale* poiché non presenti nella Tabella 1: Zou Yingdi 邹颖迪e Chen Yangqi 陈杨琪.

[117] *Douban* (豆瓣) è una piattaforma online e social network che comprende diverse sezioni: film, musica, libri, eventi. Gli utenti possono acquistare ebook, recensire i libri, interagire con gli altri utenti e dare dei voti. Per le classifiche degli anni 2017 e 2018 vedi anche Restucci (2019, pp. 106-107).

[118] Classifica dei libri migliori del 2024: https://bit.ly/3CDtrV5 (ultimo accesso 04-02-2025).

Le vendite del romanzo, gli eventi organizzati, il riscontro online dei lettori non permettono da soli di spiegare il motivo di tale successo. Questa ragione va rintracciata all'interno del romanzo, nella sua natura di proporre dinamiche che si sviluppano a livello locale ma sono applicabili anche a livello globale. Come affermano sia Chen Ying che Diane Pan, editor della casa editrice, le tematiche permettono ai lettori di immedesimarsi e identificarsi nella storia e nei personaggi: i cambiamenti di 50 anni di storia dell'Italia dalla fine della Seconda guerra mondiale, lo status sociale delle donne all'interno della società italiana, l'emancipazione femminile che si attua anche attraverso lo studio, la discrepanza esistente tra aree rurali e urbane, sono tutti elementi che si possono ritrovare anche nella società cinese e giustificano il grande successo ricevuto. Inoltre, è importante sottolineare come la maggioranza dei lettori cinesi sia costituita da donne e da studenti universitari[119], e sono soprattutto le donne cinesi a ritrovarsi nel vissuto delle protagoniste; questo si nota anche nelle recensioni pubblicate all'interno della piattaforma *Douban*, in cui si parla soprattutto della vicinanza delle lettrici al rapporto di amicizia tra le due amiche fatto anche di rivalità e battaglie, al tentativo delle donne di emanciparsi dal dominio maschile in una società patriarcale, come quella del rione delle protagoniste.

> Nel romanzo le lettrici leggono una sorta di repertorio per elaborare questo conflitto tra due alternative drastiche, cioè la presa cieca e passiva della tradizione familiare e l'aggiornamento iper-moderno (fatto di benessere, viaggi, consumi); ma, nella cultura della modernità cinese, non c'è una mediazione tra questi due elementi e *L'amica geniale* rappresenta la prova del fatto che ci sono parti del mondo dove le donne hanno combattuto. Il libro testimonia che le ragazze cinesi leggono il romanzo come una possibilità di introdurre in Cina, attraverso il racconto, la formazione di identità e destini alternativi a quelli prescritti." (Intervista a Tiziana de Rogatis, Restucci 2019, p. 114)

Quindi c'è probabilmente un tipo di identificazione anche sociale delle lettrici che si rivedono nel romanzo e che vedono in esso una trasposizione dal romanzo alla realtà di un'esigenza percepita come

[119] Interviste a Chen Ying, traduttrice di Elena Ferrante, e Wei Yi, traduttrice di Samantha Cristoforetti (gennaio 2025).

esistente nella società cinese o nel loro vissuto[120]. Il tema dell'emancipazione femminile viene esplicitato anche dalla stessa Ferrante e dalla casa editrice cinese che, per la campagna promozionale in occasione dell'uscita del secondo volume *Storia del nuovo cognome* (2017) di Elena Ferrante riporta un frammento di un'intervista del New York Times fatta all'autrice, in cui la Ferrante, rivolgendosi direttamente alle sue lettrici, esorta le donne a non abbassare mai la guardia e a non perdere ciò che hanno conquistato.

> D: What is the best thing that you hope readers could take away from your work?
>
> R: "That even if we're constantly tempted to lower our guard – out of love, or weariness, or sympathy or kindness – we women shouldn't do it. We can lose from one moment to the next everything that we have achieved" (Restucci, 2019, p. 116).

Nei commenti relativi alle tematiche dei romanzi, viene ripetuto anche il tema della violenza e della cattiveria utilizzate dalle protagoniste per emanciparsi e lottare per farsi spazio in una società patriarcale: la violenza è "un tumore sociale" che di fatto diventa un modo per relazionarsi all'altro (Chen 2019, p.147). Questo "tumore" pervade l'opera, una violenza visibile e una nascosta, una violenza soprattutto di genere che si sviluppa e si modifica durante la vita delle protagoniste della saga (Chen, 2021).

4. ANALISI DELLE TEMATICHE

Analizzando le opere delle autrici italiane tradotte in Cina nel XXI secolo è emerso che ci sono dei temi ricorrenti: primo su tutti la condizione femminile, la vulnerabilità delle donne in una società spesso indifferente nei loro confronti, la violenza domestica, gli abusi sessuali, il femminicidio, la lotta all'emancipazione, la ribellione, il coraggio di andare avanti nei momenti di difficoltà e di abbandono. Le autrici italiane contemporanee prese in esame ritraggono donne per le quali l'istruzione diventa uno strumento essenziale di emancipazione e crescita sociale, la scrittura diviene forma di espressione e libertà

[120] Si veda anche https://bit.ly/4grM101.

personale, un mezzo per esplorare e dare un senso al proprio caos interiore. Le scrittrici affrontano anche altre tematiche femminili, quali l'amore materno e il significato di maternità (intesa non solo come esperienza fisica), l'amore materno anche in forme non biologiche, l'aborto, il dolore per la mancanza o per la perdita di un figlio. Molto importanti e innovativi sono i temi della solidarietà e dell'amicizia femminile, i forti legami che aiutano le donne a superare i momenti difficili della vita, ma anche la gelosia, la rivalità e l'invidia fra di esse.

In vari volumi tra quelli analizzati il tema della famiglia ha un ruolo centrale, a volte viene vista come fulcro della vita dei personaggi, a volte come una prigione dalla quale i protagonisti, seppur legati alla terra di origine, tentano di fuggire da essa perché le condizioni oppressive e le difficoltà di comunicazione familiari entrano in contrasto con le loro ambizioni personali e il bisogno di esprimere sé stessi, soprattutto quando il divario tra le generazioni in casa è ampio. Altri contenuti legati al tema della famiglia sono la violenza su minori, l'abbandono, gli abusi e il conflitto dell'innocenza dei bambini con la crudeltà degli adulti.

Anche i sentimenti sono protagonisti di questi volumi, ad esempio l'amore nelle sue molteplici forme: l'amore giovanile e adulto, il possesso, il tradimento, il perdono, il conflitto tra emozioni e convenzioni, tra dovere e passione. Molti dei personaggi sono alla continua ricerca di libertà, felicità, verità e giustizia, portano il peso dei traumi passati e sognano una crescita personale e professionale ma talvolta restano isolati ed emarginati dagli altri.

Altri temi importanti sono la società, la decadenza sociale, la fatica del cambiamento, il destino, la difficoltà di alcuni protagonisti di essere accettati (disforia di genere, disparità fra uomo e donna, divario fra ricchi e poveri) e gli stereotipi. Le autrici italiane prese in esame danno voce a personaggi che spesso criticano la società contemporanea, il conformismo, lottano contro le disuguaglianze sociali, i soprusi della malavita e spesso vivono dei conflitti (bene-male, tradizione-modernità, vita rurale-cittadina, vita al nord-vita al sud, mito-realtà, passato-presente, ecc.), dissidi interiori che talvolta sono simboleggiati con elementi naturali.

5. RIFLESSIONI E RISULTATI

L'analisi delle opere rivela un'affinità tra i temi trattati dalle scrittrici italiane prese in esame e gli interessi del pubblico in Cina. In particolare, prendendo come esempio le tematiche della Ferrante che le altre autrici condividono, notiamo che esse risuonano a livello globale, ma sono anche in sintonia con le preoccupazioni e le tensioni della società cinese contemporanea, caratterizzata da rapidi cambiamenti sociali ed economici. All'interno di questi cambiamenti sociali, si riscontra una presenza maggiore delle donne soprattutto nel dibattito sociale online. Nel caso, per esempio, della letteratura cinese femminile online, il cyberspazio permette una libertà e una velocità maggiore nel leggere, commentare, discutere e indirizzare i temi che suscitano più interesse, velocizzando e facilitando il lavoro di scrittori e editori[121]. L'analisi di mercato e il riscontro del pubblico per le opere di letteratura femminile straniera tradotte, invece, sono comparativamente più complessi per le case editrici. Inoltre, la letteratura italiana essendo poco conosciuta in Cina, è più difficile da diffondere; quindi, sono fondamentali elementi come la notorietà del libro a livello internazionale, per esempio il caso della Ferrante, o i premi letterari vinti.

Altre problematiche riguardano il diritto d'autore o la tiratura delle copie che, se non vendute, provocano delle perdite economiche consistenti, ma anche le tempistiche di ricerca dei traduttori e pubblicazione dei libri[122]. La People's Literature, con un bacino d'utenza e delle possibilità economiche maggiori anche nella promozione del libro rispetto ad altre case editrici, scegliendo di tradurre questa saga e le successive opere della stessa autrice, seppur probabilmente mossa da una risonanza e una fama mondiali, quindi da ragioni di mercato, potrebbe aver puntato su contenuti che si allineano con le aspettative del suo pubblico o potrebbe rispondere a una tendenza

[121] A questo proposito si veda l'articolo di Chang, Haoqiu, *Female-Oriented Online Literature in China: Gender Reconstruction, the Internet and Consumption*, The International Conference on Interdisciplinary Humanities and Communication Studies, 2023.

[122] Riguardo alle difficoltà degli editori cinesi nella pubblicazione di testi di letteratura italiana si veda "Intervista a Lu Yuanchang, redattore capo della casa editrice Yilin di Nanchino", contenuto in Brezzi (2017, pp. 147-153).

più ampia di globalizzazione letteraria che cerca di connettersi con temi universali.

Inoltre, il fenomeno *Ferrante fever* sembra aver avuto un effetto moltiplicatore, favorendo l'interesse dei lettori e degli editori cinesi verso altre scrittrici italiane contemporanee le cui opere riflettono diverse sfaccettature della vita sociale ed emotiva delle donne italiane.

L'*iter* tradizionale di scelta del romanzo da parte delle case editrici e la successiva ricerca del traduttore può essere anche invertito: quando il traduttore o la traduttrice sono conosciuti per fama o collaborano periodicamente con una casa editrice possono anch'essi proporre dei testi; per esempio, *Il treno dei bambini* di Viola Ardone, vincitore del premio Wondy per la letteratura resiliente, e *La madre di Eva* di Silvia Ferreri, finalista al premio Strega, sono stati proposti da Chen Ying rispettivamente alla CITIC Publishing House e alla Hunan Literature and Art Publishing House (intervista del 2025). Dall'elenco dei libri pubblicati, si può constatare la presenza della traduttrice in 16 pubblicazioni dei 26 testi presi in esame; quindi, la bravura e il successo ottenuto con la saga ha presumibilmente favorito una maggiore pubblicazione di libri che trattano temi simili e che sono proposti dai traduttori stessi. Per esempio, Alba De Céspedes, pubblicata da People's Literature, è una scrittrice molto apprezzata dalla Ferrante e il suo testo parla della vita delle donne e della violenza, temi che si ritrovano anche in Donatella di Pietrantonio, *L'arminuta*, e in Dacia Maraini.

Oltre ai fattori legati alle case editrici e al loro rapporto con le traduttrici si seguono anche le richieste del mercato del pubblico cinese che è sempre più attratto dalla narrativa femminile, le cui tematiche sono la bandiera della quarta ondata globale del femminismo.

I risultati preliminari dell'analisi bibliografica indicano che, dal 2000, si è verificato un aumento significativo nella traduzione e pubblicazione di romanzi di scrittrici italiane in Cina, in particolare dopo il successo ottenuto da Elena Ferrante.

Le ricerche effettuate evidenziano come i temi universali trattati, insieme allo stile narrativo accessibile e profondo delle scrittrici italiane, siano stati fattori chiave per l'accettazione di queste opere nel

mercato cinese. Inoltre, molti traduttori sottolineano che queste opere sono state ben accolte da un pubblico desideroso di nuove prospettive su questioni sociali ed emotive, specialmente in un contesto di rapidi cambiamenti come quello che sta vivendo la Cina.

6. CONCLUSIONI

Questo studio ha permesso di concludere che il successo della letteratura italiana scritta da donne in Cina, trainato dal fenomeno del *Ferrante fever*, è dovuto sia a un'affinità tra i temi delle opere e le preoccupazioni sociali della Cina contemporanea, sia a strategie editoriali che hanno individuato queste opere come attrattive per il pubblico cinese. L'aumento nella traduzione e pubblicazione di scrittrici italiane non è un fenomeno isolato, ma risponde a una serie di fattori culturali, commerciali e letterari che stanno ridefinendo il panorama editoriale cinese.

In prospettiva, è probabile che questo fenomeno continui a evolversi, con una crescente domanda di letteratura femminile straniera che offra racconti profondamente umani e universali. Questo sviluppo potrebbe anche aprire nuove opportunità per il dialogo letterario tra Italia e Cina, facilitando lo scambio culturale e una maggiore comprensione reciproca.

7. BIBLIOGRAFIA

Brezzi, A. (a cura di) (2008). *La letteratura italiana in Cina*. Tiellemedia Editore

Brezzi, A. (a cura di) (2017). *Sulla via del Catai. Rivista semestrale sulle relazioni culturali tra Europa e Cina*. Centro Studi Martino Martini

Chen, Y. (2019). "La traduzione e la ricezione della quadrilogia L'amica geniale in Cina". La Monaca, D., Perrone, D. (2019). *Incontro con Elena Ferrante,* (pp. 145-150). Palermo University Press

Chen, Y. (2021). "Baoli, ziwufuquan he tongmou暴力, 自我赋权和同谋". *Shucheng 书城*. https://bit.ly/3CETN9a

De Rogatis, T. (2018). "Elena Ferrante e il potere dello storytelling nell'età della globalizzazione". Brugnolo S., Campeggiani I. e Danti L. (2020). *L'amorosa inchiesta*, (pp 679-691). Franco Cesati Editore.

De Rogatis, T. (2018). *Elena Ferrante. Parole chiave. Edizioni E/O*

De Rogatis, T. (2018). “Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell’amica geniale”. *Allegoria*, 73, (pp. 123-137)

Ferrante, E. (2021). *I margini e il dettato*, Roma, E/O

Ferrante, E. (2016). *La frantumaglia*, Roma, E/O

Ferrante, E. (2019). *L’invenzione occasionale*, Roma, E/O

Guadagni, A. (2023). *La leggenda di Elena Ferrante*, Garzanti Editore

Kirsh, A. (2016). “Starting from home: Elena Ferrante’s Neapolitan novels”. *The global novel. Writing the world in the 21st century*, Columbia Global Reports

Laurenti, C. (1999) (a cura di), Ufficio culturale dell’Ambasciata d’Italia a Pechino, *Bibliografia delle opere italiane tradotte in cinese 1911-1999*, *意大利作品汉译书目 (1911—1999)*, volume aggiornato da Laurenti Carlo.

Restucci, F. (2019). *Elena Ferrante in Cina. Traduzione e ricezione de L’amica geniale*. Tesi di laurea magistrale presso Alma Mater Studiorum Università di Bologna. Tesi non pubblicata. https://bit.ly/3XbYUEK

Restucci, F. (2023). “Elena Ferrante in China. Analysis of the Translation of Cultural References in the First Volume of My Brilliant Friend”, *Annali di Ca’Foscari*. Serie Orientale, Vol.59. https://bit.ly/3EOjxR8

Sotgiu, E. (2017). “Il femminismo no global di Elena Ferrante”. *Allegoria*, 76. (pp 58-76). G.P. Palumbo Editore

Wang, L. (a cura di) (2024). Lista di opere tradotte dal 2000 al 2024, documento interno all’Istituto Italiano di Cultura di Pechino. Non pubblicato

7.1. RISORSE DIGITALI

https://bit.ly/4aSc27v

8. APPENDICE

TABELLA 1. *Elenco completo dei testi presi in esame*

Italia – anno di pubblicazione e casa editrice	**Scrittrice**	**Titolo**	**Traduttore**	**Cina - anno di pubblicazione e casa editrice**
1994, Baldini e Castoldi	Susanna Tamaro	Va dove ti porta il cuore (*心指引的地方*, Xin zhiyin de difang)	储蕾, Chulei	2002, Shanghai Translation Publishing House (*上海*译文出版社, Shanghai Yiwen Chubanshe)

2001, Rizzoli	Susanna Tamaro	Rispondimi (回答我, Huida wo)	储蕾, Chulei	2002, Shanghai Translation Publishing House (上海译文出版社, Shanghai Yiwen Chubanshe)
1958, Milano Longanesi (prima pubblicazione)	Orianna Fallaci	I sette peccati di Hollywood (好莱坞的七宗罪, Haolaiwu de qi zongzui)	刘儒庭, Liu Ruting	2010, Shanghai Sanlian Bookstore (店上海三联书店, Shanghai Sanlian Shudian)
2009, Einaudi	Michela Murgia	Accabadora (送魂婆, Song hun po)	汤荻, Tang Di	2015, Shanghai Literature and Art Publishing House (上海文艺出版社, Shanghai Wenyi Chubanshe)
2011, E/O	Elena Ferrante	L'amica geniale (我的天才女友, Wo de tiancai nvyou)	陈英, Chen Ying	2016, People's Literature Publishing House (人民文学出版社, Renmin Wenxue Chubanshe)
2012, E/O	Elena Ferrante	Storia del nuovo cognome (新名字的故事, Xin mingzi de gushi)	陈英, Chen Ying	2017, People's Literature Publishing House (人民文学出版社, Renmin Wenxue Chubanshe)
2013, E/O	Elena Ferrante	Storia di chi fugge e di chi resta (离开的, 留下的, Likai de, liu xia de)	陈英, Chen Ying	2017, People's Literature Publishing House (人民文学出版社, Renmin Wenxue Chubanshe)
2014, Feltrinelli	Alberta Basaglia	Le nuvole di Picasso (毕加索的云彩, Bijiasuo de yun)	陈英, Chen Ying	2017, People's Literature Publishing House (人民文学出版社, Renmin Wenxue Chubanshe)
2014, E/O	Elena Ferrante	Storia della bambina perduta (失踪的孩子, Shizong de haizi)	陈英, Chen Ying	2018, People's Literature Publishing House (人民文学出版社, Renmin Wenxue Chubanshe)
2017, Einaudi	Donatella Di Pietrantonio	L'Arminuta (被弃养的女孩, Bei qiyang de nvhai)	陈英, Chen Ying 刘思捷, Liu Sijie	2018, Foreign Language Teaching and Research Publishing House (外语教学与研究出版社, Waiyu Jiaoxue yu Yanjiu Chubanshe)
2017, Longanesi	Chiara Gamberale	Qualcosa (不安公主, Bu an gongzhu)	陈英, Chen Ying 邓阳, Deng Yang	2018, Hunan Literature and Art Publishing House (湖南文艺出版社, Hunan Wenyi Chubanshe)
2015, Rizzoli	Dacia Maraini	La bambina e il sognatore (小女孩与幻梦者, Xiao Nvhai yu huanmengzhe)	孙双, Sun Shuang	2018, People's Literature Publishing House (人民文学出版社, Renmin Wenxue Chubanshe)

1994, Rizzoli	Dacia Maraini	Voci (**声音**, Shengyin)	陈英, Chen Ying **徐庚薪**, Xu Gengxin	2019, Beijing United Publishing Company (**北京**联合出版**公司**, Beijing Lianhe Chuban Gongsi)
1990, Rizzoli	Dacia Maraini	La lunga vita di Marianna Ucria (**巴勒莫的**风/玛丽安娜的漫长人生, Balemo de feng/ Mali'anna de manchang rensheng)	陈英, Chen Ying **王子俊**, Wang Zijun	2019, Beijing United Publishing Company (**北京**联合出版**公司**, Beijing Lianhe Chuban Gongsi)
2017, NEO	Silvia Ferreri	La madre di Eva (**我将如何呼**唤你, Wo jiang ruhe hunhuan ni)	陈英, Chen Ying 许文畅, Xu Wenchang	2021, Hunan Literature and Art Publishing House (**湖南文**艺出版社, Hunan Wenyi Chubanshe)
2019, Einaudi	Viola Ardone	Il treno dei bambini (**运送孩子的火**车,Yunsong haizi de huoche)	陈英, Chen Ying **尹正中**, Yin Zhengzhong	2021, CITIC Publishing House (**中信出版社**, Zhongxin Chubanshe)
2019, E/O	Elena Ferrante	La vita bugiarda degli adulti (**成年人的**谎言生活, Chengnianren de huangyan shenghuo)	陈英, Chen Ying 张燕燕, Zhang Yanyan	2021, People's Literature Publishing House (**人民文学出版社**, Renmin Wenxue Chubanshe)
2018, Rizzoli	Dacia Maraini	Corpo felice (**女性、革命和一个逝去的男孩**, Nvxing, geming he yige shiqu nanhai)	**余婷婷**, Yu Ting-ting	2021, China Friendship Publishing House (**中国友**谊出版社, Zhongguo Youyi Chubanshe)
2018, La nave di Teseo	Samantha Cristoforetti	Diario di un'apprendista astronauta (**成**为一颗星：宇航学员日记, Chengwei yi ke xing: yuyang xueyuan riji)	**魏怡**, Wei Yi **向菲**, Xiang Fei	2022, Shanghai Translation Publishing House (**上海**译文出版社, Shanghai Yiwen Chubanshe)
2017, Rizzoli	Dacia Maraini	Tre donne (**三个女人**, San ge nvren)	孙双, Sun Shuang	2022, CITIC Publishing Group (**中信出版集**团, Zhongxin Chuban Jituan)
2018, Feltrinelli	Federica Brunini	Due sirene in un bicchiere (**孤**岛上的小旅馆, Gudao shang de xiao lvguan)	邓阳, Deng Yang	2022, Sichuan Literature and Art Publishing House (**四川文**艺出版社, Sichuan Wenyi Chubanshe)
1992, E/O	Elena Ferrante	L'amore molesto (烦人的爱, Fanren de ai)	陈英, Chen Ying	2022, People's Literature Publishing House (**人民文学出版社**, Renmin Wenxue Chubanshe)

2002, E/O	Elena Ferrante	I giorni dell'abbandono (被遗弃的日子, Bei yiqi de rizi)	陈英, Chen Ying	2023, People's Literature Publishing House (人民文学出版社, Renmin Wenxue Chubanshe)
2016, Rizzoli	Oriana Fallaci	Solo io posso scrivere la mia storia (我不相信神话, Wo bu xiangxin shenhua)	陈波, Chen Bo	2023, Nanhai Publishing Company (南海出版公司, Nanhai Chuban Gongsi)
1952, Mondadori	Alba De Céspedes	Quaderno proibito (秘密笔记, Mimi de biji)	陈英, Chen Ying 黄语瞳, Huang Yutong 王彦丁, Wang Yanding	2023, People's Literature Publishing House (人民文学出版社, Renmin Wenxue Chubanshe)
2006, E/O	Elena Ferrante	La figlia oscura (暗处的女儿, Anchu de nv'er)	陈英, Chen Ying 王彦丁, Wang Yanding 黄语瞳, Huang Yutong	2024, People's Literature Publishing House (人民文学出版社, Renmin Wenxue Chubanshe)

BLOQUE IV.

LITERATURA Y NUEVOS FORMATOS

FUNCIÓN CORO Y FORMA CORO EN LOS PRODUCTOS DRAMÁTICOS AUDIOVISUALES MODERNOS[123]

ANTONIO MARÍA MARTÍN RODRÍGUEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

1. INTRODUCCIÓN

El cine es probablemente el medio más popular y representativo del siglo XX[124]. Aunque se lo conoce habitualmente con la etiqueta de "séptimo arte"[125], en sus orígenes estaba más vinculado a espectáculos visuales de entretenimiento, sin mayores pretensiones artísticas, que pretendían conferir a la imagen una ilusión de movimiento, como el caleidoscopio, las sombras chinescas o la linterna mágica, que pueden considerarse sus precedentes. Su lugar natural estaba más bien, por ello, en sus primeros momentos, en las barracas de feria o en los lugares baratos de esparcimiento[126].

Ahora bien, una vez perfeccionada su herramienta, llamada inicialmente cinematógrafo y después, simplemente, cámara, el cine se independiza ya de sus modestos precedentes y se convierte, como lo define el diccionario de la Academia, en una actividad que consiste en la "captación y proyección sobre una pantalla de imágenes fotográficas en

123 Este artículo se inscribe dentro de las actividades del proyecto de investigación Marginalia Classica IV (PID2023-150513NB-I00), subvencionado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

124 Para la confección de estos primeros párrafos he partido de lo que se explica con mayor detalle en Martín Rodríguez (2014, pp. 73-75; 2022, pp. 182-183).

125 Esta etiqueta se debe a Riccioto Canudo, uno de los primeros teóricos del cine, y aparece ya en el *Manifesto del séptimo arte* (París, 1911); cf. Vaquero (2018, p. 22).

126 Una breve y amena exposición divulgativa de estos albores del nuevo medio puede verse en Lacasa (2010), que puede complementarse con la sinopsis más académica de las principales etapas en su nacimiento y desarrollo en Márquez (2015, pp. 15-55).

movimiento", creando la ilusión de la reproducción de la vida en imágenes móviles.

Y el cine, en efecto, dejada pronto atrás la pulsión un tanto infantil de sorprender y espantar a un público todavía ingenuo (un poco, por cierto, en la línea del cine ya maduro cuando empieza a experimentar con el 3D[127]), adquiere inicialmente una afinidad documentalista. No hay más que pensar en algunos de los primeros filmes, como la salida de los obreros de la factoría Lumière, en Lyon, o la llegada del tren a la estación, de los hermanos Lumière (1895), o entre nosotros, la salida de misa de 12 en la Basílica del Pilar, en Zaragoza (Eduardo Jimeno, 1895).

El procedimiento de la cámara fija captando todo aquello que pasa ante ella recuerda, por cierto, a esas cámaras de seguridad de nuestro tiempo que se han convertido en elementos cotidianos de nuestra vida, en los que ya casi no reparamos. Pero bien pronto descubrirían los cineastas la posibilidad de acercar la cámara a la movilidad del ojo humano y acabarán creando, gracias, sobre todo, al procedimiento específicamente cinematográfico del montaje, una auténtica gramática cinematográfica que permitirá no ya, simplemente, reproducir la realidad, sino crear una realidad paralela contando visualmente una historia.

La materia prima argumental de la que parten los primeros cineastas puede ser, dejando aparte la posibilidad, un poco ilusoria, de que alguien pueda crear una historia de la nada, la realidad o la literatura[128]. Pensemos, por ejemplo, por un lado, en *El acorazado Potemkin* (*Bronenósets Potiomkin*, S. Eisenstein,1925), y, por otro, en cualquiera de los deliciosos primeros cortos documentados sobre historias de la mitología griega, como *Pygmalion et Galathée* de Georges Méliès (1903).

El cine, pues, se ha convertido ya en arte, y ha entrado en contacto con la literatura, pero no puede considerarse, obviamente, un arte literario,

---

[127] Márquez (2015, pp. 133-141).

[128] No hay que perder de vista, con todo, como subraya Abuin González (201, p. 32), el proceso intenso de "canibalización" cultural del cine en sus inicios, enfrentado a unos ritmos vertiginosos de producción poco propicios para la creación de trabajados guiones originales, que lo llevan a tener que surtirse sin complejos de todo tipo de fuentes argumentales: el circo, la danza, las tiras cómicas…

porque la literatura es el empleo de la palabra con una intención artística, y el cine en su primera etapa es un arte sin palabras, al menos sin palabras que los espectadores puedan oír.

La literatura, por tanto, ha entrado ya en contacto, sí, con el cine, pero solo, por así decir, en cuanto cantera, especialmente, de argumentos, que han de someterse a un proceso que podríamos llamar de *visualización*, para poder convertirse en productos cinematográficos.

Se trata todavía, por tanto, de un arte estrictamente visual, que acerca al cine a artes como la pintura, la fotografía o incluso la escultura, frente a las que se define por su condición de imagen en movimiento, pero con la aparición del cine sonoro se producirá un salto cualitativo. En la época del cine mudo, las limitaciones de un producto cinematográfico exclusivamente visual para atraer al público, mantener su atención y hacerle comprender cabalmente lo que está viendo tenían que salvarse en el momento de la recepción, esto es, de la exhibición de la película en un lugar habilitado al efecto. Se contrataba para ello a algún músico que acompañara la proyección ejecutando una música enteramente extradiegética y, en muchas ocasiones, a unos comentadores que facilitarán la comprensión de la historia, algunos de los cuales eran tan buenos, que atraían a veces al público incluso más que la propia película[129].

El cine sonoro, en cambio, da lugar a un producto complejo que combina, de modo insoluble, la imagen y la banda sonora, compuesta esencialmente de diálogos y de música, pero también de cualquier otro sonido necesario para el desarrollo de la historia.

Ahora bien, una vez que la palabra (y también la música) forma ya parte de y está relacionada intrínsecamente con el producto cinematográfico, nos encontramos con un producto cultural que utiliza la palabra (aunque es verdad que combinada con y subordinada a la imagen) con una finalidad artística, es decir, con una modalidad de literatura, a la que podemos clasificar como literatura audiovisual.

[129] Como señala Vallejo (2019, p. 108), que ofrece, además, una amena descripción de las múltiples funciones de estos "explicadores": leer los rótulos de la película para el público analfabeto, reproducir los sonidos del filme con bocinas o carracas, señalar a los personajes con un puntero, improvisar divertidos monólogos al hilo de la acción…

Y, si se trata ya de una modalidad de literatura, muy propia, eso sí, de la cultura eminentemente audiovisual de los tiempos modernos, podemos plantearnos a cuál de los tres archigéneros de la tradición cultural de Occidente podríamos asimilarlo:

- al género épico, vinculado a un narrador verbal normalmente ajeno a la diégesis;
- al género lírico, vinculado a la expresión de sentimientos, bien sean individuales o colectivos;
- o al género dramático, de naturaleza representativa o mimética, en cuanto que no cuenta una acción a través del relato verbal de un narrador ajeno a la historia, sino que la representa por medio de actores que encarnan a diversos personajes como si estuviera ocurriendo ante nuestros ojos.

Está claro que el cine se ajusta más bien a esta tercera modalidad de literatura. Y, dando ya por sentada su vinculación con el archigénero dramático, nada tendría de sorprendente que este vástago casi recién nacido en los albores del siglo XX se haya beneficiado en sus técnicas compositivas, consciente o inconscientemente[130], de toda una tradición dramática con una solera de veinticinco siglos, que arranca con la tragedia ateniense y tiene su biblia, por así decir, en la *Poética* de Aristóteles.

No es difícil, en efecto, encontrar ejemplos de algunos de los elementos clave de esta tradición dramática, como la peripecia, el dilema, el *deus ex machina* o la anagnórisis, casi en cualquier película que se nos venga a la mente[131]. Pensemos, por ejemplo, en la peripecia que se produce en

[130] Sobre las modalidades de recepción de la cultura clásica en los productos dramáticos audiovisuales, con especial atención a la recepción mediada, indirecta, patrimonial o incluso *subterránea*, me remito a lo que se explica con más detalle en Martín Rodríguez (2023 y 2024).

[131] Como señala J. A. Pérez Bowie, "La presencia en el cine de elementos que remiten a lo teatral ha sido una constante en las historias del medio que resulta posible rastrear desde los orígenes…" (2018, p. 99) y en un trabajo anterior ofrece una amplia y detallada tipología (Pérez Bowie 2010). Pero no voy a referirme aquí, como puede verse, a cuestiones como el influjo, ya desde la época del cine mudo, de la artificiosidad de los decorados, la frontalidad del punto de vista, o la actuación exagerada, herencia evidente del teatro, ni a la "invasión", ya en la época del sonoro, de productos teatrales adaptados que sirvieron para primar el uso de la palabra en detrimento de la narración estrictamente visual que había desarrollado el cine

la tercera entrega de *El Señor de los Anillos* (*El retorno del rey*, P. Jackson, 2003), cuando Frodo, después de innumerables penalidades propias y de sus amigos, llega al fin al Monte del Destino y no tiene más que arrojar a la fosa ardiente el anillo maldito para acabar con Sauron, pero cambia de pronto e inesperadamente de idea, y decide quedarse con la sortija; o en el dilema que se presenta a la protagonista de *La decisión de Sophie* (A. Pakula, 1982), cuando el comandante del campo de concentración le permite quedarse con uno de sus dos hijos, pero sabiendo que el otro, entonces, morirá; o en el *deus ex machina* que supone el que unas águilas, aparecidas de pronto en el cielo al final de *El Retorno del Rey*, salven a Frodo y a Sam, después de que aquel haya arrojado por fin el anillo al fuego, dando lugar a una pavorosa erupción volcánica que cubre ya todo menos la cima del peñasco en la que se han refugiado; o en la impactante anagnórisis que cierra *El planeta de los simios* (F. J. Schaffner, 1968), cuando el protagonista, en su huida a caballo por la orilla del mar, descubre la cabeza de la estatua de la libertad hundida en la arena, y se da cuenta de que el planeta distópico en el que ha tenido que aterrizar es la Tierra, devastada e irreconocible hasta ahora después de una catastrófica conflagración atómica.

Podría, en cambio, *a priori*, resultar más sorprendente la presencia del coro, un elemento que al lector moderno, no especialista, de una tragedia griega le resultará, seguramente, cargante y molesto, no solo por su lenguaje altisonante y su relación más que laxa con la acción, sino porque la detiene o incluso la paraliza, y parece, por tanto, para la mentalidad de hoy, un recurso dramático antieconómico

2. EL CORO CLÁSICO

Desde un punto de vista diacrónico, tradicionalmente se considera que el coro es, originalmente, un personaje colectivo y único en los comienzos

mudo, tan criticada por los primeros cineastas, especialmente, soviéticos… sino a la adopción de una serie de elementos estructurales procedentes de la tragedia griega y ya acrisolados en la tradición teatral de Occidente que ayudan a conferir solidez y consistencia a la narración cinematográfica.

del género trágico[132]. A partir de ese coro[133], se produce un primer rasgo de individualización con la figura del corifeo, que sigue, con todo, formando parte del coro, y la salida de él, después, de uno de los primitivos coreutas, lo que permite el establecimiento del diálogo, bien sea entre este y el coro, o con el corifeo. La disociación del coro de un segundo coreuta permitirá ya el diálogo entre personajes individuales, sin contar con el coro, abriéndose así la puerta a lo que luego será el teatro moderno[134].

Esta segunda innovación, por tanto, permite establecer tres tipos de escena: las dialógicas entre los personajes individuales, las dialógicas entre un personaje individual y el corifeo o el coro y escenas en las que interviene exclusivamente el coro, necesariamente cantadas y acompañadas de danza.

Desde el punto de vista sincrónico de la tragedia ateniense ya plenamente establecida, por más que se diga que Aristóteles no consideraba el coro un elemento necesario del género (Battezzato 2005, p. 160), la descripción de las partes de una tragedia (prólogo, episodio, éxodo y parte coral) que presenta el estagirita en su *Poética* convierte, en todo caso, al coro en su elemento central, a través del cual se definen los demás:

> El prólogo es una parte completa de la tragedia que precede al párodo del coro; el episodio, una parte completa de la tragedia entre cantos corales completos, y el éxodo, una parte completa de la tragedia después de la cual no hay canto del coro. (García Yebra 1974, p. 167)

Puede decirse, por tanto, que la estructura de la tragedia clásica está articulada según una sucesión alternante de escenas dialogadas, que hacen avanzar la acción, y cantos corales, que la detienen[135] y constituyen

---

[132] Una información más detallada sobre el coro puede verse, por ejemplo, en Webster (1979), Riemer y Zimmermann (1999), Battezzato (2005), Zarifi (2007), Gagné y Hopman (2013) o Bañuls y De Martino (2017). Una muy amplia y detallada bibliografía ofrecen Battezzato y Catrambone (2016).

[133] El coro de la tragedia estaba formado inicialmente por doce coreutas, que pasaron después a quince. En la comedia, en cambio, lo componían veinticuatro miembros.

[134] La tradición atribuye a Tespis, poeta que vivió en el siglo VI, la división del coro en dos semicoros, que podían ya ejecutar un primer esbozo de diálogo, y la segregación del primer actor. El segundo se atribuye a Esquilo y un tercero a Sófocles.

[135] Como recuerda Calvo Martínez, la escena coral "Representa el elemento vertical que reacciona, tras cada episodio, a la horizontalidad de la acción trágica. Y, si los episodios son "lineales" y hacen avanzar la acción, los estásimos detienen ese curso", siendo sus funciones

un comentario o reflexión colectiva sobre ella, de acuerdo, por ejemplo, con este modelo[136]:

- **Prólogo**: monólogo o diálogo, en el que se explica la situación en el momento en el que va a empezar la acción dramática.
- **Párodo**: canto de entrada del coro, desde las dos entradas laterales, hasta colocarse en el espacio dramático que le está reservado, la orquestra[137], una especie de pista de baile circular o elíptica rodeada por tres de sus lados por el espacio de los espectadores y enfrentada en su parte frontal al escenario en el que se sitúan los actores individuales. Constituye un comentario sobre la situación planteada en el prólogo.
- **Primer episodio**: escenas dialogadas que hacen avanzar la acción.
- **Primer estásimo**: canto coral desde la orquestra. Nuevo comentario colectivo.
- **Segundo episodio**: escenas dialogadas.
- **Segundo estásimo**: canto coral desde la orquestra
- **Tercer episodio**: escenas dialogadas.
- **Tercer estásimo**: último canto coral.

básicas la profundización lírica de la acción dramática mediante la danza y el canto, la universalización de lo particular y concreto que se está viendo, convirtiendo la anécdota en categoría y en paradigma de lo humano, y la destemporalización (2014, pp. 205-206). Naturalmente, son otras muchas las funciones que puede desempeñar un coro trágico: representación de la comunidad, relato de acciones que no pueden representarse en escena (por su extrema violencia, o porque han ocurrido lejos o están ocurriendo dentro del palacio), manifestación de visiones y anuncios de lo porvenir, mediación (sobre todo por medio del corifeo), súplica, trenos, consejos al héroe, enfrentamento con los personajes, como el del coro de Erinias con Orestes en *Euménides* o el de ancianos argivos con Clitemnestra, exultante tras el asesinato de su esposo, en *Agamenón* (Rodríguez Adrados 2006, p. 20)...

[136] Como señala López Férez (1998, pp. 138-139), la estructura general suele comprender la párodos y tres estásimos, que separan cuatro episodios, pero se documentan también dos estásimos (*Ifigenia en Áulide*), cuatro (*Edipo rey*, *Traquinias*…) o cinco (*Antígona*).

[137] Aunque es también posible que el coro esté ya presente desde el comienzo de la obra, como en *Persas* o *Suplicantes* de Esquilo (López Férez 1998, p. 138).

– **Éxodo**. Aunque, propiamente, el *éxodos* designaba el canto de salida del coro desde la orquestra, se emplea también este término para referirse a las escenas dialogadas finales con las que se cierra la pieza tras el último canto coral.

La importancia del coro, todavía abrumadora en las tragedias de Esquilo, parece innegable que se va debilitando en el decurso del desarrollo del género, aunque es claro que la idea de una mecánica progresión linear resulta en exceso simplista (Battezzato 2005, p. 161). Lo cierto es que, por una parte, el coro pierde espacio textual (esto es, se reduce el número de versos que se corresponden con cantos corales)[138] y por otra, se debilita su conexión argumental y temática con la trama[139], hasta llegar a convertirse, especialmente en el ámbito de la comedia, en un simple intermedio con música para separar los episodios o actos, desvinculado ya del todo de la trama; o, simplemente, desaparecer.

3. PRESENCIA DEL CORO EN LOS PRODUCTOS DRAMÁTICOS AUDIOVISUALES DE NUESTRO TIEMPO

En las literaturas modernas, con la excepción de las reposiciones o reelaboraciones de tragedias griegas, por así decir, con "todos sus avíos"[140], de intentos artificiales de resurrección en el teatro culto[141] y

[138] Así, los cantos corales ocupan más o menos el 50 % del texto en *Persas* de Esquilo, pero en *Edipo rey* de Sófocles ya solo el 25 %.

[139] La evolución hacia una tragedia sin coro es ya muy visible en la trayectoria de Eurípides, el tercero de los grandes tragediógrafos, que en sus obras tardías (con la excepción de *Bacantes*), presenta un papel claramente menor del coro, con escenas corales de gran belleza formal, pero de escaso rendimiento dramático, pues parecen prácticamente desvinculadas de la acción trágica (García Gual 2006, p. XX). Un detallado estudio del coro en Eurípides ofrece Hose (1990).

[140] Cf. por ejemplo Del Corno (1988), sobre las dificultades de inserción del coro en las reescrituras modernas de O'Neill, Giraudoux, Sartre, Anouilh…, o Harwick (2015, pp. 45-51), a propósito de *Cruel and Tender* (2004), de Martin Crimp, reescritura de *Traquinias* de Sófocles, donde el coro, personaje colectivo y no individualizado en el modelo, se descompone en los papeles individualizados de un ama de casa, una fisioterapeuta y una esteticista, a las que se unen las canciones de Billie Holliday, en un intento (en su opinión, poco logrado) de acercar el concepto de coro griego a una sociedad profundamente individualizada como la nuestra.

[141] Sobre el resurgimiento del coro como elemento renovador en la escena española y europea del primer tercio del siglo XX: García-Ramos Merlo (2011); sobre su función en el teatro de Valle

de los subgéneros dramáticos en los que la música tiene un papel importante o esencial, como la ópera o, entre nosotros, la zarzuela, el coro, prácticamente, desaparece, sin más, y no parece, por tanto, probable, *a priori*, que pueda haber sido uno de los elementos de la tradición dramática que pueda haber asimilado el cine, teniendo en cuenta, además, que este, en sus orígenes, daba lugar a productos que no podían reproducir el sonido[142].

Sin embargo, no es difícil encontrar en el cine avatares del coro, unas veces en su forma literal (un conjunto de personajes que actúan como un coro) y otras veces de manera solo funcional (sin ser, propiamente, un coro, en cuanto conjunto de personajes, se emplean procedimientos que recogen las funciones propias del coro, especialmente la del comentario). Es lo que he querido reflejar en el título con las denominaciones "forma coro" y "función coro".

Por otra parte, estos avatares modernos del coro se emplean algunas veces de manera consciente, pero casi siempre de modo inconsciente, es decir, como un fenómeno de tradición y recepción de elementos ya integrados en el crisol de la tradición dramática para los que se ha perdido la conciencia de su origen. Y, por otra, unas veces aparecen, como en la forma original del coro, vinculados a la música e incluso a la danza, el baile o los movimientos acompasados, y otras ya desprovistos de ella, y haciendo uso solo de la palabra. Incluso es posible, teniendo en cuenta el carácter eminentemente visual del cine, pensar en la posibilidad de

Inclán: Lozano Blasco (1990) y en el de García Lorca: Carmona Vázquez (2003) y Martín Isabel (2021). Sobre su reintroducción en los dramas contemporáneos: De Paco Serrano (2005).

142 Radigales (2011), sin embargo, señala, como herencia lejana del coro clásico, la presencia en las comedias de Mack Sennett, uno de los maestros de la comedia conocida como *slapstick*, todavía en plena época del cine mudo, de dos personajes colectivos, masculino y femenino, formado el uno por policías y el otro por esculturales y orondas bañistas ("Bathing Beauties"), una especie de decorado humano de fondo, picante y malévolo, pero que funcionaba también como punto de vista de la narración cinematográfica. Curiosamente, la función meramente decorativa (pero no su conversión en agradables objetos visuales) de las bañistas desató la ira de las feministas. También la policía de Chicago se sintió insultada, por una ridiculización irreverente de la autoridad que emparentaba a estos productos con la comedia aristofánica y hacía, al parecer, las delicias del público.

una "función coro" que se base estrictamente en la imagen, bien sea sola, o con apoyo de la música, pero sin recurso a la palabra.

3.1. El mantenimiento de la "forma coro"

Como ejemplo de empleo de la forma coro de manera más o menos literal puede aducirse *Poderosa Afrodita* (W. Allen, 1995)[143], que aborda en clave de comedia algunos de los problemas sobre la ignorancia en las relaciones paterno-filiales cuyo prototipo en nuestra tradición dramática es *Edipo Rey*. Consecuentemente, el desarrollo de la trama se ve interrumpido de cuando en cuando con la aparición de un coro a la griega, que, sin salir de un marco definido por unas ruinas de sabor grecorromano, comenta la acción. Como en la tragedia griega, los integrantes del coro son aquí siempre las mismas personas, que no se corresponden con los actores individuales, y el espacio cerrado en que se desenvuelven recuerda la orquestra de los teatros griegos. Lo único que falta es el canto, pues este coro solo recurre al recitado.

Encontramos, en cambio, el canto y la música, pero obviamente no la danza, en la única escena coral (en el sentido de lo que he llamado forma-coro) de *La vida de Brian* (T. Jones, 1979), donde los crucificados entonan una pegadiza canción cuyo estribillo resume paródicamente la función de comentario e interpretación más profunda de lo que acontece que tiene el coro: *Always look on the bright side of life!* Tenemos también aquí, en todo caso, un personaje colectivo, con su correspondiente corifeo, cuyos integrantes (salvo por la inclusión desdichada e inesperada del protagonista) no se corresponden con los personajes individualizados de la película.

Personaje colectivo, palabra, música y danza, encontramos, en fin, en un ejemplo de uso autorreflexivo del coro griego, en el coro de musas de la película de animación *Hércules* (1997) de Disney, que interrumpe

[143] Un detallado análisis del empleo del coro griego en esta película ofrece Pérez Gómez (2014).

periódicamente el desarrollo de la acción para redimensionarla o hacer un comentario sobre ella[144].

Ahora bien, si las recreaciones del coro en las películas afines al subgénero de la comedia, como en los ejemplos que acabamos de considerar, se acercan a la parodia, las películas de orientación trágica, y más si su subtexto tiene que ver con la tragedia griega, requieren un tratamiento más serio y estilizado. Es el caso, por ejemplo, de *Fedra,* de Jules Dassin (1962), en que la historia trágica se desplaza a la Grecia de la época y Teseo, llamado ahora Thanos, es un rico armador, trasunto posible de Aristóteles Onassis. Aquí el coro, de aparición más fugaz que en las tragedias griegas, como ha explicado bien Maila García Amorós (2014, p. 50), lo constituye "[un] grupo de madres vestidas de luto que se apelotonan ante las puertas del despacho de Thanos para preguntar por sus hijos" y su función comentadora aparece clara al comienzo de la película, cuando la que actúa como corifeo comenta, al ver formado en el cielo el nombre de Fedra en unos fuegos artificiales: "son poderosos, hablan muchos idiomas y se divierten con fuegos artificiales". Tenemos, pues, la forma coro, constituido por un conjunto no individualizado de personajes, con su corifeo, y la función coral de comentario, pero la expresión y la actuación del coro está ya desvinculada de la música y de la danza.

Si los ejemplos de *Poderosa Afrodita* de Allen, *Fedra* de Dassin y *Hércules* de Disney son claras recreaciones conscientes del coro griego, la crítica ha visto otros muchos ejemplos de recurrencia, que seguramente hay que adscribir más bien al ámbito de la recepción inconsciente de un elemento incorporado ya al crisol de la tradición dramática con pérdida de la conciencia de su origen y, por lo tanto, de la necesidad de ajustarse a unas normas canónicas.

Christopher Finch, por ejemplo, en su brillante análisis de la filmografía de Disney hasta *Toy Story*, señala cómo los animalillos que acompañan a Blancanieves durante su estancia en el bosque, y en especial los pájaros, "funcionan bien como una especie de coro griego" (Finch

[144] Un análisis de la recepción de elementos clásicos en esta película, y en especial de su empleo del coro y de su ajuste paródico a la estructura de la tragedia clásica puede verse en Martín Rodríguez (2020).

2011, p. 142). En este caso, obviamente, esta especie de coro no puede desempeñar la función básica de comentario, pero sí otra de las funciones del coro griego, la de mostrar su solidaridad y apoyo, sobre todo moral, al protagonista.

Pasando, ahora, de los productos cinematográficos a los televisivos, Jordi Balló y Xavier Pérez han visto en las tres amigas de la protagonista de *Sexo en Nueva York*, exitosa serie estadounidense de comienzos del milenio, "… un coro de alternativas que resumen las distintas opciones a las que se enfrenta la soltería femenina…" (Balló y Pérez 2005, p. 78).

Y, si pasamos ahora a las series cómicas un poco más de brocha gorda de nuestra propia parrilla televisiva, parece haber encontrado en ella cierto éxito y recurrencia la presencia de un coro femenino de tres cotillas, presente, por ejemplo, en las tres viejas de *Aquí no hay quien viva*, Marisa, Concha y Vicenta, que llevan su función comentadora sobre todo lo que ocurre en esa peculiar comunidad de vecinos hasta el extremo de calificarse a sí mismas como Radio Patio. Y otro tanto podemos decir de Luci, Merche y Piedad, las tres vecinas cotillas del edificio en que vive Carmen, la protagonista femenina de *Allí abajo*, serie de notable éxito en la segunda década del milenio. En esta serie hay también otra especie de coro, esta vez masculino, centrado, igualmente, en la función comentadora, constituido por los amigos vascos de Iñaki, el protagonista masculino, conocidos como "la cuadrilla". Podría pensarse que este establecimiento de un doble coro, masculino y femenino, respectivamente, es un rasgo de modernidad, propio de nuestra época, pero lo cierto es que lo encontramos ya en la *Lisístrata* de Aristófanes, que cuenta, en efecto, con un semicoro de viejos y otro de viejas, los primeros de los cuales, achacosos y renqueantes, tratan en vano de desalojar a las viejas de la acrópolis, en la que se han hecho fuertes.

Por otra parte, tanto las tres vecinas de Carmen como los tres amigos de Iñaki, sobre todo en la primera temporada de la serie, desempeñan su función comentadora en un lugar fijo, las ventanas que dan al patio común en el primer caso y la taberna donostiarra Kai, propiedad de Iñaki, en el segundo, que equivalen, en clave actualizada, a la orquestra donde se desempeñaba el coro en la tragedia antigua.

También encontramos esta dualidad de coro femenino y masculino, de notable función comentadora, en las primeras temporadas de la más exitosa de las series televisivas españolas, *Cuéntame cómo pasó*, en la que las mujeres comentan las subtramas de la serie en la peluquería de Nieves y los hombres en la bodega de Tinín, espacios ambos, de nuevo, que constituyen variantes modernas de la orquestra griega.

También en *Aquí no hay quien viva,* por cierto, encontramos el equivalente a las escenas corales de un coro masculino en el llamado "Consejo de sabios", formado antifrásticamente por una serie de personajes de la serie en verdad poco o nada sabios, que se reúnen en el videoclub que se ha instalado en el local comercial ubicado en los bajos del edificio.

En todos estos elementos corales de las series televisivas, recapitulando, encontramos ejemplos ya muy laxos de lo que hemos llamado forma-coro, que están también provistos, como hemos visto, de las funciones propias del coro, aunque estos elementos corales aparecen ya, en general, desvinculados de la música o la danza y quienes desempeñan la función no son coreutas específicos, sino personajes en general individualizados que actúan como tales en otros momentos de la serie.

Por otra parte, lo importante en el coro antiguo no era, simplemente, la presencia de un coro que realizaba funciones como la reflexión y comentario sobre la acción o la solidaridad y apoyo al protagonista, sino también su papel en la articulación de la trama, en función de una alternancia entre escenas dialogadas y escenas corales. Esta alternancia la vemos también de manera muy clara en un género cinematográfico popular hasta los ochenta y que, después de unas décadas en declive, ha recuperado de nuevo unas altas dosis de popularidad. Se trata, por supuesto, del llamado *musical*.

Veamos un primer ejemplo, tomado de la película *Siete novias para siete hermanos* (S, Donen, 1954), compuesta a partir de un relato corto de Stephen Vincent Benét, cuyo hipotexto es, a su vez, la vieja leyenda romana del rapto de las sabinas[145]. En la película, el desarrollo lineal de

[145] Sobre los diversos mecanismos transtextuales en esta película, puede verse Espinosa Charry y Martín Rodríguez (2023).

la trama característico de su fuente se ve detenido en diversos momentos con números corales que comentan la situación, protagonizados, en unos casos, por los hermanos Pontipee, unos rudos leñadores sin mujeres en un profundo valle de Oregón hacia 1850, y otras veces por las seis muchachas a las que raptan y llevan a su rancho con la intención de hacerlas sus esposas.

En uno de esos números, "Lonesone Polecat" (Mofeta solitaria), los leñadores, después de haber atisbado las bondades de la vida marital de las que goza ya su hermano mayor, y de fracasar en sus intentos de conquistar a muchachas del pueblo para seguir sus pasos, se deprimen cuando llega el invierno y entonan en medio de la nieve un sentido canto, acompañado de pasos de danza, en que se comparan, sucesivamente, con mofetas, sabuesos y mochuelos desprovistos de sus hembras. Como era propio del coro clásico, la situación actual se sitúa en una perspectiva más amplia, que le da un sentido más profundo, trascendiendo, en este caso, sus penalidades particulares para transferirlas al ámbito general de cualquier criatura animada que carece de pareja.

Aunque estamos aquí, obviamente, tanto ante la forma como la función coro, el coro de esta película, como es habitual en los musicales, difiere del coro clásico en un punto capital: los integrantes del coro clásico solo intervienen en las escenas corales y son siempre los mismos, un conjunto cerrado de coreutas, mientras que en las películas musicales suelen actuar como coro personajes individualizados de la película y sus integrantes pueden variar de una escena coral a otra.

Hay, sin embargo, otras posibilidades, de las que solo podemos ahora ofrecer un par de ejemplos. El primero de ellos corresponde al número coral "Beauty School Dropout", del musical *Grease* (R. Kleiser, 1978). Uno de los personajes secundarios, Frenchy, que ha abandonado la *high school* para ingresar en una escuela de peluquería, en la que no da pie con bola, recibe en un ensueño la visita de su ángel de la guarda, su cantante favorito Frankie Avalon (interpretado por él mismo), constituido en corifeo de un coro formado por mujeres en el atuendo propio de las clientas de una peluquería, que aconseja a Frenchy por medio de una canción que se deje de peluquerías y retome el bachillerato. Tenemos, de nuevo, forma coro y función coro, pero esta vez la forma coro

se acerca más al prototipo griego: además de la música, el canto y los pasos acompasados, se trata de un conjunto de personas no individualizadas (salvo el corifeo), que solo aparecen en esta escena coral, y no desempeñan ningún papel como personajes individuales en el resto de la película. Pero, a diferencia del coro griego, aparecen solo en esta escena coral, mientras que en el resto de las escenas corales participan los personajes individualizados de la película constituidos en coro[146].

El segundo ejemplo (aducido ya someramente en Martín Rodríguez 2014, p. 81 n. 10), pertenece a la película *Pijama para dos* (*Lover Come Back,* D. Mann, 1961), una de esas comedias románticas escritas para lucimiento de Rock Hudson y Doris Day en los años sesenta del pasado siglo. Antes de comenzar propiamente la acción de la película, una voz en *off* (la forma más natural de monólogo expositivo introductorio en el cine) explica que lo que vemos es la neoyorquina Avenida Madison, centro neurálgico para las agencias publicitarias, y que en uno de esos fastuosos edificios con aspecto de colmenas trabajan, en agencias distintas pero vecinas, sendos ejemplares de dos tipos característicos en el oficio, equiparables a las abejas obreras y a los zánganos, que enseguida la cámara nos muestra: una Doris Day perfectamente arreglada y fresca como una rosa, que entra en el edificio con paso firme para comenzar su jornada laboral, y un Rock Hudson que baja medio borracho y medio dormido de un descapotable que comparte con una atractiva morena con la que obviamente ha pasado una noche movida. Con esto termina el *prólogo*. En una tragedia clásica, después de la escena expositiva conocida como *prólogos* vendría la entrada en escena del coro, esto es, la *párodos*. Pues bien, ¿qué es lo que vemos en la película tras esta escena expositiva? Llega un taxi, en el que viajan tres agentes comerciales que han venido a Manhattan para una convención, se para ante un hotel vecino y sus ocupantes empiezan a comentar lo que les sugiere lo que están viendo, sobre todo cuando lo comparan con sus monótonas vidas. Y, después de esta primera intervención de este coro un tanto *sui generis*, porque, ni canta, ni baila, y ni siquiera se mueve, estos mismos personajes, siempre desde el interior de un taxi, vuelven a aparecer en

[146] Sobre el uso de diferentes mecanismos transtextuales en esta película, con especial atención a la función paratextual de los títulos de crédito, véase Martínez Sariego (2025).

diversos momentos estratégicos de la película, y a comentar las escenas que ven en las que están implicados los protagonistas. Tenemos, pues, aunque ni baile, ni cante, ni se mueva, un coro formado por personajes sin individualizar, que aparece periódicamente en varias pequeñas secuencias de la película comentando el desarrollo de la acción y que solo comparece en este tipo de escenas de naturaleza coral.

3.2. La "función coro" desprovista de la "forma coro"

Ahora bien, se habrá observado que los ejemplos que hemos aducido hasta ahora combinan la forma coro, aunque a veces de manera ya muy distinta y distante de la forma coro de la tragedia griega, y la función coro, consistente en una detención del desarrollo de la trama para comentarla, interpretarla en un contexto más amplio, apoyar y empatizar con los protagonistas… Pero cabe también la posibilidad de que encontremos solo la función coro, desprovista de la forma coro, que ejemplificaré por medio de la serie *Cuéntame cómo pasó*, en la que ya he analizado también, por cierto, la presencia de formas más evidentes de pervivencia del coro.

La serie, estrenada 25 años después de la muerte de Franco y del comienzo de la Transición, pretende, en clave pseudodocumental y costumbrista, hacer revivir aquellos años a los que ya los vivieron y darlos a conocer a los que aún no habían nacido o eran demasiado pequeños para recordarlos. Se utiliza para ello el molde de una popular serie estadounidense de finales de los ochenta y principios de los noventa, *The Wonder Years*, emitida en España como *Aquellos maravillosos años*, en la que se pasaba revista a los turbulentos y apasionantes años sesenta, no en vano conocidos como "la década prodigiosa", a través de las vicisitudes de una familia prototípica de clase media, focalizadas a través de los recuerdos y los comentarios en *off* del ahora ya adulto Kevin Arnold, apenas un niño en la diégesis. En el caso de *Cuéntame cómo pasó*, la transición de España entre el final de la dictadura y la restauración de la democracia se revive a través de los Alcántara, una familia de clase media baja de origen manchego emigrada a Madrid a finales de los cincuenta.

En cada episodio, el desarrollo de las distintas tramas se jalona con diversas intervenciones de la voz en *off* de Carlos ya adulto[147], el entonces benjamín en el momento de la diégesis, que detienen la acción, la comentan, la explican o la interpretan[148]. Así, por ejemplo, en el capítulo séptimo de la séptima temporada ("El justiprecio"), se desarrolla una subtrama en la que Carlitos y sus amigos están ansiosos y expectantes por la excursión escolar a la que irán al día siguiente. Para los espectadores más jóvenes, sería difícil entender el grado de represión sexual que había en España en aquella época. El capítulo empieza con las chicas de clase jugando al baloncesto en un descampado, mientras los chicos, sentados al pie de una de las canastas, las miran embobados prometiéndose grandes satisfacciones en el inminente día de campo; y más aún Carlos, que ha recibido la invitación de su sicalíptica vecina Karina para sentarse a su lado en el autocar. La acción se detiene entonces con la primera intervención, explicativa y contextualizadora, de la voz en *off* del Carlos adulto:

> Qué guapas estaban, dando aquellos saltos que nos ponían la piel de gallina, y nos imaginábamos lo que sería la excursión que íbamos a hacer a Aranjuez al día siguiente, chicos y chicas juntos, para hacer un herbario, lo que era todo un acontecimiento para los tiempos que corrían […]

Estamos, claramente, ante un procedimiento con función coro, pero, obviamente, sin forma coro, porque no se trata de un personaje plural ni colectivo; es más, ni siquiera se trata de un personaje que intervenga en la diégesis, sino de una voz sin cuerpo ni rostro, plenamente extradiegética[149].

---

147 Sobre las diversas funciones de la voz en *off* de Carlos adulto y su progresiva pérdida de centralidad en la narración a medida que el personaje va perdiendo protagonismo: Pousa (2015, pp. 65-69 y pp. 245-248).

148 Este procedimiento coral no es exclusivo, por supuesto, de las series, sino que se emplea también en los productos cinematográficos; así, en *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, J. Ford, 1952), la voz en *off* del padre Lonergan, el párroco católico de Innersfin, abre la película a modo de prólogo y la puntúa con sus comentarios a lo largo de todo su desarrollo, a modo de coro. En *Hamlet* (L. Olivier, 1948), "La voz en *off*, empleo revolucionario para la época, funciona a modo de coro y sirve para dar cauce, total o parcialmente, a los tres monólogos que se conservan de la pieza teatral" (Abuin González 2012, p. 122).

149 En el teatro, en cambio, la voz en *off* para estos menesteres resulta un procedimiento más artificial, y puede recurrirse a otros más directos; así, en *The Glass Menagerie* (T. Williams,

Un segundo elemento con función coro, pero sin forma coro, lo suministra la banda sonora de la serie, compuesta, sobre todo en las primeras temporadas, de canciones de éxito en el momento de la diégesis, que, de algún modo, comentan implícitamente las distintas tramas. En una de ellas, Mercedes, la sensata madre de familia de los Alcántara, que ha abierto una modesta boutique en el barrio, se encuentra una noche al cerrar la tienda a una recién nacida envuelta en pañales y se la lleva a casa. A pesar de las reticencias de su marido, la incorpora a la familia, con la intención, incluso, de adoptarla, hasta que finalmente aparece la madre, arrepentida, y tienen que devolverle a su hija. Pues bien, cada vez que comienza una secuencia en la que avanza esta subtrama de la serie, oímos la melodía de una popular canción de la época, *Cállate, niña*, popularizada por la cantante melódica Jeanette. Naturalmente, para los espectadores que no vivieron aquella época, la recurrencia de esta melodía parece solo acompañamiento musical, identificador, eso sí, del comienzo de una secuencia relacionada con una determinada subtrama. Pero quienes sí la vivieron y recuerdan el tema y la letra de la canción, sobre una niña pequeña que ha perdido a su madre y no para de llorar, pero ha encontrado a quien la consuele, no dejarán de sentir la presencia de la melodía como un comentario a lo que justamente está viviendo la pequeña y la protección y el cariño que ha encontrado en los Alcántara.

En otros casos, el realizador da una pista más clara a los espectadores, recurriendo no ya a la melodía de una canción, sino a la reproducción también de su letra, con lo que la función coro se hace evidente no solo para quienes conocieron la época y la canción, sino para el conjunto de los espectadores. Así, en el capítulo sexto de la séptima temporada ("Tiran más dos tetas que dos carretas"), Mercedes espera intranquila en la cama, leyendo *Cien años de soledad*, la vuelta a casa de su marido, a quien vio mucho rato antes desde su balcón charlando con una vecina, pero no acaba de llegar. Oímos, entonces, con música y letra, una canción de 1968 popularizada por el grupo malagueño Los Íberos, que

1944), el personaje Tom, trasunto del propio autor en este drama de trasfondo autobiográfico, hace las veces del coro, comentando la acción al público directamente.

comienza “Las tres de la noche han dado, / corazón, y no dormís”, una preciosa musicalización, por cierto, de un soneto de Lope de Vega[150].

A diferencia de este empleo de las canciones con función coro, pero sin forma coro, que se insertan normalmente como banda sonora extradiegética o *score*, el recurso, con función, igualmente, coral, a emisiones de radio corresponde más bien a lo que se conoce como *source*, esto es, la banda sonora intradiegética, que no solo escuchan los espectadores, sino también los personajes. Así, en el capítulo 29 de la primera temporada (“Eros, pelos y celos”), Mercedes se llena de preocupación al encontrar un par de largos pelos rubios en una chaqueta de su marido. Mientras tanto, se oye en la radio el consultorio de Elena Francis, en el que se responde a una mujer que ha consultado sobre un comportamiento sospechoso de su esposo:

> Te aconsejo que lo vigiles más de cerca. Pues la mujer que ha aparecido en vuestras vidas parece muy capaz de aprovecharse de una situación así y ponerte en un compromiso. Ya sabes que los hombres son débiles por naturaleza y necesitan la atención permanente de sus esposas.

Encontramos también en la serie imágenes televisivas, igualmente intradiegéticas, con función de coro. En este caso, no se trata ya de productos solo sonoros, sino que al sonido se añade la imagen. Así, en el capítulo 22 de la primera temporada, cuyo título remite al subtexto sespiriano de Romeo y Julieta (“Montescos y Capuletos”), Mercedes, conmocionada aún por la noticia de que su hijo Toni ha dejado embarazada a Marta, la hija del poderoso subsecretario del ministerio en el que trabaja su marido como ordenanza, y tendrán que casarse, como se decía entonces, “de penalty”, prosigue incansable cosiendo pantalones en casa para poder llegar a fin de mes, mientras por la televisión se suceden diversos reportajes sobre bodas (primero, la de John Lennon y Yoko Ono, y después la de Salomé, ganadora en 1969 del entonces prestigioso Festival de Eurovisión). En el capítulo siguiente (“Madres no hay más que muchas”), en que la preocupación consiste ahora en que Marta no quiere casarse, se suceden en la tele reportajes sobre nacimientos,

[150] En este recurso a *puntuar* la historia mediante canciones de la época que, de algún modo, sirven para contextualizar la diégesis, los creadores de *Cuéntame* se inspiraron también en *The Wonder Years*: Rueda Laffond y Guerra Gómez (2009).

inclusas… Y, en el capítulo 24 ("Una larga espera"), en que Toni pasa un par de días detenido en la Dirección General de Seguridad, cuando Carlos se quiebra la cabeza elucubrando planes disparatados para liberarlo, atraen su atención unas imágenes de la telenovela *El Conde de Montecristo* (TVE, 1969) que están pasando por la televisión, en las que el prisionero del castillo de If, rascando en las junturas de una piedra del muro, consigue hacer un pasadizo que facilitará su huida.

Una función coral comparable a los de los televisivos pueden tenerla también los intertextos cinematográficos que se insertan en algunos capítulos. Así, en el último de la primera temporada ("A la orilla de los sueños"), los Alcántara han podido al fin cumplir con su sueño de ver el mar y pasar unos días en Benidorm, pero a Mercedes se le atragantan las vacaciones, por las continuas discusiones de política entre su marido y su hijo y la actitud de mirón de Antonio, que no tiene ojos más que para las extranjeras. Una noche va con Antonio y la abuela al cine. La película que ven (y cuyas imágenes vemos también los espectadores, en contraplanos con los de los Alcántara en el patio de butacas) es *El turismo es un gran invento* (P. Lazaga, 1968), una *españolada* protagonizada por Paco Martínez Soria. Mientras que Antonio y Herminia, como el resto de los espectadores, se desternillan, a Mercedes no parece hacerle ninguna gracia, porque, conjeturamos, empieza a darse cuenta de que el comportamiento de su marido durante esos días no es tan distinto del de los personajes burdos, salidos y reprimidos que aparecen en pantalla.

Tanto estos tres últimos procedimientos de función coro sin forma coro, como los de la voz en *off* de Carlos adulto y el acompañamiento musical, a diferencia del drama clásico, en el que las escenas exclusivamente corales (párodos y estásimos) detenían normalmente el desarrollo de la acción, se diría más bien que la acompañan.

Por otra parte, como habrá podido comprobarse, el recurso a la radio y a la televisión proporciona procedimientos corales con función, pero sin forma coro, menos sutiles y más explícitos que la voz en *off* o el acompañamiento de la música.

Dedicaré, por último, un breve espacio a la función coro sin forma coro por medio, exclusivamente, de la imagen. Ya Bakogianni (2011, p. 186)

ilustró cómo Michael Cacoyannis, en su trilogía cinematográfica de sustrato euripideo[151], utilizó de modo magistral la cámara para, a la manera del coro trágico, comentar la acción y guiar la mirada de los espectadores hacia ciertos detalles o ciertas expresiones de los actores que conferían un nuevo sentido a los textos del tragediógrafo griego. Siguiendo sus pasos, Valverde García (2017-2018) analiza un elemento recurrente en estas películas, la contraposición entre los carros en que transportan a las mujeres y los caballos en que montan los altaneros vencedores, oponiendo simbólicamente el cruel destino de aquellas y el poder abusivo de estos. Aprovecha, así, el director, con este procedimiento y con otros semejantes, el lenguaje estrictamente cinematográfico para reducir al mínimo los largos diálogos y escenas corales de los originales, de modo que "la imagen valga más que mil palabras" (Valverde García 2017-2018, p. 421).

Aduciré, por mi parte, un par de nuevos ejemplos[152]. En la última de la cascada de muertes con que concluye *El Padrino II* (F. Ford Coppola, 1974), mientras Fredo Corleone reza en voz alta, en la barca en la que ha salido a pescar, una avemaría, consciente de que el hombre que lo acompaña va a matarlo, su hermano Michael, que ha ordenado su ejecución, contempla el lago muy serio a través del ventanal de su lujosa mansión en Nevada. Tras oír el disparo, se deja caer, abatido, en un asiento e imágenes del pasado acuden a su mente: el comedor de la casa familiar, con sus hermanos Sonny y Fredo, su hermana y su futuro marido, Tom Hagen… esperando la llegada de su padre para celebrar su cumpleaños, poco después del bombardeo de Pearl Harbour. Alguien comenta que miles de voluntarios se están alistando para ir a la guerra y Sonny los llama idiotas, por arriesgar su vida, como dice siempre su padre, por gente a la que no conocen. "Por defender a su patria", lo corrige Michael. Sonny, irritado, le espeta que por qué no se alista. "Ya lo he hecho", le responde Michael y Sonny, furioso, trata de golpearlo, mientras solo Fredo lo defiende. Esta escena, que alude implícitamente a los

[151] Constituida por *Electra* (1962), *Las Troyanas* (1971) e *Ifigenia en Áulide* (1977).

[152] Además del guiño de naturaleza también coral que supone ver a Mercedes, en la serie *Cuéntame*, leyendo en la cama, precisamente, *Cien años de soledad*, mientras espera ansiosa el regreso a casa de su marido, como se ha indicado más arriba.

remordimientos que empieza ya a sentir Michael, no se ajusta, desde luego, a lo que buscamos, porque no contiene solo imágenes, sino también diálogo. Sin embargo, vemos a continuación un segundo recuerdo, una brevísima imagen con la familia Corleone diciendo adiós desde las ventanillas del tren, con los niños aún muy pequeños, probablemente en el viaje a Sicilia en que don Vito ajustará cuentas con el asesino de su familia, y esta si es una reflexión estrictamente visual sobre lo solo que se ha quedado Michael tras el asesinato de Sonny por mafiosos rivales, la muerte de su padre y su madre, el abandono de su esposa Kate y la ejecución de Fredo que él mismo acaba de ordenar. Y, con un breve primer plano de Michael, serio y atormentado, termina la película.

Pensemos, ahora, en la secuencia final de *Cinema Paradiso* (G. Tornatore, 1988). Totó, ahora Salvatore, un exitoso director de cine, regresa a Sicilia después de muchos años para asistir al entierro de Alfredo, el encargado del cine del pueblo durante su niñez, con quien colaboró estrechamente de niño y a quien sustituyó después cuando perdió la vista durante un incendio en la sala de cine. Alfredo le ha dejado un regalo, una antigua cinta cinematográfica que Salvatore se apresura a ver en cuanto llega, de vuelta, a los estudios, para descubrir que contiene, empalmados, todos aquellos fotogramas de besos y escenas eróticas que el párroco habría hecho cortar de las innumerables películas a cuya proyección asistió durante su infancia. Su visionado ahora lo emociona y los espectadores sentimos que con ello ha recuperado simbólicamente su infancia, la parte de su infancia de la que no pudo disfrutar, y se ha dado cuenta, además, de que el bueno de Alfredo no solo le ha devuelto tras su muerte lo que no pudo disfrutar de niño, sino que fue también para él el sustituto del padre que nunca tuvo, pues su padre murió en Rusia durante la guerra sin dejarle otro recuerdo que una vieja foto. Es verdad, sin embargo, que la función coral no la hacen aquí las imágenes solas, sino que cuentan con el refuerzo de la espléndida música de Ennio Morricone; pero la aportación a la función coro de este acompañamiento musical no puede compararse con la de las canciones – con o sin música expresa – de, por ejemplo, *Cuéntame cómo pasó.* La música de Morricone ayuda a crear un estado de ánimo, pero no tiene un referente conectado con palabras (aunque no estén explícitas) que pueda

aportar una función de comentario comparable. En todo caso, para poder aislar en su forma más pura la función coro sin la forma coro por medio solo de la imagen, tendríamos que sumergirnos en el cine mudo. Pero eso queda ya para otro trabajo.

4. CONCLUSIÓN

En conclusión, pese a su pérdida progresiva de funcionalidad en el decurso diacrónico de la tradición dramática occidental, a pesar de su papel esencial en la estructura de la tragedia clásica que está en la base de aquella, la presencia de variados avatares del coro, bien sea en su vertiente formal (la "forma coro") o solo en su vertiente funcional (la "función coro"), está bien documentada en los productos dramáticos audiovisuales de nuestro tiempo, ya se trate del cine o de la televisión.

En unos casos se trata de una imitación consciente que mantiene, en su esencia, tanto la "forma" como la "función" coro, bien sea con intención seria, como en la *Fedra* de Dassin, o en clave paródica, como en *Poderosa Afrodita* de Allen o *Hércules* de Disney. En otros casos, como en *Lover Come Back*, aunque no es posible hablar con seguridad de imitación consciente, el mantenimiento de algunas de las condiciones básicas del coro griego (la condición de personaje colectivo, la falta de individualidad de sus integrantes, la recurrencia de sus intervenciones, siempre en clave de comentario, a lo largo de la película, y su actividad circunscrita a un espacio claramente delimitado, comparable a la orquestra) hacen pensar en una recreación deliberada, renunciando, eso sí, a elementos como el canto y la danza que dañarían la tendencia al realismo propia de la situación descrita.

En la mayor parte de los casos, sin embargo, aunque se mantienen elementos básicos del coro, como la condición de personaje plural, su intervención intermitente en escenas corales a lo largo de la película o del capítulo de serie, o la función del comentario, se prescinde de otros no menos importantes, como la delimitación de los integrantes del coro como personajes con bajo grado de individualización y que solo actúan como integrantes de escenas corales. En estos casos, en efecto, los

mismos personajes pueden actuar tanto en escenas no corales como en escenas con función coral.

En muchos casos se renuncia, además, al empleo de la música y la danza, pero no así en el género del *musical*, que establece como principio articulador básico la alternancia entre escenas dialogadas en que los actores intervienen como personajes individualizados y las escenas corales, en las que esos mismos personajes actúan como un personaje colectivo que, mediante la combinación de palabra, música y baile, recrea lo que eran las funciones básicas del coro clásico.

Pero el procedimiento más innovador e interesante es la renuncia a la "forma" coro, manteniendo solo la función. He ofrecido como muestra un análisis detallado de la serie *Cuéntame cómo pasó*, donde, además de la presencia de avatares reconocibles de la "forma coro", las funciones tradicionales del coro se desempeñan también por medio de una voz en *off* enteramente extradiégetica, las melodías o las canciones de la banda sonora, e inserciones de productos radiofónicos, televisivos o cinematográficos, sin ningún atisbo de lo que hemos llamado "forma" coro.

He ofrecido, en fin, algunos ejemplos de la posibilidad de expresar la "función" sin "forma" coro exclusivamente por medio de la imagen, un ámbito de estudio que requiere un análisis más detallado del que ha sido posible abordar en este trabajo.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abuín González, A. (2012). *El teatro en el cine. Estudio de una relación intermedial*. Cátedra.

Bakogianni, A. (2011). *Electra Ancient and Modern: Aspects of the Reception of the Tragic Heroine*. Institute of Classical Studies, London.

Balló, J. y X. Pérez (2005). *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*, traducción de Nuria Pujol. Anagrama.

Bañuls, J. V. y F. de Martino (Eds.) (2017). *El coro dramático, un personaje singular.* Levante Editori.

Battezzato, L. (2005). Lyric. En J. Gregory (Ed.), *A Companion to Greek Tragedy* (pp. 149-166). Blackwell.

Battezzato. L. y M. Catrambone (2016). The Tragic Chorus. En *Oxford Bibliographies*. http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780195…661/obo-9780195389661-0225.xml?rskey=9hiAHB&result=516&print. Última consulta: 21/07/2025.

Calvo Martínez, J. L. (2014). Sófocles y el modelo de la tragedia. Los coros del *Edipo Rey*. En *Literatura al amanecer. Estudios de literatura griega. Origen, esplendor y decadencia de los géneros literarios* (pp. 195-220). Universidad de Granada.

Carmona Vázquez, A. (2003). *Coincidencias de lo trágico entre Eurípides y Federico García Lorca.* Instituto de Estudios Humanísticos y Ediciones del Laberinto.

De Paco Serrano, D. (2005). Los coros trágicos griegos y su reintroducción en los dramas contemporáneos. En C. Morenilla y F. de Martino (Eds.), *Entre la creación y la recreación. La recepción del teatro grecolatino en la tradición Occidental* (pp. 223-237). Levante Editori.

Del Corno, D. (1988). Erinni e Boy-Scouts. Il coro nelle riscritture moderne della tragedia greca. En L. de Finis (Ed.), *Scena e spettacolo nell'antichità* (pp. 79-88). Leo S. Olschki.

Espinosa Charry, A. y A. M. Martín Rodríguez (2023). Intertextualidad en los productos cinematográficos: análisis transtextual de *Siete novias para siete hermanos (Seven Brides for Seven Brothers*, Stanley Donen 1954), *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 13, 223-254.

Finch, C. (2011). *El arte de Walt Disney. De Mickey Mouse a Toy Story*. Lunwerg Editores.

Gagné, R. y M. Hopman (Eds.) (2013). *Choral Mediations in Greek Tragedy*. Cambridge University Press.

García Amorós, M. (2014). Las Fedras de Eurípides y Jules Dassin: la Fedra piadosa frente a la Fedra pasional. En A. J. Quiroga Puertas (Ed.), *Texto, traducción, ¡acción!: El legado clásico en el cine* (pp. 43-51). Círculo Rojo.

García Gual, C. (2006). Introducción general a *Eurípides. Tragedias. I*. Gredos.

García Yebra, V. (1974). *Poética de Aristóteles*, edición trilingüe. Gredos.

García-Ramos Merlo, J. (2011). *El coro en el teatro: su resurgimiento como elemento renovador en la escena europea y española del primer tercio del siglo XX.* Tesis doctoral. UNED.

Hardwick, L. (2015). Imaging Magic, Imagic Thinking: The Transmission of Greek Drama from Sofocles to Crimp. En F. Carlà y I. Berti (Eds.), *Ancient Magic and the Supernatural in the Modern Visual and Performing Arts* (pp, 39-54). Bloomsbury.

Hose, M. (1990). *Studien zum Chor bei Euripides*. Teubner.

Lacasa, A. (2010). El cine de atracciones. http://albertolacasa.es/el-cine-de-atracciones/ Último acceso: 24/07/2025.

López Férez, J. A. (1998). La tragedia griega. En D. Estefanía et al. (Eds.), *Géneros literarios poéticos grecolatinos*. Universidad de Alcalá de Henares, pp. 129-166.

Lozano Blasco, C. (1990). La función del coro en el teatro de Valle-Inclán. *Cuadernos de Investigación Filológica*, 14, 59-74.

Márquez, I. (2015). *Una genealogía de la pantalla. Del cine al teléfono móvil*. Anagrama.

Martín Isabel, H. (2021). Dos 'dramas satíricos' en la obra de juventud de Federico García Lorca. En J. de la Villa et al. (Eds.), *Forum Classicorum. Perspectivas y avances sobre el Mundo Clásico* (pp. 1283-1289). Guillermo Escolar.

Martín Rodríguez, A. M. (2014). Comidas de Acción de Gracias que articulan la vida. Una lectura de *Hannah y sus hermanas* (Woody Allen, 1986). En G. Santana (Ed.), *Fueron felices y comieron perdices. Gastronomía y literatura* (pp. 67-101). Ediciones Clásicas.

Martín Rodríguez, A. M. (2020). Metamorphosis of the mythical hero in Disney's *Hercules*. En R. López Gregoris y C. Macías Villalobos (Eds.), *The Hero Reloaded. The Reinvention of the Classical Hero in Contemporary Mass Media* (pp. 19-50). Benjamins.

Martín Rodríguez, A. M. (2022). Hipertextualidad mitológica y recepción cinematográfica: una lectura en clave mitológica de *What Women Want* (Nancy Meyers, 2000). En L. Unceta Gómez y H. González Vaquerizo (Eds.), *En los márgenes del mito. Hibridaciones de la mitología clásica en la cultura de masas contemporánea* (pp. 181-205). Los Libros de la Catarata y UAM Ediciones.

Martín Rodríguez, A. M. (2023). Modalidades de recepción plautina en los productos dramáticos audiovisuales: recepción directa, mediada y *subterránea*. *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae*, 33/2, 103-119.

Martín Rodríguez, A. M. (2024). Recepción clásica en el aula. Un enfoque multimedia a propósito del epigrama. En M. E. Curbelo Tavío y J. A. Moreno García (Eds.), *Nuevas perspectivas en la investigación y la enseñanza de las Lenguas Clásicas* (pp. 217-250). Servicio de Publicaciones de la ULPGC.

Martínez Sariego, M. M. (2025). Funciones paratextuales de los títulos de crédito cinematográficos: *Grease* (1978). En M. Ranilla y A. Salazar (Eds.), *Innovación y Reflexión en las Artes: Conexiones entre Prácticas Artísticas, Educación y Cultura* (pp. 761-792). Dykinson.

Pérez Bowie, J. A. (2010). La teatralidad en la pantalla: un ensayo de tipología. *Signa*, 19, 35-62.

Pérez Bowie, J. A. (2018). Retórica del exceso frente a retórica del despojamiento. Notas sobre la teatralidad en algunos filmes contemporáneos. En J. A. Pérez Bowie (Ed.), *La teatralidad en la pantalla. Reflexiones sobre el diálogo contemporáneo entre cine y teatro* (pp. 99-126). Catarata.

Pérez Gómez, L. (2014). El Coro de la tragedia, comentarista invitado en *Mighty Aphrodite* de Woody Allen. En A. J. Quiroga Puertas (Ed.), *Texto, traducción, ¡acción!: El legado clásico en el cine* (pp. 89-99). Círculo Rojo.

Pousa, L. (2015). *La memoria televisada. Cuéntame cómo pasó*. Comunicación Social: ediciones y publicaciones.

Radigales, J. (2011). Slapstick y mascaras. Recursos y arquetipos clásicos en la comedia cinematográfica fundacional. En M. J. García Soler (Ed.), *Expresiones del humor desde la Antigüedad hasta nuestros días* (pp. 255-277). Universidad del País Vasco.

Riemer, P. y B. Zimmermann (Eds.) (1999). *Der Chor im antiken und modernen Drama*. Metzler.

Rodríguez Adrados, F. (2006). Fiesta y tragedia, de los griegos a hoy. En J. A. Correa Rodríguez y E. Yamuza (Eds.), *Estudios filológicos en homenaje a Mercedes Vílchez Díaz* (pp. 13.24). Pórtico.

Rueda Laffond, J. C. y A. Guerra Gómez (2009). Televisión y nostalgia. *The Wonder Years* y *Cuéntame cómo pasó*. *Revista Latina de Comunicación Social*, 64. https://nuevaepoca.revistalatinacs.org/index.php/revista/article/view/1189. Último acceso: 23/07/2025.

Vallejo, I. (2019). *El infinito en un junco*. Siruela.

Valverde García, A. (2017-2018). Carros y caballos en la trilogía euripidea de Michael Cacoyannis. *Fortunatae*, 28, 419-430.

Vaquero, T. (2018). *El mundo actual a través del cine. 25 historias de película*. Alianza Editorial.

Webster, T. B. L. (1979). *The Greek Chorus*. Methuen.

Zarifi, Y. (2007). Chorus and dance in the ancient world. En M. McDonald y J. M. Walton (Eds.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre* (pp. 227-246). Cambridge University Press.

ALBERT CAMUS Y EL MITO DE SÍSIFO EN EL VIDEOJUEGO: UNA APROXIMACIÓN MITOCRÍTICA A LOS MUNDOS DE FICCIÓN CONTEMPORÁNEOS

José Manuel Chico Morales
Universidad de Granada

1. INTRODUCCIÓN

"Hay que imaginar a Sísifo dichoso", concluye el capítulo dedicado al mito de Sísifo que Albert Camus escribió en su ensayo homónimo. El simbolismo asociado a esta imagen es realmente evocador: Sísifo, de acuerdo con la tradición mitológica griega, es condenado por los dioses a cargar con una roca ininterrumpidamente. Sin embargo, el filósofo sugiere que, a pesar del trágico destino al que es sometido Sísifo, podemos vislumbrar su felicidad. Camus se sirve de este relato mitológico para ilustrar la condición absurda del ser humano contemporáneo, condenado, como Sísifo, a transportar consigo el peso de su propia existencia. Sin auxilio, sin ayuda divina o redención que nos permita alcanzar un paraíso celestial o una promesa divina, el ser humano contemporáneo encadena un día con otro sin esperanza y, sin embargo, continúa arrastrando su roca particular. A través del simbolismo vinculado a la roca, el filósofo desarrolla su visión existencialista sobre la condición absurda del ser humano, cuya condena de conducir una roca de manera permanente alberga una dialéctica fundamental establecida entre el sujeto y su carga.

En virtud de la aplicación de un enfoque mitocrítico, gracias al método desarrollado por Gilbert Durand, en nuestra investigación podemos distinguir la intervención de ciertos mitemas que aparecen, bajo nuevos códigos culturales, en mundos de ficción contemporáneos procedentes de distintos medios de expresión, como en el caso del videojuego. Dentro de este contexto, podemos observar cómo en ciertos mundos ludoficcionales (sirviéndonos del término y de la teoría de Antonio J. Planells,

2022) de nuestra contemporaneidad se reproducen una serie de mitemas presentes en mitos clásicos, como en el caso del mito de Sísifo. Por ello, en este estudio nos dirigimos a la identificación de aquellos mitemas que nos permiten engarzar las narrativas contemporáneas a ejes temáticos y problemáticas presentes en la mitología clásica, revelando con ello el potencial expresivo del videojuego tanto para configurar los imaginarios del presente como para revelar la pervivencia de ciertos mitos.

2. OBJETIVOS

El objetivo de esta investigación es el de analizar, desde un enfoque mitocrítico, la presencia y reconfiguración de los mitemas asociados al mito de Sísifo, de acuerdo con la interpretación de Albert Camus, en los mundos ludoficcionales de los videojuegos seleccionados dentro del corpus.

A través de esta aproximación, buscamos examinar cómo estos mundos ludoficcionales actualizan la noción de lo absurdo camusiano, evidenciando la interacción entre el sujeto y la carga como eje central de su estructura narrativa. Además, este análisis pone de relieve el papel de la intermedialidad en la construcción de significados dentro de los videojuegos, explorando los mecanismos expresivos propios del medio que contribuyen a la reformulación de estos mitos en el contexto contemporáneo. El punto de partida, por tanto, será el de identificar los mitemas presentes en determinados mundos ludoficcionales contemporáneos que nos remitan al mito de Sísifo interpretado por Camus.

– Para alcanzar adecuadamente este objetivo, seleccionamos como corpus una serie de videojuegos cuyos mundos ludoficcionales presentan estos mitemas: *Life Is Strange 2* (Don't Nod Entertainment, 2018), *The Last of Us* (Naughty Dog, 2013)[153], *A Plague Tale: Innocence* (Asobo Studio, 2019)[154] y *Death Stranding* (Kojima Productions, 2019). En todos estos títulos observamos un denominador común: los

[153] Si bien nos centraremos en la primera parte del videojuego, podemos establecer unas conclusiones análogas en la segunda, *The Last of Us Part II* (Naughty Dog, 2020).

[154] Como en el caso anterior, nos limitaremos al estudio del primer videojuego, pero podemos aplicar igualmente unas mismas conclusiones en su secuela, *A Plague Tale: Requiem* (Asobo Studio, 2022).

personajes controlados por el jugador comparten el objetivo global de proteger a su acompañante dentro del mundo ludoficcional. Dentro de este marco se reactivan algunos de los mitemas presentes en el mito Sísifo reinterpretado por Camus, como la dialéctica establecida entre el sujeto y su roca. De ahí la necesidad de recurrir al enfoque de la mitocrítica como metodología de investigación a la hora de analizar la reescritura de estos mitemas y su adaptación particular dentro de las narrativas videolúdicas contemporáneas.

3. METODOLOGÍA

A la hora de identificar los mitemas de los mundos ludoficcionales seleccionados como corpus, nos servimos de los procedimientos propios de la mitocrítica, tal y como fueron formulados y desarrollados por Gilbert Durand (1992, 1996) en tanto que metodología de investigación. Su objetivo es identificar la persistencia y transformación de los mitemas dentro de los imaginarios colectivos, revelando los esquemas profundos que organizan la narratividad y las imágenes simbólicas. Tanto la mitocrítica como el mitoanálisis nacen a partir del estructuralismo figurativo de Durand, desarrollado por primera vez en *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960). De ahí que ambas metodologías deban ser comprendidas bajo el sistema global del enfoque del estructuralismo figurativo, que diseñó con el objeto de desvelar las estructuras e imágenes simbólicas que operan en el Imaginario. Con ello, clasifica las imágenes primordiales del Imaginario en función de tres regímenes (o estructuras) dominantes esenciales del ser humano: el postural, el nutricional y el sexual. En 1972, en un artículo titulado « Le voyage et la chambre dans l'oeuvre de Xavier de Maîstre. Contribution à la mythocritique », Durand introduce el término de mitocrítica y, posteriormente, tanto en *Science de l'homme et tradition. Le nouvel esprit anthropologique* (1975) como en *Figures mythiques et visages de l'oeuvre de la mythocritique à la mythanalyse* (1979), el teórico del imaginario perfiló de un modo más adecuado la definición y delimitación de la mitocrítica y el mitoanálisis. Como sostiene Fátima Gutiérrez

(2012), la mitocrítica perfilada por Durand consiste en "analizar un texto de la misma manera que se analiza un mito" (p.22).

Si bien el pensamiento de Durand bebe de ciertas nociones formuladas dentro de la antropología estructural de Claude Lévi-Strauss, su enfoque se aleja de estas corrientes de pensamiento, consideradas por él como "hermenéuticas reductivas", como expuso en *L'Imagination symbolique* (1964). Sin embargo, una de las recuperaciones más significativas de las tesis de Lévi- Strauss será el término de mitema, trasladándolo al terreno de su estructuralismo figurativo. De acuerdo con Lévi-Strauss, la estructura del mito se descompone en diferentes segmentos con relaciones de afinidad entre sí. A estas unidades mínimas y redundantes de significado les otorgará el nombre de mitemas, tal y como desarrolló en *Anthropologie structurale* (1958) y amplió en el tercer y cuarto volumen de su famosa tetralogía *Mitológicas* (1964-1971), titulados, respectivamente, *Mitológicas III: El origen de las maneras de mesa* (1968) y *Mitológicas IV: El hombre desnudo* (1971)[155]. El mitema no solo constituye la unidad mínima de significado de cada mito, su materia prima, sino que, además, son redundantes en las estructuras de distintos mitos presentes en diferentes épocas y culturas. La sucesión de estos mitemas guarda entre sí un orden cohesionado y lógico dentro del mito. De ahí que la estructura de este se articule en función del orden y afinidad de estas unidades mínimas. Durand, por tanto, retoma este término de Lévi-Strauss y, en virtud del nuevo armazón del estructuralismo figurativo, el mitema adquiere una nueva dimensión con respecto a la visión del reduccionismo estructuralista, y lo define en virtud del dinamismo simbólico del Imaginario. Es decir, el mitema ha de leerse en relación con la imagen simbólica y su función dentro de las estructuras antropológicas más profundas de las culturas humanas, dado que aquello que define esencialmente a un mito, para Durand, no es tanto la concatenación lógica de sus componentes, la suma de sus unidades mínimas, sino el sentido simbólico que adquieren estas dentro de una

[155] Los libros que componen esta tetralogía de Mythologiques, en su lengua original francesa, son: Mythologiques, vol. I. Le Cru et le Cuit (1964). Plon; Mythologiques, vol. II. Du miel aux cendres (1967). Plon; Mythologiques, vol. III. L'Origine des manières de table (1968). Plon; Mythologiques, vol. IV : L'Homme nu (1971). Plon.

estructura más global. De ahí que la mitocrítica se presente como un método de análisis que profundiza en las estructuras simbólicas subyacentes a partir de las unidades mínimas de significado y poniendo de relieve la recurrencia de ciertos mitemas dentro de una obra específica. A diferencia del mitoanálisis, que examina la configuración mítica en un marco cultural más amplio, la mitocrítica se enfoca en cómo los textos reelaboran y reactualizan los mitos, revelando así las transformaciones del Imaginario a lo largo del tiempo[156].

En primera instancia, revisamos la reinterpretación del mito de Sísifo por parte de Albert Camus, atendiendo a la dialéctica mencionada entre el sujeto y su roca, y, posteriormente, esta será analizada dentro de los mundos de ficción pertenecientes al corpus de videojuegos indicado, con el objeto de poner de relieve los mitemas presentes y operantes en cada uno de ellos.

4. DISCUSIÓN

4.1. El mito de Sísifo y el hombre absurdo

Antes de abordar el análisis de los videojuegos indicados, a modo de marco teórico, sintetizamos brevemente la reinterpretación del relato mítico de Sísifo por parte de Albert Camus. Con el objeto de presentar y desarrollar el sentimiento de lo absurdo, Camus emplea la imagen simbólica de esta figura mítica heredada de la tradición griega, a partir de relatos mitológicos más longevos como los de Homero. Como recuerda Pierre Brunel (2004), bajo la forma de *Sisyphos*, Sísifo aparece por primera vez en la *Ilíada* (VI, 153) y en la *Odisea* de Homero (XI, 593). Al mismo tiempo, también nos ha llegado de la Antigua Grecia la variante de *Sesephos*, mencionado por Hesiquio de Mileto en su

[156] Si bien no podemos detenernos de manera particular en ninguno de estos estudios, debemos destacar que, en los últimos años, han proliferado una serie de investigaciones que han explorado los espacios de intersección entre los estudios del mito y el videojuego. Mencionamos especialmente el artículo de Antonio J. Planells (2021), "La Tierra Prometida en el videojuego contemporáneo: mitoanálisis de *Bioshock Infinite* y *Death Stranding*". *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (31), 117-130. Al mismo tiempo, contamos con otros estudios relevantes dentro de este terreno como los de Ford, D. (2022); Garín Boronat, M. (2009); Galanina, E. y Salin, A. (2017); Galanina, E. y Baturin, D. (2019).

diccionario de biografías de artistas y filósofos (*Ὀνοματολόγος*). De acuerdo con la tradición, el nombre de Sísifo ha estado vinculado generalmente al de la polis de Corinto (Brunel, 1988, p. 1988), tal y como aparece en las *Sátiras* de Horacio (II, 3, v.21). Homero, por su parte, no describe las razones que llevaron a Sísifo a estar condenado, sin embargo, en otras versiones se nos relata cómo Sísifo, al burlar el castigo de Zeus y engañar a Tánatos, fue condenado a arrastrar una roca hacia la cima de una montaña y, cuando esta se encontraba en el punto más alto, volvía a descender al inicio, obligando a Sísifo a repetir la tarea indefinidamente. Albert Camus (2013) observa que, en este recorrido, se reproducen algunos de los síntomas del ser humano contemporáneo y que ese "trabajo inútil y sin esperanza" (p. 325) al que estaba sometido Sísifo revela su condición absurda: "Sísifo es el héroe absurdo. Lo es tanto por sus pasiones como por su tormento" (Camus, 2013, p. 326). El obrero actual, de acuerdo con el autor, trabaja todos los días y sus tareas cotidianas parecen reproducir una misma cadencia: "Se ve el rostro crispado, la mejilla pegada a la piedra, la ayuda de un hombro que recibe la masa cubierta de arcilla, de un pie que la calza, la tensión de los brazos, la seguridad enteramente humana de dos manos llenas de tierra" (Camus, 2013, p. 326).

La originalidad y lucidez de Camus, sin embargo, resulta del hecho de ubicar el momento de la toma de conciencia del absurdo cuando Sísifo llega a la cima y ve descender su roca:

Al final de este largo esfuerzo, medido por el espacio sin cielo y el tiempo sin profundidad, se alcanza la meta. Sísifo ve entonces cómo la piedra desciende en algunos instantes hacia ese mundo inferior desde el que habrá de volver a subirla hasta las cimas, y baja de nuevo a la llanura. Sísifo me interesa durante ese regreso, esa pausa [...] es la hora de conciencia. (Camus, 2013, p. 326).

El autor, en lugar de identificar la condición absurda de Sísifo en la subida, en el tramo en el que carga su roca, esta se ubica más bien en la pausa, en el momento en que desciende nuevamente y es consciente de su situación. Del mismo modo, cuando el trabajador contemporáneo se sitúa en ese momento de pausa y toma conciencia de la repetición indefinida de sus tareas cotidianas, de su trabajo incesante, vislumbra la conciencia

del absurdo. Asumir esta conciencia del absurdo ya no significa encontrar la esperanza en el refugio de una deidad o de cualquier esencia sobrenatural, sino en aceptar que "es ya él mismo piedra" (Camus, 2013, p. 326).

El destino del ser humano, por tanto, queda ligado irremediablemente al de su roca:

Hace del destino un asunto humano, que debe ser arreglado entre los hombres. Toda la alegría silenciosa de Sísifo consiste en eso. Su destino le pertenece. Su roca es su cosa. Del mismo modo, el hombre absurdo, cuando contempla su tormento, hace callar a todos los ídolos […] Si hay un destino personal, no hay un destino superior […] El esfuerzo mismo para llegar a las cimas basta para llenar el corazón de hombre. Hay que imaginar a Sísifo dichoso. (Camus, 2013, pp. 328-329)

De acuerdo con esta visión, Sísifo se convierte en su propia roca. Ese es su destino. A pesar de sufrir esta condena, la felicidad de Sísifo sigue teniendo cabida. Para ello, ya no tiene que mirar hacia las promesas o hacia la esperanza divina, sino precisamente a su propia roca, al camino que va tejiendo desde su propia existencia absurda. De ahí que, a la hora de analizar los siguientes mundos ludoficcionales, partamos de tres mitemas fundamentales para sostener la dialéctica entre el sujeto y su roca: la condena, la carga de la roca y la asunción del destino.

4.2. *A Plague Tale* y la carga de la enfermedad

A Plague Tale: Innocence sitúa su inicio en el Reino de Francia, en el año 1348, en plena Guerra de los Cien Años. En esta historia, el jugador asume el control de Amicia de Rune, una joven noble cuya misión principal es resguardar a su hermano menor, Hugo, quien padece una enigmática dolencia denominada Prima Macula. La relación entre ambos personajes es el eje central de este mundo ludoficcional, ya que Amicia, después de ver cómo asesinan a su padre y desaparece su madre, se encomienda la tarea de proteger y guiar a su hermano. A medida que el jugador avanza por los distintos niveles del juego, se establece una relación de dependencia entre ambos personajes, que se ve reflejada a través del empleo de diferentes mecánicas disponibles que permiten una protección mutua. La aventura de estos hermanos en un entorno

devastado por la enfermedad y el conflicto bélico se establece como la columna vertebral del videojuego, de modo que el objetivo primordial de la historia es la supervivencia de Hugo.

En las primeras fases del *gameplay*, la conexión entre ambos es prácticamente inexistente, ya que la frágil salud de Hugo lo ha mantenido aislado desde su nacimiento. Esta circunstancia ha limitado notablemente su contacto con el exterior, por lo que, al verse forzado a abandonar su casa junto a su hermana, empieza a descubrir un mundo que hasta entonces desconocía. A partir de este momento, Amicia se convierte en un mediador clave, un instrumento que facilita el aprendizaje de Hugo sobre la realidad que le rodea y su propia supervivencia. La intermedialidad desempeña un papel crucial en la forma en que la narrativa audiovisual y las mecánicas del juego se entrelazan para intensificar la tensión entre la necesidad de protección y la constante hostilidad del entorno. La pérdida de sus padres, la amenaza de los soldados de la Inquisición y la enfermedad de Hugo configuran desde el principio la meta principal del videojuego: escapar de los perseguidores y, ante todo, proteger al hermano menor.

Conforme avanza la historia, se establece una dialéctica que vertebra la estructura del juego y se presenta como una constante dentro del universo narrativo de *A Plague Tale: Innocence* y de su secuela, *A Plague Tale: Requiem*. Esta dinámica puede interpretarse como una reinterpretación del mito de Sísifo, en el que Amicia debe asumir el desafío de guiar a Hugo a través de un escenario azotado por la aparición descontrolada de ratas y por el conflicto bélico, de un modo análogo a *The Last of Us*, *Life is Strange 2* y *Death Stranding*, como veremos a continuación. Al aceptar esta carga, la de proteger a nuestro hermano Hugo y conseguir su supervivencia, la estructura del juego se articula en torno a una serie de objetivos escalonados: encarnando a Amicia y utilizando mecánicas centradas en el sigilo, el combate y la resolución de puzles en momentos estratégicos, el jugador puede progresar en la historia. Sin embargo, todas estas acciones están subordinadas a un propósito final que prevalece sobre el resto: encontrar una cura para Hugo.

Constamos con ello los tres grandes mitemas seleccionados: la condena, la carga de la roca y la asunción del destino. En cuanto al primer

mitema, Hugo sufre la condena no solo de llevar consigo la enfermedad de la Prima Mácula y su capacidad para estar en sintonía con las ratas, sino que también lleva a sus espaldas la degeneración del mundo, de la naturaleza. Se convierte con ello en la causa del cataclismo escatológico. En segundo lugar, la carga de la roca: desde que asesinan a su padre y desaparece su madre, el objetivo de Amicia, el personaje que controla el jugador, es el de proteger a su hermano Hugo. Tanto a nivel lúdico como narrativo, no podemos comprender el personaje de Amicia sino en relación con Hugo. Por último, en cuanto al mitema de la asunción del destino, Amicia constata que el destino de la naturaleza se encuentra ligado a la enfermedad de su hermano. Aceptamos desde el comienzo una protección de este, pero también nuestra propia condena: en el personaje controlado por el jugador recae la responsabilidad de salvar el mundo tal y como lo conocemos.

4.3 *The Last of Us*: Sísifo y la roca posapocalíptica

En la primera parte de *The Last of Us*, la humanidad se enfrenta, desde el comienzo del juego, a un colapso mundial debido a una pandemia provocada por una variante del hongo Cordyceps. Esta infección transforma a las personas en criaturas con capacidades mutadas, lo que sume al mundo en el caos. Desde el inicio, el jugador asume el papel de Joel, un hombre que, tras un salto temporal de dos décadas, se encuentra en una sociedad desmoronada, donde la supervivencia se ha convertido en la única prioridad. Aunque en el horizonte de la ficción persiste la posibilidad de reconstrucción, Joel no comparte esa perspectiva y se limita a vivir sus días sin mayor propósito que el de seguir con las tareas de su realidad cotidiana. En un determinado momento, se le asigna una misión que cambiará el rumbo de su existencia: trasladar a Ellie, una joven que ha demostrado ser inmune a los efectos del hongo Cordyceps, hasta un hospital donde los científicos podrían desarrollar una vacuna capaz de detener la propagación del hongo. Sin embargo, el desenlace del viaje lo enfrenta a un dilema moral de gran envergadura. Joel debe decidir entre permitir que Ellie sea sacrificada en favor de un bien colectivo, posibilitando la creación de una cura para la humanidad, o priorizar su vida, aún a costa de condenar cualquier esperanza de erradicar la pandemia. Este momento crucial plantea una disyuntiva entre el ideal

de salvación colectiva y la decisión de aferrarse a un vínculo personal, y Joel, finalmente, inclina su balanza hacia la segunda opción.

Al decantarse por la protección de Ellie por encima del destino de la humanidad, Joel rompe con la idea de un posible renacimiento social y nos obliga a cuestionarnos la pérdida de toda esperanza en un mundo mejor. Por tanto, a lo largo de la experiencia que abarca desde la primera hasta la segunda parte del juego, Joel repite la misma dinámica en su relación con Ellie, y en ello es crucial la intermedialidad que surge al combinar cinemáticas, sonido ambiental y distintas dinámicas lúdicas, reforzando así la dimensión simbólica de "cargar con la roca". Al tomar la decisión de que su destino ya no está vinculado a la salvación de la humanidad, Joel encarna una forma de rebeldía camusiana que, gracias a la conjunción de estos diversos códigos expresivos, invita al jugador a experimentar de forma directa la dureza y el sinsentido de su condena. Desde el momento en que asume que su existencia no está ligada a la redención de la humanidad, Joel encarna una forma de resistencia existencial que nos remite a la visión de Albert Camus sobre Sísifo, el héroe absurdo: la aceptación de una lucha sin mayor propósito que el de aceptar la carga incesante de una roca. Cuando el personaje controlado por el jugador privilegia la vida de Ellie en detrimento de la posible vacuna, su destino no solo está sujeto al de su carga, sino que acepta implícitamente el abandono de un ideal, del regreso al paraíso perdido. Como ya subrayamos anteriormente, para Camus, asumir el absurdo de la existencia conlleva la aceptación de que ningún dios podrá auxiliarnos y que nuestro destino está amarrado a la misma roca que transportamos. El destino de Joel está sujeto precisamente a una misma condición de lo absurdo: su roca, aquella que empuja incansablemente sin jamás alcanzar la cima, se convierte aquí en el peso emocional y moral que define a Joel. La inevitabilidad de su condena no radica solo en la imposibilidad de restaurar la humanidad, sino también en su decisión consciente de rechazar cualquier utopía en favor de un vínculo personal que lo ata a su propia finitud.

Vemos, por tanto, cómo se reproducen los tres mitemas fundamentales que manejamos en relación con la lectura del mito de Sísifo de Camus. En cuanto mitema de la condena, ambos personajes, Joel y Ellie, no

solo arrastran consigo la condena sufrida por toda la humanidad, causada por una pandemia y el desmoronamiento de la civilización tal y como la conocían, sino que, además, en el plano individual, Ellie sufre la condena de llevar consigo la posible cura, mientras que Joel es condenado desde el momento en que su hija Sarah fue asesinada al comienzo de la historia. En segundo lugar, en relación con el mitema de la carga, el objetivo global del jugador, a través del control de Joel, es el de garantizar la seguridad y protección de Ellie y, de este modo, poder llevarla al punto de llegada establecido por los Luciérnagas. Desde el momento en que decide que la vida de la niña está por encima de una posible cura, Joel asume de un modo absoluto que su destino está ligado al de Ellie, al de su roca. Por último, como tercer mitema, la asunción del destino: precisamente es la renuncia del sueño colectivo (es decir, la vacuna), lo que lleva a Joel a asumir que su destino no es sino una huida hacia delante, ausente de promesas divinas y de esperanzas idealistas. A través del tejido visual propuesto en el mundo ludoficcional de *The Last of Us* podemos constatar, desde el primer nivel hasta las fases finales del *gameplay*, que el destino de Joel está ligado al de cargar una roca, en el sentido camusiano. Estos mitemas reaparecen de un modo análogo en la segunda parte del videojuego, encarnados en los personajes de Abby y Lev. Cuando la primera asume la protección del segundo y, con ello, renuncia al ideal de la salvación colectiva, su destino se encuentra íntimamente ligado al de su "roca".

4.4. *Life is Strange 2* y la condena del racismo

El mundo ludoficcional de *Life is Strange 2* nos sitúa dentro de un contexto contemporáneo a su lanzamiento (año 2018) y se articula en torno a la problemática del racismo en Estados Unidos. Desde la perspectiva de la intermedialidad, el tejido ludonarrativo de este juego aprovecha tanto los recursos audiovisuales como las decisiones interactivas para subrayar el rol del jugador en la reconstrucción simbólica de los mitemas identificados. Dos hermanos de ascendencia mexicana, Sean Díaz y Daniel Díaz, por diversas circunstancias fortuitas, se ven envueltos en un incidente violento que los obliga a huir precipitadamente de su hogar en Seattle y del país. Este suceso, desencadenado por la discriminación y el abuso policial, marca el inicio de un viaje a lo largo de

varios estados, con el objeto de cruzar la frontera hacia México. Durante el recorrido, el jugador, que controla al hermano mayor, adquiere un rol protector. De ahí que el objetivo global del juego sea el de cruzar la frontera y proteger a nuestro hermano menor. La fusión de una narrativa interactiva con secuencias cinemáticas asociadas a la dialéctica sujeto/carga confirma el carácter intermedial de la propuesta, intensificando la participación proactiva del jugador y actualizando el mito de Sísifo dentro de unos códigos culturales contemporáneos. Según el jugador avanza, asiste a la evolución de la relación fraternal y, bajo un sistema de elección como principal mecánica, debe tomar decisiones de carácter ético y moral que tendrán repercusiones en el desenlace de la historia. Al mismo tiempo, descubrimos que Daniel, nuestro hermano pequeño, como ocurría en *A Plague Tale*, posee unos poderes extraordinarios, sobrehumanos (en este caso particular, telequinéticos), cuyo empleo requiere una gran responsabilidad y, en este sentido, el rol lúdico y narrativo del hermano mayor adquiere una importancia esencial.

En este caso, volvemos a encontrarnos los mismos mitemas identificados anteriormente. En relación con el primer mitema, la condena, los dos hermanos son condenados por la justicia estadounidense y son perseguidos por la policía dentro de un contexto social dominado por el reflorecimiento de un racismo que se materializa a través del proyecto de construir un muro entre Estados Unidos y Latinoamérica. En segundo lugar, el mitema de la carga no solo se manifiesta dentro del plano estrictamente narrativo, sino también en la dimensión lúdica: observamos que el objetivo global es el de proteger a nuestro hermano y, como en los otros títulos analizados, velar por la vida y bienestar de nuestro hermano se convierte en un objetivo global. Por último, vemos la asunción del destino como último mitema: del mismo modo que en la interpretación de Camus sobre el mito de Sísifo, lejos de consolarnos con el milagro o la esperanza divina, nuestro futuro depende de nosotros mismos y de la solidaridad de los acompañantes con los que nos encontramos.

4.5 *Death Stranding* y la carga de la civilización humana

Death Stranding (Kojima Productions, 2019) nos presenta un mundo posapocalíptico en el que el personaje controlado por el jugador, Sam

Porter Bridges, asume la misión de reconectar a la humanidad repartiendo suministros a través de un territorio devastado por un fenómeno llamado Death Stranding. La mecánica principal consiste en transportar cargas constantemente, incluyendo un dispositivo muy peculiar, BB (Bridge Baby), que permite detectar presencias sobrenaturales y garantiza la supervivencia en rutas cada vez más peligrosas. Esta mecánica, que permite al jugador portar objetos (a menudo pesados e inestables) y proteger a la criatura, conecta directamente con los tres mitemas esenciales que hemos venido analizando. De ahí que, dentro de los cuatro videojuegos analizados, *Death Stranding* sea el caso que guarde una mayor reminiscencia con el mito de Sísifo. En primer lugar, porque la mecánica principal del juego es precisamente la carga y transporte de objetos, lo que nos hace recordar inconfundiblemente a la roca del héroe absurdo. Por otra parte, esta tarea es incesante y el jugador está ligado a ella de principio a fin.

La reactivación de los tres mitemas se ejecuta dentro de un escenario posapocalíptico que nos permite ahondar sobre el plano existencial de los personajes. En primer lugar, el mitema de la condena se reproduce en la medida en que el entorno está marcado por la ruptura entre el mundo de los vivos y los muertos, condenando a Sam a deambular en un escenario hostil sin verdadero descanso. En segundo lugar, como mitema de la carga permanente: Sam se ve obligado a llevar consigo no solo paquetes vitales para el resto de la sociedad, sino también al BB, cuya protección y cuidado se convierten en una tarea constante. Por último, en relación con la asunción del destino: Sam no cuenta con ayudas divinas ni promesas de salvación, sino que la única vía para el ser humano, en este mundo ludoficcional posapocalíptico, consiste en persistir en el acto de reconectar y reconstruir, aceptando que el camino será incesantemente arduo.

5. CONCLUSIONES

La dialéctica sujeto/roca que Camus identifica a la luz del mito de Sísifo, se reactiva en los títulos analizados a través de tres mitemas fundamentales, proyectando la noción de lo absurdo tanto en la dimensión

lúdica como en la narrativa: la condena, la carga de la roca y la asunción del destino. Observamos especialmente la integración de los componentes propios del videojuego (como las mecánicas, los objetivos, los retos, los logros, etc.) con elementos procedentes de medios expresivos más longevos, como el cine y la literatura. Con ello, se pone de relieve la intermedialidad como catalizadora de la experiencia. Por otra parte, la tarea repetitiva y la falta de promesas trascendentes que caracterizan al héroe absurdo se vuelven palpables para el jugador, quien participa activamente en la ejecución de esa lucha incesante. La perspectiva mitocrítica de Durand ha permitido, por su parte, vislumbrar la fuerza simbólica persistente de los mitemas clásicos, evidenciando la capacidad de estas narrativas interactivas para reformular la reflexión camusiana sobre la condición humana y la aceptación consciente de lo absurdo.

De este modo, mitemas como la condena, el castigo divino y la carga permanente afloran en cada título, potenciados por la intermedialidad que se teje dentro de estos mundos ludoficcionales. El enfoque mitocrítico, sustentado en las tesis Durand, nos permite vislumbrar cómo estos símbolos se integran y adquieren nuevos significados dentro de los contextos contemporáneos, desvelando con ello la dimensión antropológica y existencial del mito. De esta manera, queda evidenciada la capacidad del medio del videojuego para reproducir, desde sus particularidades expresivas, la reflexión camusiana sobre la condición humana y la noción de lo absurdo.

6. REFERENCIAS

Brunel, P. (2004). *Sisyphe*. Éditions du Rocher.

Camus, A. (2013). *El mito de Sísifo*. Alianza Editorial.

Durand, G. (1992). *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*. Editions Dunod.

Durand, G. (1996). *Science de l'homme et tradition. Le nouvel esprit anthropologique*. Éditions Albin Michel.

Durand, G. (2015). *L'Imagination symbolique*. Presses Universitaires de France.

Durand, G. (2016). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Dunod.

Ford, D. (2022). *Mytholudics: Understanding Games As/Through Myth* [Tesis de Doctorado, IT University of Copenhagen]. IT-Universitetet i København

Galanina, E. y Salin, A. (2017). Mythology Construction in Virtual Worlds of Video Games. En *VV. AA., 4th International Multisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Arts SGEM 2017 Conference Proceedings* (pp. 507-514). Bulgaria: SGEM. http://dx.doi. org/10.5593/sgemsocial2017/22/S09.067

Galanina, E. y Baturin, D. (2019). The Trace of Archaic Myth in Video Games. *The European Proceedings of Social and Behavioural Sciences, 76*, 3660-3667. https:// doi.org/10.15405/epsbs.2019.12.04.492

Garín Boronat, M. (2009). *Mitojuegos. Sobre el héroe y el mito en el imaginario Nintendo. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura, 1*(7), 94-115.

Gutiérrez, F. (2012). *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica*. Editorial Milenio.

Lévi-Strauss, C. (2006). *Anthropologie structurale*. Pocket.

Lévi-Strauss, C. (2014a). *L'origine des manières de table. Mythologiques Tome 3*. Plon.

Lévi-Strauss, C. (2014b). *L'homme nu. Mythologiques Tome 4*. Plon.

Planells, A. J. (2021). La Tierra Prometida en el videojuego contemporáneo: mitoanálisis de Bioshock Infinite y Death Stranding. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (31), 117-130.

Planells, A.J. (2022). *Videojuegos y mundos de ficción*. Ediciones Cátedra.

GRAFOCOGNICIÓN Y METÁFORA. RELACIONES COGNITIVAS ENTRE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS GRÁFICAS CONTEMPORÁNEAS Y LA POESÍA

RICARDO HORCAJADA GONZÁLEZ
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

En nuestro estudio entendemos por prácticas gráficas todas aquellas que ponen en relación un sistema de signos gráficos con el cuerpo humano mediante el gesto y la interpretación de la huella que dicho gesto produce. Las prácticas gráficas requieren un marco conceptual y procedimental claramente definido para poder desarrollarse con sentido. Su origen se sitúa en una reflexión previa que plantea una serie de preguntas cuya respuesta se articula desde la propia acción: a través del gesto, la huella y el trazo corporal. Aunque esta práctica se aleje de la palabra o del significado discursivo, no opera en el vacío, sino dentro de unos parámetros previamente formulados que condicionan su desarrollo. Desde esta perspectiva, lo gráfico —entendido como herramienta de indagación— demanda un entorno experimental, casi de laboratorio, donde el pensamiento se materialice gráficamente. No se trata, por tanto, de considerar el dibujo o la poesía como actividades meramente intelectuales, sino de reconocer que ambas exigen la construcción deliberada de formas, medios y lenguajes adecuados para abordar una cuestión.

El poema, concebido aquí como una estructura hipercodificada, responde a una lógica similar. Nuestro trabajo surge de las siguientes preguntas: ¿puede darse la poesía fuera de un marco conceptual que la legitime e identifique como tal? ¿Es posible generar ese contexto al margen de los procesos consensuados de validación cultural? Y más aún,

¿cómo construir un marco transdisciplinar que integre las múltiples dimensiones de la complejidad contemporánea que esta práctica debe reflejar?

En este texto mostraremos una posible respuesta a estas cuestiones centrando nuestro estudio en las relaciones de significación que los procesos metafóricos propios de la poesía pueden desarrollar desde lo gráfico no lingüístico. Veremos algunos modos de construcción metafórica desde las prácticas artísticas contemporáneas centradas en lo gráfico y generados a partir de la relación entre códigos y cuerpo mediante el gesto y la huella. Esta figura, la metáfora, revalorizada desde diversos campos teóricos, permite articular conexiones cognitivas más allá del plano semántico, introduciendo elementos de la cognición corporeizada (Fox, 2023) y del saber no consciente (Hayles, 2024), fundamentales en las prácticas artísticas actuales.

Tanto el dibujo como la poesía pueden considerarse objetos cognitivos (Latour, 1998) en un doble sentido: como generadores de conocimiento y como vectores de su transmisión. En el contexto contemporáneo, estos objetos se configuran como síntesis densas en las que confluyen aspectos aparentemente dispares: experiencia subjetiva y comunidad, capital simbólico e industrias culturales, tecnología y cuerpo, identidad de especie y sensibilidad transespecie, normatividad de género y nuevas corporalidades, saturación informativa y deseo de sentido. En tanto que productos complejos, los poemas y los dibujos resultan de una elaboración simbólica en la que el acto de creación —dibujar o poetizar— deviene un proceso de pensamiento en sí mismo, más complejo en este caso al involucrar formas no conscientes de conocimiento así como el conocimiento sensorial subjetivo elaborado desde las sensaciones corporales. Abriendo estas relaciones entre dibujo y poesía, las formas de conocimiento y transferencia a otros modelos de producción, almacenaje y distribución del conocimiento. El lenguaje ocupa aquí un lugar paradójico (Hui, 2023) que además debe dialogar con el cuerpo. Esta complejidad, ya de por sí significativa, se intensifica en el marco actual, donde los lenguajes previamente consensuados han comenzado a abrirse a nuevas formas de agencia —biológicas y tecnológicas— con las que interactuamos de forma creciente.

1.1. LA METÁFORA COMO CONSTRUCCIÓN COGNITIVA: RELACIONES ENTRE DIBUJO Y POESÍA

En el apartado anterior se ha puesto de manifiesto la complejidad inherente a la construcción de formas cognitivas como el dibujo o el poema. Ambas pueden originarse desde la experiencia directa o desde una investigación deliberada en el lenguaje, y ambas constituyen formas de experimentación simbólica que aspiran a ser reconocidas públicamente.

Analizaremos en primer lugar algunas obras centradas en la reelaboración de lenguajes siendo estos usados como códigos. Estas reelaboraciones son una estrategia que utiliza el lenguaje como material plástico no lingüístico para la reelaboración y nueva construcción de significados. Una de las estrategias más frecuentes en esta relación de lenguaje-código es la que desarrollan los artistas *Glitch* produciendo errores deliberados, lo que conocemos popularmente como *glitches* en textos, música e imágenes, produciendo así combinaciones aleatorias —como la fusión de una canción y una imagen— que dan lugar a nuevas formas poéticas sin vínculo semántico con el original. Esta práctica deriva de la relación actual del lenguaje en la era digital con la computación y los datos (Hui, 2023). Casi la totalidad de la realidad digital se muestra como un conjunto de imágenes o sonidos, un audiovisual en definitiva, sin embargo lo que construye estas imágenes es código escrito, comandos redactados y palabras. Cualquier forma de representación digital se constituye desde el lenguaje. La estética del *glitch*, fallo en el software que genera algo no deseado, nos muestra los límites de la tecnología, su imperfección, también muestra nuevas estructuras perceptuales aleatorias. Es una estrategia de construcción de significado desde lo inesperado, lo lúdico y lo frágil. Heredero de prácticas de producción aleatoria como el *cut-up* de Williams Burroughs o las técnicas de *détournement* de los situacionistas traemos esta práctica como ejemplo de las nuevas relaciones entre tecnología, cuerpo y lenguaje. En este caso las relaciones establecidas entre el lenguaje y la tecnología se ven alteradas por una práctica de recodificación y resignificación. Estas prácticas no tienen nada que ver con la poesía visual o similar, sino con el uso del lenguaje dentro de la sociedad contemporánea y las nuevas posibilidades de construcción de objetos poéticos mediante metáforas

procesuales, como es en este caso el error. Hacemos este preámbulo dado que nos interesa remarcar el carácter plástico, casi material, con el que entendemos el lenguaje.

Siguiendo con esta práctica, pero apartando la tecnología encontramos la propuesta del artista Juan Zamora. Este parte del poema “La poesía es luz” (Fig.1) de Xu Huizhi (2023) para reelaborarlo sin tocar un solo elemento del mismo generando los nuevos significados a partir de prácticas y procesos plásticos que dan como resultado objetos diversos que necesitan de diferentes modos de acercamiento para su comprensión.

FIGURA.1. *Juan Zamora. Poesía es luz. 2023*

En esta obra de Zamora los procesos se fundamentan en la estrategia de traducción, que como hemos visto, es la que fundamenta el lenguaje contemporáneo relacionado con la tecnología (Hui, 2023) Esta estrategia de traducción se desarrolla primero desde el chino al inglés para

volver a traducirse al código morse de señales. Este paso genera un poema cuya estructura es binaria. Esta estructura binaria es trasladada físicamente a los huecos de una persiana iluminada por el atardecer, generando una escritura efímera de luz. La metáfora resultante es un poema producido por el mismo elemento que nombra: la luz. Como vemos, y es este uno de los objetivos principales de nuestro trabajo, la metáfora construida no se reproduce por el lenguaje, sino que se desarrolla materialmente y se percibe físicamente.

Estas experiencias apuntan hacia una necesidad urgente: concebir la creación como un proceso colectivo que excede lo humano. Pero esta apertura plantea a su vez interrogantes fundamentales: ¿Qué formas podrían vehicular esta nueva relación sin renunciar a los aspectos que nos constituyen como humanos? ¿Es el ámbito de la creación —más que otros espacios sociales— el lugar idóneo para repensar hoy lo humano? ¿Y qué instrumentos conceptuales pueden ayudarnos a formular esta reflexión, teniendo en cuenta la presencia de nuevos agentes cognitivos?

Una posible respuesta, sugerida aquí como hipótesis central, reside en una nueva forma de entender la metáfora y su capacidad para crear y comunicar conocimiento atendiendo a nuevos procesos cognitivos relacionados con lo corporal y lo tecnológico. Esta figura clásica del pensamiento no solo permite tender puentes entre esferas disímiles, sino que ofrece un marco flexible para integrar el conocimiento, lo sensorial, lo técnico y lo simbólico en un solo gesto cognitivo.

1.2. LA METÁFORA COMO FUNDAMENTO DEL OBJETO COGNITIVO

La metáfora, tradicionalmente concebida como una figura retórica generadora de imágenes, ha sido objeto de una profunda reevaluación en los ámbitos de la filosofía, la lingüística y las ciencias cognitivas. Este redescubrimiento se articula desde los estudios de Paul Ricoeur (2001), las relecturas postestructuralistas de Derrida hasta las reinterpretaciones más recientes de Ortega y Gasset formuladas por Graham Harman (2023) en el marco del realismo especulativo, o las reflexiones de Chantal Maillard (1992) en torno a la metáfora en la obra de María Zambrano.

Desde una perspectiva contemporánea más amplia, la metáfora puede ser entendida como base estructural para la construcción de objetos cognitivos: ensamblajes dinámicos que permiten el acceso a nuevas formas de conocimiento, mediando entre conceptos y realidades que, de otro modo, permanecerían desconectados. Según autores como Harman o Hayles, la metáfora no es solo un recurso de representación, sino un constructo operativo que se activa en su uso. A través de ella se genera conocimiento, y ese conocimiento adopta una forma activa, abierta a la transformación y a la creación de nuevas articulaciones simbólicas.

En su funcionamiento más profundo, la metáfora no remite a una esencia inmutable de los objetos que vincula, sino que se basa en la relación superficial, formal, entre ellos. Es esta dimensión perceptible —y no su contenido ontológico— la que permite establecer vínculos inéditos entre dominios diversos. Así, la metáfora no solo produce imágenes poéticas, sino que habilita significados complejos en disciplinas como la arquitectura, la física cuántica o la poesía. Al conectar lo conocido con lo desconocido, amplía el horizonte del pensamiento y redefine los modos de entender la experiencia.

Este desplazamiento entre lo familiar y lo incierto entronca con la concepción del pensamiento desarrollada por Heidegger. Parafraseando su texto *¿Qué es pensar?,* puede afirmarse que conocer implica, ante todo, reconocer. Pensar es un balanceo entre la memoria y la imaginación que solo puede desarrollarse sobre la base de un consenso cultural y simbólico. Ejemplos como la metáfora "la memoria es un archivo" ilustran este mecanismo: la imagen visual no solo facilita la comprensión, sino que reconfigura la función misma del concepto, asociándolo a nociones como almacenamiento, acceso y organización.

En este sentido, la metáfora actúa como objeto cognitivo con capacidad perlocutiva, en el sentido planteado por Searle *(apud* Navarro Reyes, 2010): no se limita a describir, sino que transforma la realidad al generar nuevos modelos de pensamiento y acción. La metáfora entendida como objeto cognitivo puede, por tanto, definirse como prototipo y modelo a la vez perceptual, cognitivo y ficcional. Siguiendo a Bruno Latour (1998), los objetos cognitivos no existen de forma aislada, sino como nodos dentro de redes de interacción. En este marco, la metáfora

es un agente relacional que vincula esferas de conocimiento, percepción e imaginación.

Este papel no es exclusivo del ámbito literario. En ciencia, metáforas como "la célula es una fábrica" o "el universo es una máquina" no solo comunican conceptos complejos de forma accesible, sino que orientan las prácticas mismas de la investigación. Como ha señalado Hayles (2024, p. 201), parafraseando a Laura Otis (2001): "las metáforas no expresan las ideas de los científicos, estas metáforas son sus ideas". En consecuencia, su función no es meramente comunicativa, sino performativa: la metáfora no transmite saber, sino que lo genera.

Según la teoría de los espacios conceptuales de Gardenfors (2014), la metáfora permite mapear propiedades de un dominio conceptual sobre otro, activando nuevas formas de interpretación y reorganizando nuestra comprensión del mundo. Su potencia reside, además, en su capacidad para mediar entre la abstracción y la experiencia concreta a través del lenguaje —ya sea verbal, musical, gráfico o numérico—. De este modo, la metáfora condensa complejidad y conecta lo vivido con lo conceptual, lo singular con lo compartido.

Así comprendida, la metáfora contemporánea supera su papel ornamental y se afirma como un componente esencial en la producción de conocimiento. Se convierte en un operador cognitivo clave dentro de un marco ampliado de inteligencia colectiva, donde coexisten agentes humanos, biológicos y tecnológicos. Gracias a su capacidad de establecer vínculos, transformar redes y traducir lo inefable en forma sensible, la metáfora redefine activamente nuestra relación con el mundo.

2. OBJETIVOS. EL DARSE DEL DIBUJO Y EL POEMA. CONSTRUCCIÓN DE CONTEXTOS METAFÓRICOS A MODO DE LABORATORIO

Desde una perspectiva antropológico-materialista —marco en el que necesariamente nos situamos—, el poema puede entenderse como un objeto donde conviven, en tensión dinámica y de forma consensuada, técnicas alfabéticas y orales con tecnologías de impresión, reproducción manual y difusión comunicacional. Esta constelación de

procedimientos, que solemos resumir bajo el término de *técnicas poéticas*, define no solo el modo de producción del poema, sino también su naturaleza material y cognitiva.

Si procedemos a una taxonomía de los elementos constitutivos del poema y del dibujo, observamos que ambas formas presentan una estructura objetual sorprendentemente semejante. Esta proximidad permite cartografiar con cierta precisión los componentes que activan la construcción de conocimiento a través de la metáfora. A lo largo de ese mapa, emergen también los espacios institucionales y sociales donde estos objetos cognitivos —poemas o dibujos— son albergados, estudiados y compartidos: bibliotecas, universidades, museos, centros de investigación, pero también ámbitos informales y afectivos como clubes de lectura, veladas poéticas, redes sociales, conciertos o incluso la última hoja escrita en un cuaderno escolar.

Aunque este mapa no agota el vasto territorio de lo poético, sí delimita el campo donde se inscriben el poema y gran parte del dibujo vinculado a la acción reflexiva. Por ello, consideramos justificada la necesidad de construir un marco conceptual que permita situar y comprender adecuadamente estos objetos. Un marco que, además de ayudarnos a ser conscientes del proceso de producción material —tanto de sus fases premeditadas como de sus emergencias inesperadas—, nos permita identificar las formas más eficaces de transferir o comunicar el conocimiento que encarnan.

En este sentido, es posible establecer un paralelismo entre la creación del poema y la del dibujo como procesos cognitivos estructurados. En ambos casos, podemos distinguir cuatro momentos: primero, la definición del objeto de estudio o complejidad que se quiere abordar, así como los medios, técnicas y contexto elegidos para ello; segundo, el desarrollo de esos procedimientos; tercero, el análisis de los resultados obtenidos; y, por último, la reelaboración o densificación del objeto resultante, que reactiva el ciclo. Este proceso no es lineal, sino circular, y puede repetirse indefinidamente retroalimentándose, generando cada vez nuevas modulaciones del sentido.

A continuación, propondremos algunos ejemplos que se sitúan en la frontera entre poesía y dibujo, y que permiten ilustrar de forma práctica este planteamiento teórico.

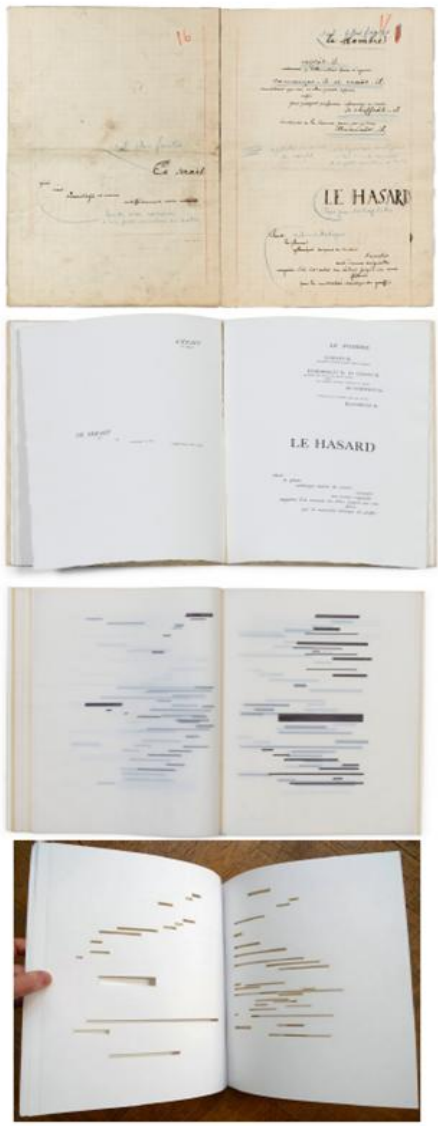
2.1. DESARROLLO DE LA OBJETUALIDAD DE LA FORMA-PALABRA

Otra de las estrategias más eficaces para articular metáforas no lingüísticas dentro del ámbito poético desde las prácticas gráficas del arte contemporáneo es la objetualización. Esta objetualización proviene de un sistema similar al de la traducción anteriormente vista, pero en este caso usa elementos anexos al objeto poético, generando así un nuevo objeto cognitivo que inscrito en el contexto del arte o el dibujo puede activar su carga metafórica. Un ejemplo arquetípico lo encontramos en *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Stéphane Mallarmé. En esta obra, el poeta construye un espacio simultáneamente mental y material, donde las palabras no solo adquieren sentido en su plano semántico, sino también en su disposición física. Mallarmé concibió el poema utilizando cartulinas de distintos tamaños y tipografías, lo que le permitió explorar el potencial expresivo del soporte impreso: la palabra impresa se convierte así en objeto, y el espacio en blanco, lejos de ser un vacío, se transforma en silencio visual y respiración textual. Esta dimensión material fue cuidadosamente anotada por el autor para su posterior impresión, lo que evidencia la existencia de un marco preestablecido que legitima y orienta su funcionamiento.

Una reelaboración significativa de esta propuesta, amplificando el carácter material del poema y no su carga lingüística, es la llevada a cabo por Marcel Broodthaers en 1969, a partir de un ejemplar físico del poema que recibió como regalo de René Magritte. Broodthaers sustituyó las palabras por bloques negros que replicaban las cajas tipográficas originales, subrayando así el carácter visual y matérico del poema, y desplazando el foco del significado al diseño. Más recientemente, Michalis Pichler realizó en 2008 una "versión de la versión", transformando esos bloques negros en huecos recortados en la página. Con este gesto, invierte el juego de visibilidad y opacidad y desmaterializa el lenguaje mismo, reduciendo el poema a su arquitectura ausente. Este triple gesto —Mallarmé, Broodthaers, Pichler— ilustra de forma ejemplar la posibilidad de pensar el poema como objeto cognitivo que se

construye y deconstruye a través del soporte gráfico y mediante procesos físicos derivados de la acción corporal. (Fig. 2).

FIGURA.2. *De arriba a abajo: a) Manuscrito original de Mallarmé para Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, 1896; b) Impresión a partir de las indicaciones de Mallarmé, 1914. París; c) Versión de Marcel Broodthaers, 1969. Amberes; d) Versión de Michalis Pichler, 2008. Nueva York.*



Nos desplazamos ahora al terreno de la plástica contemporánea, donde el dibujo funciona como articulador conceptual. Un ejemplo paradigmático es *La ruta del lejano amor* (1995), de Isidoro Valcárcel Medina. Esta obra reúne elementos de grafiti, caminata urbana, cartografía afectiva y escritura reflexiva. El resultado es un poema expandido que se despliega en distintos soportes y momentos, donde la acción misma —el desplazamiento en el espacio, el gesto gráfico, la reflexión posterior— configura el objeto poético. A pesar de su naturaleza híbrida, la pieza conserva su carácter de poema de amor, desplazando el lirismo al plano del acontecimiento.

Este tipo de obras pone de relieve la necesidad de un marco conceptual claro que permita comprender tanto el proceso de creación como las condiciones de su transmisión. Sea poema o dibujo, todo objeto cognitivo requiere una estructura previa que posibilite su producción, su análisis y su reapropiación. Pensar estos marcos como laboratorios experimentales implica asumir que pueden ser reutilizados con otros fines, en otros contextos, generando resultados distintos.

3. METODOLOGÍA. APUNTES DE LAS RELACIONES ENTRE VERBOVISUALIDAD Y CUERPO

Cuando se habla de verbovisualidad en poesía, casi exclusivamente se hace desde la relación que establecen las palabras, en este caso tipografías, con su soporte, en este caso la hoja de papel, presumiendo ya que todo poema tiene como destino último formar parte de un libro o soporte similar, siempre en un formato de repertorio o almacenamiento. Esta relación entre la visión y el poema mantiene intacto su acercamiento, su forma de acceso a lo poético. En todo caso la página de papel es considerada un interlocutor visual activo al mismo nivel que el marco o la pantalla. Si bien es cierto que esta visualidad del poema posibilita la suma de distintos códigos, también es cierto que estos acaban tipificados y normalizados. La inclusión de nuevas tecnologías y de las construcciones perceptuales contemporáneas, (hostilidad habitacional de las ciudades, reclusión masiva por virus, angustia medioambiental, salud mental) así como los nuevos modelos de subjetividad impuestos por redes sociales

obligan a densificar cualquier objeto cognitivo para evitar que este se sume a la superficialidad del capitalismo cultural de las industrias culturales, del ocio, del turismo y la tecnología de consumo de contenidos. Pero a su vez, los objetos cognitivos producidos por nuestras prácticas desde lo precario deben ser conscientes y agentes de este contexto.

Hagamos un breve mapa de la verbovisualidad normalizada. Según Vicente Luis Mora podemos distinguir entre poesía visual tradicional y caligrama, *word art* (palabra objeto, logo), novela o poesía gráfica que actualmente tiene un nuevo resurgir con la cultura del fanzine, arte tipográfico, palabras como objeto arte, los usos postmodernos de las palabras junto a imágenes a modo de *détournement* situacionista, caligrafías exóticas o inventadas, prácticas alternativas de ilustración y cómic.

Dado que trabajamos con una definición de metáfora derivada del pensamiento de Harman y la lectura que hace de la metáfora de Ortega (Harman, 2019) como frágil constructo cognitivo fundamentado en los aspectos superficiales y formales de los elementos que la componen, el dibujo es una herramienta de primer orden para establecer este tipo de relaciones formales derivadas del propio lenguaje gráfico. En este contexto, la relación establecida entre el dibujo como procedimiento y la metáfora como estrategia para la producción de conocimiento, no es solo una técnica visual o un recurso retórico que se convierte en un medio conceptual de exploración y reflexión. Una de las formas más tradicionales de esta relación es la que procede de la constitución de epistemologías visuales propias de áreas de conocimiento científicas que en su desarrollo se ven obligadas a establecer relaciones metafóricas desde la forma para poder explicar, mostrar o razonar los nuevos descubrimientos.

Un ejemplo clásico de la relación entre metáfora, conocimiento y visualidad lo constituyen los dibujos científicos de Santiago Ramón y Cajal, analizados recientemente por Horcajada (2023). En ellos se evidencia cómo el trazo no solo cumple una función representacional, sino también cognitiva y especulativa, operando como vehículo de pensamiento.

En el ámbito de la creación poética y visual, estas relaciones han sido también objeto de estudio en la obra de Rafael de Cózar (1991), quien exploró los vínculos entre dibujo, juego, arte y artificio en la tradición

literaria. Desde esta perspectiva, puede hablarse de una "objetualidad de lo poético" como forma radical de metaforización, donde el poema no solo se inscribe, sino que se construye como objeto. Esta línea es visible en el trabajo de artistas como David Betsué, cuyas obras hibridan la plástica y la textualidad en forma de prototipos cognitivos.

Otra vertiente relevante es la metaforización del cuerpo a través de prácticas performativas gráficas. Propuestas como las de Robert Luzar o Madeleine Lorhum despliegan el cuerpo como herramienta poética, fusionando trazo, ritmo y sonoridad. Aquí, lo gráfico no se reduce a un sistema de signos, sino que actúa como forma de inscripción de afectos y de exploración de otros planos de percepción más allá del sentido literal.

En el ámbito tecnológico, estas relaciones entre lo gráfico y lo poético alcanzan una expansión significativa. Entre las prácticas que combinan código lingüístico y exploración visual se encuentran los experimentos mecanográficos de Dom Sylvester Houédard, la reinterpretación de la poesía renacentista por parte de Refik Anadol, o los trabajos digitales de Kenneth Goldsmith. A estos se suman las propuestas de artistas argentinos como Ladislao Pablo Györi, Fabio Doctorovich y Alejandro Thornton, cuyas obras se estructuran a partir de reglas matemáticas y principios propios del diseño gráfico.

Dentro del campo de la poesía digital, destaca la obra de Jim Andrews, artista-programador que, en piezas como *Asteroids* (2002/2005), convierte un antiguo videojuego en un generador lúdico de poemas mediante la manipulación de fonemas. Esta línea apropiacionista conecta con trabajos fundacionales como *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard, donde palabra e imagen difieren para producir nuevos sentidos. En una dirección afín, John M. Bennett explora en *The Drive* (1988) las posibilidades del videopoema como forma autoreferencial, mediante técnicas de retroalimentación visual y distorsión fonética.

También merecen mención prácticas más recientes, como las reunidas en la exposición *Versos codificados: la poesía creada con IA* (Universidad de Cádiz, 2024), comisariada por Yolanda de Gregorio Robledo y María Isabel Morales Sánchez. Las obras de Jason Nelson y Alinta

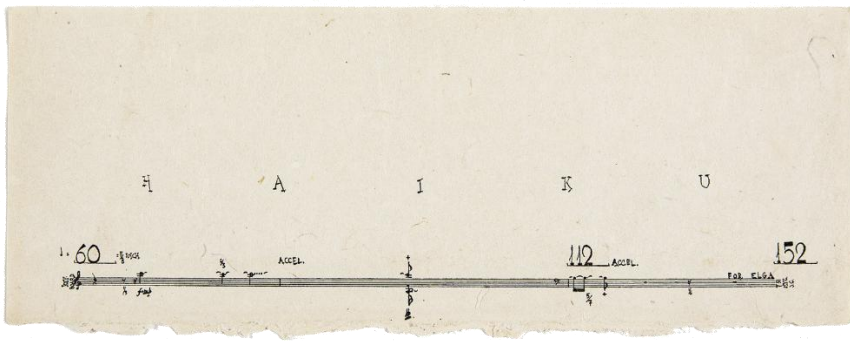
Krauth allí presentadas exploran la creación poética en diálogo con sistemas algorítmicos y ensamblajes cognitivos no humanos.

Estas experiencias, diversas y complejas, remiten a un nuevo paradigma en el que la producción gráfico-poética no se entiende desde una perspectiva exclusivamente antropocéntrica, sino que incorpora sensibilidades transespecie, tecnologías emergentes y dinámicas comunitarias. En este contexto, la metáfora deja de ser un mero recurso estilístico para convertirse en un operador cognitivo, capaz de articular formas de pensamiento, experiencia y ficción.

Para establecer un marco común entre la acción poética y la práctica del dibujo, proponemos reducir sus elementos constitutivos a una unidad básica desde una perspectiva corporal: el grafema. Este puede entenderse como trazo escrito, gesto vocal o marca gráfica, y constituye el punto de partida para cualquier articulación metafórica. La noción de grafema, tal como fue reformulada desde Saussure hasta Derrida, no remite a un signo aislado, sino a una entidad relacional: su sentido depende del sistema en el que se inscribe y de su interacción con otros elementos.

Así entendido, el grafema se convierte en el núcleo desde el que pueden construirse contextos de sentido y, por tanto, modelos cognitivos transversales. Su selección, ya sea fruto de un proceso aleatorio, de una experiencia estética o de una contaminación disciplinar, es inseparable de su dimensión corporal. Desde lo gráfico o desde lo fonético, el grafema es la base mínima que permite pensar el conocimiento como metáfora activa, es decir, como una forma de comprender y transformar la realidad desde el lenguaje expandido. Un ejemplo sencillo y claro de este proceso de restitución significativa mediante la recodificación contextual lo podemos ver en el dibujo de John Cage “Haiku” (1952) poema, dibujo y partitura al mismo tiempo que interpela desde diferentes ángulos los esquemas cognitivos del espectador. (Fig.3)

FIGURA.3. *John Cage "Haiku" 1952*



4. RESULTADOS: ¿QUÉ PUEDO HACER CON ESTO?

Toda nuestra reflexión parte del ámbito material y de la investigación artística gráfica como práctica, entendida como ejercicio de pensamiento en el que el lenguaje opera únicamente como una herramienta entre otras. Desde esta perspectiva, si intentamos reducir al mínimo común denominador los elementos constitutivos del poema y del dibujo, podemos agruparlos en tres modos fundamentales: uno inmaterial, otro material y un tercero performativo.

- El modo inmaterial remite a la mínima expresión de un índice perteneciente a un código. En el caso del dibujo, se trata de un gesto o una huella; en el del poema, de una grafía o un fonema. Como ambos comparten este estado preliminar y elemental, los denominaremos *grafemas*.

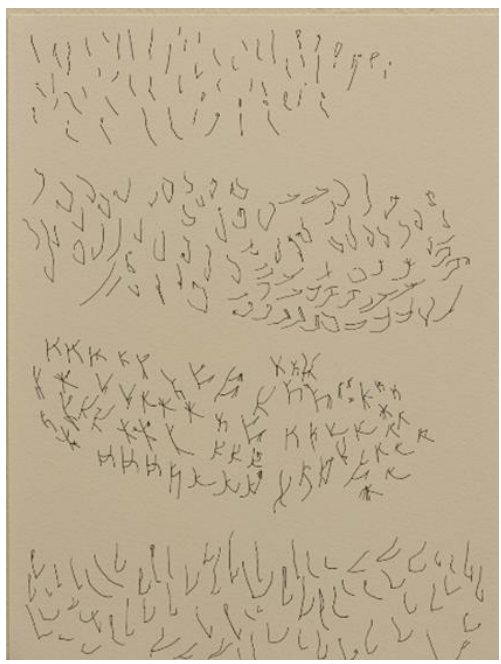
- El modo material engloba todas aquellas tecnologías que permiten fijar el conjunto de grafemas que conforman el poema o el dibujo. Por simplificación, podríamos reducir este modo al soporte —por ejemplo, una hoja de papel— y a la herramienta que deja huella sobre él, ya sea lápiz, tinta o cualquier otro instrumento de inscripción.

– El modo performativo se refiere a la forma en que ese dibujo o poema se hace público, es decir, al conjunto de relaciones que el objeto cognitivo activa en su aparición. Aquí entran en juego su dimensión social, escénica o mediática, así como su capacidad para producir sentido desde su precariedad o fugacidad.

No siempre estos tres modos están presentes simultáneamente; de hecho, rara vez los encontramos en interacción plena. Pero su combinación parcial permite configurar objetos cognitivos muy diversos.

Por ejemplo, si relacionamos únicamente el modo inmaterial con el material —es decir, grafemas fijados sobre papel— obtenemos un objeto cognitivo clásico, orientado hacia la permanencia y la transferencia del conocimiento. Dentro de estos márgenes pueden desarrollarse estrategias múltiples que combinan códigos visuales y verbales, como los dibujos de Javier Cruz en *Trémula*, (Fig.4) elaborados a partir de los huecos de las ramas de los árboles y estructurados como poemas gráficos; o los poemas visuales de tradición asiática, próximos al arte caligráfico.

FIGURA.4. *Javier Cruz. "Trémula". 2021*



En cambio, si combinamos el modo material con el performativo, el objeto resultante adopta una dimensión más teatral o escenográfica. Aquí, lo corporal —ya sea en su vertiente gráfica o fonética— cobra protagonismo. Ejemplos de este tipo serían las performances de Kenneth Goldsmith o María Salgado, donde el cuerpo y el tiempo de la ejecución son inseparables del texto.

Finalmente, si relacionamos el modo inmaterial con el performativo, obtenemos un objeto cognitivo particularmente precario, sustentado en la inmaterialidad del signo y en su circulación efímera. Este es el caso más ligado a lo tecnológico, ya que muchas de estas manifestaciones se desarrollan en redes sociales o aplicaciones móviles. Un ejemplo paradigmático es la performance digital de Jeremy Millar *A Firework for Sebald*, accesible solo a través de Google Street View: una escultura de humo erigida en el lugar donde W. G. Sebald falleció, que funciona como poema visual sin soporte físico, visible únicamente en el entorno digital.

5. CONCLUSIONES

Llegados a este punto, proponemos concluir con una imagen que funcione como mapa simbólico de nuestras intenciones. Nuestro objetivo ha sido evidenciar la complejidad actual en la gestión del capital simbólico, especialmente cuando esta se desarrolla fuera de los marcos impuestos por las industrias culturales. Esta complejidad exige nuevos modelos de percepción, capaces de asumir la potencia especulativa de las prácticas gráficas y poéticas que cultivamos desde posiciones marginales o precarias.

Las motivaciones que nos empujan a reflexionar sobre nuestras propias prácticas —poéticas, gráficas, performativas— son múltiples y, con frecuencia, están ya sedimentadas en hábitos resistentes al cambio. De ahí que resulte fundamental interrogar la validez de nuestros objetos de estudio y explorar desde qué otras perspectivas podrían enriquecerse nuestros lenguajes, procedimientos y estrategias. Tanto el dibujo como el poema pueden beneficiarse de esta apertura, y no es casual que prácticas tradicionalmente asociadas a la ciencia —como la modelización,

la especulación o la creación de metáforas cognitivas complejas— resulten hoy también fértiles en el ámbito artístico (Mallo, 2009).

Partiendo de una consciencia clara sobre la escasez de recursos y la fragilidad de las estructuras receptivas en el contexto actual, proponemos una forma de creación que asuma su precariedad como punto de partida. Garabatear o balbucear no son gestos menores: constituyen acciones primordiales que remiten al cuerpo como lugar de inscripción política. Desde ahí, y a través de la interacción entre formas complejas como las aquí descritas, es posible elaborar respuestas simbólicas que interpelen de manera crítica nuestra contemporaneidad. Asumir este reto implica elegir entre habitar el presente con todas sus tensiones o refugiarse en el confort de un anacronismo romántico.

Todo lenguaje estabilizado impone límites. Por ello, frente a nuevas experiencias, se hace indispensable inventar lenguajes nuevos o densificar los existentes. Esta invención no es ajena a la historia: el *Nüshu* chino, exclusivamente femenino; el *Gíglico* de Julio Cortázar; el *Jabberwocky* de Lewis Carroll; el llamado "lenguaje marciano" de la generación china de los noventa; las glosolalias de Helene Smith sistematizadas por Flournoy, o incluso los códigos privados de los enamorados, todos constituyen ejemplos de cómo la representación lingüística se adapta a la necesidad de comprender, recordar o crear lo indecible.

Nuestra propuesta se alinea con esta tradición de invención simbólica: busca ampliar la cognición desde prácticas esenciales y humildes, enraizadas en el trazo, el sonido, la huella. Solo desde ahí, desde lo elemental, es posible concebir metáforas activas que actúen como verdaderos operadores de conocimiento y de transformación.

6. REFERENCIAS

Aldo Rovatti, P. (1990). *Como la luz tenue. Metáfora y saber.* Barcelona: Gedisa.

De Cózar, R. (1991). *Poesía e imagen. Formas difíciles del ingenio literario*. Sevilla: El carro de la nieve.

Derrida, J. (1997). Cuaderno gris, 2, 209-238

Maillard, CH. (1992). *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética.* Barcelona: Anthropos.

Fernández Mallo, A. (2009) *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma.* Barcelona: Anagrama.

Fernández Salgado, M. (2014). *El momento analírico. Poéticas Constructivistas en España desde 1964.* [Tesis doctoral Universidad Autónoma de Madrid.] http://hdl.handle.net/10486/664043

Fox Keller, E. (2023) *El espejismo de un espacio entre naturaleza y cultura*. Trad. Renata Prati. Buenos Aires. Edit. Katz. [2010]

Gardenfors, P. (2014). *The Geometry of Meaning. Semantic based on conceptual spaces*. The MIT Press.

Harman, G. (2023) *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias.* Buenos Aires: Caja Negra Editores.

Hayles, N. (2024) *Lo impensado. Una teoría de la cognición no consciente y los ensamblajes cognitivos*. Buenos Aires: Caja Negra Editores.

Heidegger, M. (2010) *¿Qué es pensar?* Trad. Raúl Gabás. Madrid: Trotta [1951]

Horcajada, R. (2023). Las mariposas del alma. La dimensión estética de los dibujos de Ramón y Cajal. *Revista de Occidente 55*, 113-123.

Hui, Y. (2023). *Sobre la existencia de los objetos digitales.* Trad. A. Cordero y D. Wiehls. Edit. Materia Oscura. [2016].

Latour, B. (1998). *V*isualización y cognición: pensando con los ojos y con las manos. *La balsa de la medusa, 45-46*. 77-89.

Navarro Reyes, J. (2010) *Cómo hacer filosofía con palabras. A propósito del desencuentro entre Searle y Derrida.* C.F.E. México.

Otis, L. (2001). Networking: Communicating with bodies and machines in the nineteenth century, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Pérez Villalón, F. (2015) *El montaje y el gesto. Pound y Michaux: dos poéticas del ideograma*. *452ºF 13,* 99-114.

Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva.* Trad. Agustín Neira. Madrid: Trotta [1975].

Valcárcel Medina, I. (1996) *El amor y el sentido, la ruta del sentido*, Oviedo.

EL LIBRO COMO OBJETO DE DESEO: MANIFESTACIONES DEL FENÓMENO OMNIPRESENTE DEL BOOKISHNESS EN LA ERA DIGITAL

ANA DÍAZ DOMÍNGUEZ
Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN

Desde hace varias décadas, resuenan voces alarmistas que, con gran pesar, afirman que en el marco de la era digital la lectura está perdiendo popularidad y que, por ello, peligra la supervivencia del libro en papel: "…since the early 1990s, constant academic speculation over the imminent 'death of the book' cast doubt upon literature's traditional print-culture format" (Murray, 2018, p. 1). No obstante, no hemos de creer que este tipo de discurso alarmista es uno sin precedentes o únicamente fruto de nuestro tiempo, puesto que, como señalan Pressman (2009, p. 466) y Freedman (2009, p. 463), se ha sabido imponer en diferentes momentos históricos caracterizados por cambios y avances tanto en distintas áreas del conocimiento como en lo relativo a su difusión: "there's nothing new about this juncture: it's repeated from Plato's moment through Gutenberg's through Wordsworth's through Matthew Arnold's, and its appearance at our own time demonstrates many of the same familiar fears..." (Freedman, 2009, p. 463).

A pesar de este pesimismo, allá donde miremos, encontraremos un sinfín de ejemplos que reflejan cómo el libro y la experiencia lectora se han convertido en verdaderos objetos de deseo. En lugar del fin del libro al que apuntaban y siguen apuntando aún hoy (aunque en menor medida) los vaticinios más catastrofistas, lo que estamos viviendo tiene más en común con lo que Liu (2009, p. 499) describe como "el fin del fin del libro". En este contexto surge el término *bookishness*, que Pressman (2018, p. 97) define como "…an aesthetic practice and cultural

phenomenon that figures the book as artifact rather than just as a medium for information transmission and, in so doing, presents the book as a fetish for our digital age". Este término le pone nombre a un fenómeno que lleva tiempo existiendo entre nosotros, pero que ahora es más evidente que nunca: celebridades compartiendo fotos de sus últimas lecturas en redes sociales (siempre de volúmenes en papel), campañas en el mundo de la moda que giran en torno al libro, como el desfile de la colección Otoño/Invierno 2024-2025 de Anna Sui o la iniciativa *Summer Reads* de Miu Miu, o la proliferación sin precedentes de novelas ambientadas en librerías y bibliotecas que se ha dado sobre todo en la literatura asiática (*Mis días en la librería Morisaki* de Satoshi Yagisawa, *The Bookshop Woman* de Nanako Hanada, *La biblioteca de los nuevos comienzos* de Michiko Aoyama, *Bienvenidos a la librería Hyuam-Dong* de Hwang Bo-Reum, entre otras) son tan solo algunos ejemplos de cómo el libro en papel sigue siendo una figura clave en nuestra sociedad; el más clásico vehículo de la sabiduría y el conocimiento cuyo armazón se ha convertido en objeto de valor y de estudio en sí mismo.

El presente trabajo tiene como objetivo estudiar los factores que han convertido la lectura en una actividad omnipresente a pesar de las voces que llevan décadas asegurando que está en peligro de extinción; analizar el fenómeno del *bookishness* y dónde, cómo y por qué se manifiesta, además de la relación que guarda con el contexto de la era digital y, por último, reflexionar acerca de si la literatura ha sabido aprovechar las ventajas que le ha brindado la tecnología. Para poder cumplir estos objetivos, hemos comenzado con una contextualización del fenómeno objeto de estudio y, a continuación, pasaremos a analizar cada uno de los ámbitos en los que está presente partiendo de una base teórica que ilustraremos con numerosos ejemplos.

2. *BOOKISHNESS* Y SUS MANIFESTACIONES

Como ya hemos apuntado, el fenómeno del *bookishness*, esta idealización fetichizada del libro y de lo literario, tiene manifestaciones de muy diversa índole que se dan en todo tipo de ámbitos. En este trabajo nos vamos a centrar en cuatro de ellas: en la literatura experimental, que

juega con la condición de libro en papel de las obras para crear una nueva experiencia de lectura que no se podría obtener de un documento en soporte digital, en el ensalzamiento de la lectura y la figura del libro dentro de la corriente del *dark academia*, en la proliferación de artículos de uso cotidiano que rinden homenaje a la literatura y, por último, en los fenómenos relacionados con la literatura en redes sociales.

2.1. *Bookishness* y literatura experimental

"On the brink of the end of paper, I was attracted to the idea of a book that can't forget it has a body" (Foer en Heller, 2010, n. p.). Así es como Jonathan Safran Foer, autor de *Tree of Codes*, describe su motivación para crear esta obra. Según Visual Editions, la casa editorial responsable de su publicación, se trata de un libro que es "…as much a 'sculptural object' as it is a work of fiction" (En Heller, 2010, n. p.). Esta será la primera de las obras en las que nos detendremos en este trabajo.

En el marco de la era digital de la que somos testigos y partícipes, la lectura en formato electrónico cada vez goza de más adeptos. Si bien es cierto que esto no es sinónimo de la inminente extinción del papel, pues el paso del tiempo ha puesto de manifiesto lo infundado del alarmismo que se extendía sobre todo durante las dos primeras décadas del nuevo milenio, sí que ha impulsado a algunos autores a jugar con la materialidad de un libro en formato físico y explotar las posibilidades que brinda a diferencia de un documento digital. Estos libros nos ofrecen una experiencia de lectura diferente, involucrando en muchas ocasiones más sentidos aparte de la vista. En palabras de Hayles,

> I argue that a group of contemporary novels engage in strategies that entice readers to become intimate with the novel's bodies through physical manipulations of their printed forms. These manipulations go beyond the automatic turning of pages, as if these books were determined to reawaken passion by introducing novelty into what have become routine physical encounters. (2013, p. 227)

Libros como *Nox* de Anne Carson, *A Humument* de Tom Philips o *El barco de Teseo* de Doug Dorst y J. J. Abrams son ejemplos claros de obras que tampoco se olvidan de que tienen cuerpo, que utilizan su materialidad como distintivo y experimentan con ella para crear algo que

un documento digital no podría replicar, al igual que ocurre con las obras de las que hablaremos a continuación.

2.1.1. *Tree of Codes* de Jonathan Safran Foer

Tree of Codes, del autor estadounidense Jonathan Safran Foer, fue publicada en 2010 por la editorial Visual Editions y es un libro extraído, en la acepción más literal de la palabra, de la traducción de otro: *The Street of Crocodiles*, del autor polaco Bruno Schulz, publicada en 1934 como *Sklepy cynamonowe*. La traducción al inglés corrió a cargo de Celina Wieniewska y se publicó en 1963.

Para crear *Tree of Codes*, Foer tomó *The Street of Crocodiles* y eliminó aproximadamente 9 de cada 10 palabras de la obra (Hayles, 2013, p. 227) para formar una nueva con los fragmentos restantes. Este proceso queda reflejado en el libro de Foer, lleno de recortes rectangulares. Como apunta Mauro, "the result is a fragile paper latticework of paper tabs that allows the reader to peer through several pages at once and read the remaining text" (2014, n.p.).

Gibbons (2012, p. 428) ha calificado *Tree of Codes* y otras obras similares de "tactile fictions", que exploran "the physical and material aspects of the reading experience, and remind us that the material book is in itself an art form". "El libro material es en sí mismo una manifestación artística" resume a la perfección la esencia del *bookishness*. En el caso de obras como esta, al tratarse de libros que son a la vez obras de arte, no es poco común que se produzca una separación entre lo textual y lo material; puede ocurrir que el contenido pase a un segundo plano y sea el continente lo que más capte la atención de la crítica y los lectores, como predecía Michel Faber en el diario *The Guardian* poco después de la publicación de *Tree of Codes*: "all very interesting, but I suspect that this book will be appraised more as an artefact than as a story" (2010, n.p.).

Tree of Codes, además de una historia, es una especie de escultura producida en masa (Pressman, 2018, p. 101), un *bookish object* que no difiere en gran medida de otros que veremos en este trabajo y que, en un momento en el que cada vez más lectores recurren a la lectura en diferentes dispositivos, nos recuerda que, por mucho que un libro electrónico intente emular cómo pasamos una página en papel, hay aspectos de la lectura de un volumen físico que resultan imposibles de replicar.

2.1.2. *Nets* y *The Desert* de Jen Bervin

La poeta y artista visual estadounidense Jen Bervin es otro ejemplo de autora que juega con la materialidad de los libros. Su obra "weaves together situated poetics and entangled relationships between text and textiles" (Jen Bervin, s.f.). Al igual que *Tree of Codes*, tanto *Nets* como *The Desert* son obras extraídas de otras obras eliminando palabras y oraciones, lo que se conoce como *erasure.* Sin embargo, Bervin, en lugar de recortar, emplea otros métodos que también experimentan con las posibilidades del papel.

Nets fue publicado en 2004 por la editorial Ugly Duckling Presse. En esta obra, Bervin tomó como texto de partida 60 de los 154 sonetos de Shakespeare y fue eliminando fragmentos de cada uno de ellos para configurar su propia obra con las partes restantes. En este caso, la autora mantuvo todo el texto en la página, impreso en un tono gris tenue, y resaltó las partes que conforman sus propios poemas. Mientras tanto, en *The Desert*, que salió a la luz en 2008 a manos de la editorial Granary Books, Bervin tomó la obra del mismo nombre del historiador estadounidense John C.Van Dyke, publicada en 1901, y, de nuevo, empleó la ya mencionada técnica de la *erasure*, pero esta vez cosiendo por encima de los fragmentos que quería eliminar. Al igual que ocurría con el ejemplo de Foer, en ambas obras se produce una separación entre contenido y forma, siendo esta última la que les otorga el estatus de obra artística. Concretamente, *The Desert,* debido a su exclusividad y a su complejo proceso de producción, es probablemente el libro que mejor encarna la idea más tradicional de obra de arte; el que más se acerca a "bookish object" en el amplio espectro que abarca desde lo literario hasta lo artístico:

> Each quietly monumental book has been machine-sewn "readily as glaciers" with over 5000 yards of pale blue thread. The result is this beautiful artist's book, composed in France and Ireland, digitally printed by Jan Drojarski in Brooklyn on handmade Twinrocker abaca paper, machine-sewn by the artist and a team of assistants in Seattle, and bound in hand-punched abaca covers by Susan Mills in New York. This is from an edition of 40 copies, each numbered and signed by the artist. (Granary Books, s.f.)

Todas las obras que hemos mencionado se encuentran a medio camino entre obra literaria y obra artística y nos demuestran cómo el libro en

papel ha pasado de ser una especie en peligro de extinción a convertirse en un objeto de deseo "relishing the materiality of paper" (Mauro, 2014, n. p.). A continuación, exploraremos otras formas en las que esta idealización se manifiesta en diferentes ámbitos.

2.2. *BOOKISHNESS* Y *DARK ACADEMIA*

El interior de una biblioteca, un edificio universitario de estilo gótico, las calles oscuras y lluviosas de alguna ciudad antigua y pintoresca como Edimburgo, Oxford o París, abrigos largos, americanas de *tweed*, faldas de cuadros y, sobre todo, libros. Estos son los resultados que obtenemos al realizar cualquier búsqueda con el término *dark academia*. Pero ¿en qué consiste exactamente este fenómeno? Se trata de una subcultura caracterizada por una fuerte romantización de la literatura clásica y la búsqueda de conocimiento, que gira en torno a la educación universitaria (Schäfer, 2024, p. 75) y que, según Murray, constituye "an online phenomenon based less upon a coherent set of beliefs than a particular aesthetic: bookish; university-based; Eurocentric; and dandyish" (2023, p. 349).

El *dark academia* surge a raíz de una obra concreta: *El secreto* de Donna Tartt. Esta obra ya gozó de un gran éxito tras su publicación en 1992, pero casi tres décadas más tarde su popularidad creció de forma exponencial cuando, durante la pandemia, esta corriente, que había surgido en la red social *Tumblr* en 2014 (Ranasinghe, 2022, p. 82), se viralizó en *TikTok*. *El secreto*, su "ur-bible" (Paul, 2022, n. p.), narra la historia de un grupo de seis estudiantes de griego clásico en una universidad ficticia, Hampden, y los acontecimientos que llevan a cinco de ellos a asesinar a su propio amigo Bunny. Toda la acción se desarrolla en un ambiente de lo más sugestivo, lleno de arte, arquitectura gótica y paisajes oscuros y otoñales que encarnan los pilares estéticos del movimiento:

> Al entrar en la biblioteca me llevé un verdadero susto: cuatro metros de estanterías con puertas de vidrio y paneles góticos cubrían las paredes hasta un techo con frescos y medallones de yeso. Al fondo de la habitación había una chimenea de mármol del tamaño de un sepulcro, y un quinqué adornado con flecos de cuentas de cristal relucía en la penumbra. (Tartt, 1992/2021, p. 114).

Una lista infinita de títulos ambientados en la universidad ha sucedido a *El Secreto*, las "post-Secret History campus thrillers" (Gentry, 2021, n.p.), como *Todos somos villanos* de M.L. Rio, *Babel* de R.F. Kuang, o *The Atlas Six* de Olivie Blake. De hecho, el *dark academia*, además de una subcultura que habita en la red, se considera también un subgénero literario (Murray, 2023) o, incluso, un género en toda regla (Nguyen, 2022). Al materializar la estética presente primero en *El Secreto* y, después, en muchas de estas otras obras, el *dark academia* resulta en una corriente que ensalza un ideal fetichizado de la lectura, lo literario, la educación y la universidad a través de imágenes evocativas que muestran un estilo de vida estrechamente vinculado a estos elementos. La figura del libro en papel es omnipresente dentro del movimiento, en ocasiones aparece como un objeto de atrezo cuyo propósito es contribuir a la existencia de la estética: en muchas imágenes se observa, por ejemplo, como complemento de la vestimenta o, como hemos mencionado, bibliotecas y librerías son a menudo el escenario perfecto para este tipo de fotografías. Mientras tanto, en otros casos, el libro funciona como vehículo para la propagación de los ideales que conforman la propia corriente; continúa alimentando el enorme corpus inaugurado por *El secreto*: abundan las listas de recomendaciones de obras pertenecientes a este subgénero y otras que ya contaban con una larga trayectoria antes siquiera de su aparición, pero que han terminado irremediablemente vinculadas a él por su conformidad con los valores estéticos que promueve, como es el caso de *El retrato de Dorian Gray*.

Una vez establecida la relevancia de la figura del libro dentro del *dark academia* y volviendo a la definición de *bookishness* que mencionamos al principio de este trabajo, resulta evidente que esta corriente, si bien no guarda relación alguna con la literatura experimental de la que hablamos en el punto anterior, a su manera, también presenta el libro "as a fetish for our digital age" (Pressman, 2018, p. 97), al igual que los próximos fenómenos que analizaremos.

Al hablar de *dark academia* en relación con la literatura y, sobre todo, con la idealización que promueve de esta disciplina, resulta necesario detenerse en la actitud del movimiento con respecto a la tecnología. En

palabras de Murray, al igual que las personas que coleccionan artículos que rinden homenaje a la literatura, que ella denomina "bookish paraphernalia",

> DA adherents deploy hyper-contemporary, massively popular social-media platforms to fashion, project and reciprocally reinforce digital identities as nostalgic, high-cultural and emphatically analogue book-lovers in a particular doomed-gothic vein. (2023, p. 348)

Es evidente que dentro del *dark academia* existe una doble moral en lo que concierne a las nuevas tecnologías. Esta corriente reivindica una vuelta a lo analógico; los creadores y consumidores de contenido que se adscribe a ella, motivados por la nostalgia de una época que no han conocido y la idealización de momentos pasados en contraposición con las diferentes crisis de nuestros tiempos (López Millán, 2023, n. p.), romantizan actividades como enviar cartas, escribir a máquina y leer a la luz de las velas. Sin embargo, al mismo tiempo, la corriente en la que participan es una que no existiría sin las redes sociales.

Con todo, a pesar de este tira y afloja en el que el *dark academia* y la literatura en formato físico sujetan un extremo de la cuerda y la tecnología, el opuesto, creemos que no es descabellado afirmar que esta última ha traído más beneficios que inconvenientes a sus dos contrincantes. Sin la tecnología, la corriente estética de la que venimos hablando no habría llegado siquiera a existir y, a su vez, el panorama literario no se habría visto favorecido por ella. Como ya hemos mencionado, actualmente las obras de temática *dark academia* proliferan a un ritmo vertiginoso dado el éxito rotundo de esta corriente. Además, inevitablemente, promueve y presenta la lectura como una actividad con un gran atractivo ante un público que cada vez es más numeroso, demostrándonos así que la tecnología no siempre ha de ser la eterna enemiga de la literatura.

2.3. La proliferación de artículos *bookish*

El aumento de la popularidad de artículos que rinden homenaje a literatura, la *bookish paraphernalia* (Murray, 2023, p. 348) de la que hablábamos antes, es quizá una de las manifestaciones más evidentes a simple vista del fenómeno del *bookishness*. Muchos de estos artículos son una oda al libro como objeto en sí mismo y a las implicaciones que trae

consigo: ambientes cálidos y acogedores, tiempo para reflexionar y para dedicarse a uno mismo o estudio y búsqueda de conocimiento. Es cierto que los objetos de este tipo no son del todo nuevos; las clásicas bolsas de tela, tazas y artículos de papelería inspirados en obras concretas o ideados para expresar el orgullo que brinda ser un ávido lector nos acompañan desde hace años. Sin embargo, en la actualidad los artículos *bookish* están yendo un paso más allá: velas aromáticas que evocan el mundo ficticio en el que tiene lugar una obra, maquetas diminutas pero generosas en detalle de las librerías más acogedoras, lámparas, láminas y toda clase de artículos decorativos inspirados en el libro son ya una realidad.

Es razonable preguntarse el motivo de la proliferación sin precedentes de este tipo de objetos en los últimos años. La lectura y, sobre todo, la posesión de libros, siempre han estado estrechamente ligadas a la creación de una identidad o al intento de mostrar unas cualidades concretas al resto del mundo. En 1931, en el discurso que pronunció en la inauguración de la biblioteca de su pueblo, Federico García Lorca decía "dime qué lees y te diré quién eres" citando a François Mauriac, crítico y escritor francés. En la actualidad, esta frase célebre se adaptaría mejor a nuestras circunstancias si eliminásemos un acento: "dime que lees y te diré quién eres".

Antes, la forma que teníamos de crear y proyectar una imagen de lector era muy simple: había que leer, tener libros y hablar de libros. Ahora, sin embargo, como estamos viendo, las posibilidades se han multiplicado y ya no es necesario llenar las estanterías de tomos "…to assert the attachment to books as a powerful form of self-making" (Pressman, 2020, p. 12), para comunicar que nos gusta leer y que las implicaciones del gusto por esta actividad demuestren de nosotros cualidades como inteligencia o buena educación. Como sostiene Pressman,

> …bookishness is about class and consumerism, it is about constructing and projecting identity through the possession and presentation of books. The difference here is that unlike the shelf of leather-bound but never-opened canonical texts, books no longer need to be owned or physically displayed in order to do the work of self-construction. (2020, p. 12).

Esta construcción de la identidad a través del libro como objeto (o, mejor dicho, a través de la demostración del apego al libro mediante objetos o prácticas que ensalzan su materialidad) está directamente

relacionada con nuestro siguiente punto, la última manifestación del *bookishness* que trataremos en este trabajo; la que se produce en el contexto de las redes sociales.

2.4. *BOOKISHNESS* Y REDES SOCIALES

En su libro *The Digital Literary Sphere: Reading, Writing and Selling Books in the Internet Era* (2018), Simone Murray nos presenta el concepto de la "digital literary sphere" y con él se refiere al conjunto de prácticas relacionadas con la literatura que se desarrollan en el contexto de la red, al contenido que habita en ella y a las formas en las que ambos factores representan "literary culture's adaptation to and colonization of a newer communications format" (p. 3). La autora se centra en diferentes dimensiones de esta *digital literary sphere*, como la autoría de obras que nacen directamente en la red, el papel y la presencia *online* de las editoriales o la venta y distribución de obras en internet, entre otras. En este trabajo, nos interesa en concreto una vertiente: la de la crítica literaria en línea, que la autora describe como "consecrating the literary", lo que nos remite de nuevo a la idealización de los libros y de la lectura, que, como ya hemos visto, es uno de los pilares fundamentales del fenómeno que nos ocupa. Los "'bookish' groups on social media services" (Birke, 2023, p. 468), como son los ya archiconocidos *BookTube*, *Bookstagram* y *BookTok*, que tienen lugar en YouTube, Instagram y TikTok respectivamente, forman parte de la *digital literary sphere.* No obstante, la cantidad y la variedad de contenido que se produce dentro de los espacios dedicados a la literatura en estas plataformas ha crecido tanto durante los últimos años, que, como apunta Birke, ya no es posible clasificarlo exclusivamente como crítica literaria (2023, p. 468). Actualmente encontramos publicaciones de lo más variopintas en las que los creadores de contenido se graban leyendo y nos invitan a leer con ellos en los llamados *reading vlogs*, nos hablan de sus próximas lecturas en sus *TBR lists*, nos enseñan los últimos libros que han comprado en un *book haul* o, incluso, nos llevan con ellos a comprarlos a sus librerías favoritas. Es también bastante común que nos muestren sus estanterías colmadas de libros en los *bookshelf tours* o que nos revelen su método personal para anotar las obras. En este ultimo tipo de publicaciones, "a reverent attitude towards these objects is

suggested by the fact that their appropriate handling is a subject of frequent discussion" (Birke, 2023, p. 470).

Al igual que hemos visto en las anteriores manifestaciones del fenómeno del *bookishness*, los tipos de vídeos y publicaciones que hemos descrito indudablemente ponen de manifiesto el valor que se le otorga al libro como objeto, esta vez en el contexto de las redes; ensalzan la idealización de su materialidad, que en ocasiones termina por convertirlo en un accesorio. No son pocas las voces que recientemente han tildado de performativa la lectura que se lleva a cabo y se promueve en los rincones *bookish* de las redes sociales de las que venimos hablando; estas voces describen una lectura que se lleva a cabo con el objetivo de que los demás vean que estamos leyendo y podamos así proyectar una imagen confeccionada deliberadamente acerca de nuestros gustos o nuestra inteligencia, entre otros factores. A pesar de su vigencia, este es un tema muy poco estudiado en el ámbito académico, pero ha causado un gran debate fuera de él, incluso dentro de las propias comunidades de *BookTube*, *Bookstagram* o *BookTok*. Uno de los interrogantes más reiterados es si el consumo de literatura impulsado por las redes y la performatividad que implica en algunos casos beneficia realmente al panorama literario. La respuesta a esta pregunta es sumamente compleja y excede a los límites del presente trabajo, pero podemos afirmar que, sea como fuere, los agentes encargados de la distribución literaria han sabido aprovechar este fenómeno. Encontrar secciones dedicadas a libros populares en *TikTok* en librerías forma ya parte de la normalidad, al igual que el uso de la viralidad en redes sociales o la adhesión a las tendencias o clichés del momento como insignia para impulsar las ventas. Las casas editoriales son conscientes del poder de los creadores de contenido, por lo que entre ambas partes se establece una relación simbiótica. Como apunta Tomasena, "publishers invite them to special events, like movie premieres or meetups with their authors, but the main deal consists of sending them free books in exchange for reviews" (2019, p. 6).

Esta manifestación del *bookishness* demuestra cómo la literatura (o, más bien, muchos de los distintos agentes que participan en su creación y distribución) ha sabido sacar provecho de la tecnología:

> …it is clear that BookTok is reigniting an enjoyment of reading, especially in young people. It is giving new life to quality books that may have missed their chance at popularity the first time around, and it is influencing publishers to think creatively and view new media and advanced technology as potential partners for ensuring the continued growth of the industry (Wiederhold, 2022, p. 2)

Las palabras de Wiederhold, que se podrían aplicar también a otras de las comunidades *bookish* que hemos tratado, describen los efectos más evidentes que ha tenido en el panorama literario lo que hace algunas décadas era sinónimo del fin de la lectura tal y como la conocíamos.

3. CONCLUSIONES

Los ejemplos que hemos expuesto a lo largo de este trabajo nos han demostrado que el fin del libro en papel, aquel vaticinio alarmista y poco fundado que resonaba hace algunas décadas y sigue resonando aún hoy, no se ha cumplido ni se cumplirá en el futuro próximo. Las oportunidades que nos ofrece el papel para dar rienda suelta a la creatividad y elevar así la experiencia lectora, el anhelo por experimentar y proyectar las implicaciones que acompañan a la lectura y las posibilidades que nos ofrecen las nuevas tecnologías han hecho de esta actividad un objeto de un deseo que se materializa a través de la idealización de la figura del libro.

Esta coyuntura ha convertido el fenómeno del *bookishness* en algo omnipresente en la era digital en la que vivimos. Es fácil encontrar indicios que ponen de manifiesto la idealización del libro y de lo literario prácticamente en todos los ámbitos: en el mundo de las celebridades, el de la moda, dentro del propio panorama literario, en las plataformas más populares de la red… El libro entendido como objeto ya no es simplemente un vehículo de información y conocimiento; tiene unas implicaciones muy concretas y está estrechamente ligado a la construcción y la proyección de una determinada imagen de nosotros mismos. La lectura y la posesión de libros ya no son las únicas formas de fabricar esta imagen, lo que explica en parte fenómenos como la proliferación de objetos *bookish* y el contenido literario en redes sociales.

Por último, cabe destacar que la tecnología no solo no ha desbancado a la literatura tradicional, sino que le ha dado un impulso que los diversos agentes que forman parte del proceso de creación y distribución literaria han sabido aprovechar. Los fenómenos relacionados con la lectura en redes sociales han impulsado las ventas y acercado la lectura a un público que no deja de crecer, algo que no pasa inadvertido para las editoriales y los diversos puntos de venta. Lejos de desaparecer, el tradicional libro en papel sigue acompañándonos cada día y, aunque puede que lo haga de nuevas maneras, su tacto, su forma y su poder para evocar lugares lejanos e historias emocionantes seguirán resultando eternos durante muchos años más.

4. REFERENCIAS

Abrams, J.J. y Dorst, D. (2023). *S. El barco de Teseo*. (M. E. Mazzanti, Trans.). Duomo Ediciones. (Trabajo original publicado en 2013)

Aoyama, M. (2023). *La biblioteca de los nuevos comienzos* (M. Morros Serret, Trans.). Planeta. (Trabajo original publicado en 2020)

Bervin, J. (2004). *Nets*. Ugly Duckling Presse.

Birke, D. (2023). Doing Literary Reading Online: The Case of BookTube. En A. Ensslin, J. Round y B. Thomas (Eds.), *The Routledge Companion to Literary Media* (468-479). Routledge.

Bo-Reum, H. (2024). *Bienvenidos a la librería Hyuam-Dong* (A. Rivas Alamillo, Trans.). Planeta. (Trabajo original publicado en 2022)

Blake, O. (2022). *Los seis de Atlas* (Natalia Navarro Díaz, Trans.). Umbriel. (Trabajo original publicado en 2020)

Carson, A. (2010). *Nox.* New Directions.

Faber, M. (18 de diciembre, 2010). Tree of Codes by Jonathan Safran Foer – review. *The Guardian*. https://bit.ly/3PJVHs3

Foer, J. S. (2010). *Tree of Codes*. Visual Editions.

Freedman, J. (2009). Bookishness: A Brief Introduction. *Bookishness: The New Fate of Reading in the Digital Age*, 48 (4), 461-465. http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0048.401

García Lorca, F. (septiembre de 1931). Alocución al pueblo de Fuente Vaqueros [Discurso]. Inauguración de la biblioteca pública de Fuente Vaqueros, Fuente Vaqueros, Granada.

Gentry, A. (18 de febrero, 2021). Dark Academia: Your Guide to the New Wave of Post-Secret History Campus Thrillers. *CrimeReads.* https://bit.ly/42oaikk

Gibbons, A. (2012). Multimodal literature and experimentation. En J. Bray, A. Gibbons y B. McHale (Eds.), The Routledge Companion to Experimental Literature (420-435). Routledge.

Granary Books. (s.f.). *Bervin, Jen. The Desert*. bit.ly/3Q8Ca4C

Hanada, N. (2024). *The Bookshop Woman* (C. Anderson, Trans.). Brazen. (Trabajo original publicado en 2018)

Hayles, N.K. (2013). Combining Close and Distant Reading: Jonathan Safran Foer's "Tree of Codes" and the Aesthetic of Bookishness. *PMLA*, 128 (1), 226-231. https://doi.org/10.1632/pmla.2013.128.1.226

Heller, S. (24 de noviembre, 2010). Jonathan Safran Foer's Book as Art Object. *The New York Times.* https://bit.ly/4ax8jMQ

Jen Brevin. (s.f.). *About.* https://bit.ly/4hqwLSs

Liu, A. (2009). The End of the End of the Book: Dead Books, Lively Margins, and Social Computing. *Bookishness: The New Fate of Reading in the Digital Age*, 48 (4), 499-521. http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0048.404

López Millán, L. (2023). The Dark Academia aesthetic: nostalgia for the past in social networks. *The International Journal of Creative Media Research*, 10. https://doi.org/10.24135/IJCMR.2023.08

Mauro, A. (2014). Versioning Loss: Jonathan Safran Foer's Tree of Codes and the Materiality of Digital Publishing. *Digital Humanities Quarterly*, 8 (4). https://bit.ly/4juPe1y

M.L. Rio. (2019). *Todos somos villanos* (Julieta María Gorlero, Trans.). Umbriel. (Trabajo original publicado en 2017)

Murray, S. (2023). Dark Academia: Bookishness, Readerly Self-fashioning and the Digital Afterlife of Donna Tartt's "The Secret History". *English Studies*, 104 (2), 347-364. https://doi.org/10.1080/0013838X.2023.2170596

Murray, S. (2018). *The Digital Literary Sphere. Reading, Writing and Selling Books in the Internet Era*. John Hopkins University Press.

Nguyen, M. (2023). Nostalgia in Dark Academia. *East-West Cultural Passage*, 22 (1), 54-72. https://doi.org/10.2478/ewcp-2022-0003

Paul, P. (30 de octubre, 2022). The Season of Dark Academia. *The New York Times.* https://bit.ly/40Jpc3h

Philips, T. (1980). *A Humument: A Treated Victorian Novel*. Thames and Hudson.

Pressman, J. (2020). *Bookishness. Loving Books in a Digital Age*. Columbia University Press.

Pressman, J. (2018). Jonathan Safran Foer's Tree of Codes: Memorial, Fetish, Bookishness. *ASAP/Journal*, 3 (1), 97-120. https://doi.org/10.1353/asa.2018.0004

Ranasinghe, P. J. (2022). An exploration of the dissemination of knowledge through the "Dark Academia" aesthetic. *University of Colombo Review (Series III)*, 3 (2), 79-98. http://doi.org/10.4038/ucr.v3i2.74

Kuang, R.F. (2022). *Babel* (P. Henríquez, Trans.). Hidra. (Trabajo original publicado en 2022)

Satoshi, Y. (2023). *Mis días en la librería Morisaki* (E. Asíns, Trans.). Letras de plata. (Trabajo original publicado en 2010)

Schäfer, O. S. (2024). The Paradox of Anti-Intellectualism in Dark Academia. *TALE: Translational Approaches, Literary Encounters*, 1 (1), 75-87. https://doi.org/10.24338/tle.v1i1.736

Schulz, B. (1963). *The Street of Crocodiles* (C. Wieniewska, Trans.). Penguin. (Trabajo original publicado en 1933)

Tartt, D. (2021). *El Secreto* (G. Rovira Ortega, Trans.). Lumen. (Trabajo original publicado en 1992)

Tomasena, J. M. (2019). Negotiating Collaborations: BookTubers, The Publishing Industry, and YouTube's Ecosystem. *Social Media + Society*, Oct-Dec, 1-12. https://doi.org/10.1177/2056305119894004

Wiederhold, B. K. (2022). BookTok Made Me Do It: The Evolution of Reading. *Cyberpsychology, Behaviour, and Social Networking*, 25 (4), 1-2. https://doi.org/10.1089/cyber.2022.29240.editorial

Wilde, O. (2024). *El retrato de Dorian Gray* (A. Palomas, Trans.). Penguin. (Trabajo original publicado en 1891)

BLOOUE V.

MARCOS TEÓRICOS CONTEMPORÁNEOS Y PROCESOS DE TRANSFERENCIA

IMPORTANCIA DEL CONCEPTO DE TRANSDUCCIÓN EN LOS PROCESOS Y PROYECTOS DE TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTO EN EL S. XXI[157]

JESÚS G. MAESTRO
Universidad de Vigo

Vamos a referirnos a la importancia del concepto de transducción en los procesos y proyectos de transferencia de conocimiento en el siglo XXI. Hablaré desde los presupuestos de la *Crítica de la razón literaria*, como método de innovación investigadora en los estudios literarios. Dentro de esta sección, destinada al estudio de *Crítica de la razón literaria* como una obra cuyo objetivo es la literatura y sus posibilidades de interpretación —sus diferentes posibilidades de interpretación crítica y racional—, vamos a plantear una explicación centrada en el concepto de transducción.

De transducción, no solo literaria, sino sobre todo de transducción del conocimiento. Y vamos a poner en relación al concepto de transducción un uso práctico y muy importante, que tiene que ver con la transferencia del conocimiento.

Como la mayor parte de ustedes saben, indudablemente, el Ministerio —diferentes ministerios, pero sobre todo los que tienen que ver con Ciencia, Tecnología, Universidad— dedican un apartado muy importante en muchas de sus convocatorias a la cuestión de la transferencia de los conocimientos. Y aquí vamos a hablar de las posibilidades que tiene el concepto de transducción, que ha brotado de la literatura y se desarrolla dentro del ámbito de la transducción literaria, pero que, naturalmente, es transferible a otras áreas y a otros ámbitos.

[157] Este capítulo es transcripción de la ponencia plenaria presentada en el II Congreso Internacional de Estudios Literarios. La literatura ante las nuevas realidades del siglo XXI (30-31 enero 2025).

Aquí vamos a hablar, precisamente, de la transducción en sus posibilidades de aplicación y desarrollo a los procesos y a los proyectos de transferencia del conocimiento en el siglo XXI.

Quiere decirse con esto que las posibilidades de usar esta noción de transducción —que aquí vamos a exponer metodológicamente, de la manera más precisa y más detallada posible— pueden resultar muy útiles a la hora de servirse de la transferencia, tanto en relación con las convocatorias ministeriales para la solicitud de proyectos de transferencia, como para el uso mismo y la aplicación práctica, científica, metodológica, académica de las posibilidades que ofrece y que exige la transferencia.

En consecuencia, el título de nuestra intervención, que también aparece aquí, es: Importancia del concepto de transducción en los procesos y proyectos de transferencia de conocimiento en el siglo XXI. Esto es el tema al que nos vamos a referir: cómo surge el concepto de transducción y qué es exactamente la transducción.

La transducción es un proceso de investigación literaria en particular, y un proceso de transferencia de conocimientos y de cualesquiera hechos e interpretaciones en general, que remite a la transformación por transmisión. Es decir, siempre que se transmite algo —sea lo que sea ese algo: sea un conocimiento, sea una idea, sea un texto—, ese texto, esa idea, ese conocimiento se transforma por el hecho mismo de ser transmitido.

Quiero decir que no hay transferencia sin transformación, porque la transducción —que es lo que determina la transferencia— implica que, ante un traslado, ante un transporte, ante una transmisión, siempre hay una transformación. Todo lo que se transmite se transforma por el hecho mismo de ser transmitido.

De hecho, el término *transducción* viene del latín. Es un étimo latino. Designa la conducción a través de un medio: *trans-ducere*. *Trans-* implica un medio a través del cual se circula, se transita, se mueve, se transforma una realidad. Y el *ducere* remite a conducirse, el verbo *ducere*, que está en el lexema de la palabra *educar*, del verbo *educar*, y remite básicamente a saber conducirse en la vida.

La transducción implica conducirse a través de un medio, atravesar una realidad que no es la original. Es decir, trasladarse de un lugar a otro. Pero trasladarse de un lugar a otro implica una transformación, porque a veces el lugar exige asumir cambios, o adaptar cambios, o hacerse compatible con nuevas circunstancias.

Obviamente, si un ser humano se traslada a la superficie lunar, tendrá que transformarse. No en un ser humano diferente, pero sí, desde luego, indumentariamente tendrá que transformarse. Es decir, normalmente, a trabajar alguien no va vestido de astronauta; a conducir un autobús alguien no va vestido de astronauta; a dar una clase de Teoría de la Literatura no vamos vestidos de astronauta. Pero, para ir a la Luna, es necesario adoptar una indumentaria específica. Me entienden en el ejemplo bruto y burdo que pongo, pero que es perfectamente claro.

Todo aquello que se transmite, por el hecho mismo de transmitirse —de desplazarse en el tiempo, en el espacio, o de una disciplina a otra (y aquí hablaremos pronto de la interdisciplinariedad)—, se transforma. Eso es el concepto básico de la transducción, que se aplica en literatura. Se aplica en literatura en *Crítica de la razón literaria* como uno de los procesos culminantes del sistema de comunicación literaria.

La literatura nace con un autor, nace con un emisor —el emisor es la fórmula que el estructuralismo da al autor—. La literatura se objetiva en un cuerpo textual o en un cuerpo oral, es decir, en un discurso, en un sistema de palabras, en un conjunto de palabras que posee una serie de características específicas: sea el estatuto de ficción, sea el valor poético o estético que se inscribe en un proceso comunicativo de dimensiones pragmáticas, políticas, históricas, geográficas, etcétera, etcétera. Pero aquí, evidentemente, se objetiva en un cuerpo. En un cuerpo físico, que puede ser oral, que puede ser escrito, que puede manifestarse a través de diferentes soportes, desde el papiro hasta el *Kindle* o el dispositivo electrónico digital, etcétera, etcétera. Pero que está siempre objetivado materialmente, sensorialmente, porque de otro modo no podríamos percibirlo.

En suma, tenemos un autor —o un emisor, si queremos utilizar el término estructuralista—, tenemos una obra —o un mensaje—, y tenemos

un lector —o un receptor—, que naturalmente es la persona que lee para sí un texto, que interpreta para sí un texto. Pero tenemos también, además del emisor, además del mensaje, además del lector o del receptor, tenemos también un transductor.

El transductor es aquella persona —o aquel ente: puede ser un periódico, también puede ser una editorial—. Pero los periódicos y las editoriales los hacen, los construyen las personas. Los periódicos los construyen los redactores. Bueno, la prensa tiene siempre cuatro pilares —ya saben ustedes—: administración, redacción, publicidad y talleres. Son los cuatro pilares del periodismo, en definitiva, y son quienes mediatizan unos hechos y una información que comunican a unos lectores.

Pero la comunicación, la cultura, el conocimiento, están constantemente transmitiéndose, y en cada acto de transmisión experimentan una transformación importante. Quiere decirse con esto que cualquier *transferencia* que hagamos del conocimiento, por muy científica que esta transferencia sea, siempre va a contener cambios, siempre va a introducir cambios que no van a preservar en ningún caso la originalidad del conocimiento inicial.

Naturalmente, el conocimiento en cada transferencia se puede enriquecer, pero también se puede adulterar o se puede empobrecer, si esa transferencia resulta aberrante, nociva o tóxica. Aquí ya podemos darle el calificativo que queramos. Pero este proceso, genuinamente literario tal como se concibe en *Crítica de la razón literaria*, tiene un origen biológico, un origen que remite a la genética. Y de ello hablaremos inmediatamente para comprender mejor esta transferencia que, en el contexto de la literatura, en el contexto de la traducción y de la transducción...

Téngase en cuenta que el término *traducción* es la evolución en las lenguas romances del étimo latino *transductio*. *Transducere* —transducir y traducir— da lugar, en lengua romance, a *traducción* y preserva también el étimo latino en el término *transducción*, que sería un cultismo, un cultismo neto, un cultismo puro.

Insisto en que este proceso comunicativo, que resume la historia de lo que ha sido la teoría de la literatura... ya que si tomamos como referencia la teoría de la mímesis aristotélica, en virtud de la cual el arte es una

imitación de la realidad, una imitación de la naturaleza —planteamiento que está vigente hasta el siglo XVII, hasta la irrupción de la Ilustración y del Romanticismo—, que rompen con estos planteamientos porque el concepto de naturaleza, el concepto de realidad, ya no se puede tomar como un modelo al cual se supedite el arte descriptivamente.

Es decir, el arte se libera de la naturaleza desde el siglo XVII, y ya se identifica como una construcción subjetiva, como una construcción del autor, como una construcción del emisor —que diría el estructuralismo—. Es decir, que el *Quijote* no es una obra que Cervantes escriba para describir la naturaleza, sino que es una obra que brota del ingenio de Cervantes, que brota de la genialidad de Cervantes. Esta es una construcción típicamente romántica. Es una concepción típicamente romántica.

El arte no es una imitación de la naturaleza, sino que es una construcción original de un ser humano que, desarrollando una serie de ideas, da lugar, objetivas, a una obra de arte. La obra de arte es lo que el estructuralismo denominó el mensaje, denominó el texto. Y naturalmente se llegó a considerar, durante el estructuralismo, que la obra de arte tenía una autonomía respecto al autor.

Roland Barthes habló de la muerte del autor, y consideró que el autor no tenía ningún valor, ninguna vigencia, una vez escrita su obra. Lo cual fue muy mal interpretado por la mayor parte de los críticos, que consideraron que tenían el camino abierto para reemplazar al autor a la hora de hablar de una obra literaria. De tal manera que era una forma de matar al padre: es decir, "el autor ha muerto y yo, crítico literario, asumo su papel".

Pero el crítico literario es un transductor, es alguien que mediatiza la interpretación de una obra literaria ante los posibles lectores. Lectores masivos. Imagínense ustedes que tienen todo un mercado editorial a su disposición, y que ustedes, directores de una editorial o directores de medios de comunicación, tienen la capacidad de censurar, de promover, de silenciar unas u otras obras literarias, unas u otras novelas.

Me dirán que esto se ha hecho siempre. Incluso en los últimos días se ha debatido enormemente el poder que tienen las redes sociales en manos de determinados magnates. Se ha hablado de tecnocasta

recientemente, tras la publicación de mi libro —que es un libro claramente de transferencia de conocimiento—: *Una filosofía para sobrevivir en el siglo XXI*, donde se utilizan conocimientos de literatura, de teoría de la literatura, de interpretación de la literatura, para adaptarse a la realidad, para hacerse compatible con la realidad del siglo XXI.

Se plantean muchas de estas cuestiones: ¿qué utilidad tiene el conocimiento literario para afrontar la relación del ser humano con sistemas de comunicación propios del siglo XXI?

A esta cuestión respondemos en ese libro: *Una filosofía para sobrevivir en el siglo XXI*. Bien, pues en el contexto de esta publicación —que es claramente una publicación de transferencia de conocimiento— me plantean qué pienso de la denominada tecnocasta.

Entendiendo por tecnocasta un conjunto de magnates, de personas muy poderosas que, teniendo a su disposición el artificio y el manejo del sistema de las redes sociales, pueden condicionar enormemente las declaraciones, las afirmaciones, las opiniones de los usuarios de estas redes sociales.

Mi respuesta en este contexto fue que no es obligatorio estar en las redes sociales ni utilizarlas. Yo, de hecho, no tengo redes sociales. Si ustedes me ven en redes sociales, esas redes sociales son autoría de otras personas. Pero yo no tengo ninguna red social en la que esté presente por mi propia iniciativa. Eso es un uso que otras personas han hecho —bajo su responsabilidad, bajo su iniciativa— de mi imagen, mis contenidos, etc. Eso es otra cuestión.

Pero insisto: no es obligatorio estar en redes sociales. Simplemente digo esto porque yo no lo estoy. Y algún periodista se sorprendía: "¿Y por qué no está usted en redes sociales?". Bueno, pues de la misma manera por la que no estoy en la superficie lunar. Es decir, no tengo necesidad de estar en la superficie lunar. O no tengo necesidad de estar en la... en fin... ionosfera, por ejemplo. Ni tampoco en el centro justo de la Tierra. Es decir, no tengo necesidad de estar ahí. Tengo otras necesidades, como simplemente tocar el piano o leer obras literarias, por ejemplo.

Bien, cada uno es muy respetable en todas sus actividades y facetas. Pero la primera cuestión es que, si la tecnocasta existe en el manejo de las redes sociales, es porque hay un público que forma parte de esas redes sociales. Es decir: el Flautista de Hamelín puede ser responsable de los ratones que le siguen, pero no es obligatorio seguir al Flautista de Hamelín. Esto es una opción que se da, y que la gente puede libremente utilizar con los fines que estime oportunos: desde el elogio, los vituperios o todo este tipo de cuestiones.

Pero es inevitable tener en cuenta que, cuando alguien forma parte de un medio de transporte, naturalmente el uso que haga del supuesto conocimiento, de las supuestas opiniones, de las presuntas declaraciones, puede experimentar transformaciones más allá de su propia voluntad. Incluso aunque no tenga ninguna voluntad de estar presente en una red social, lo que haga o lo que diga puede ser objeto de interpretación pública, más allá de la originalidad del sentido que haya justificado esa declaración o que la haya hecho posible.

Por eso, en mi caso, yo he dicho muchas veces que no soy responsable de lo que hago en los sueños, conversaciones, diálogos o pesadillas de los demás. Es decir, uno es responsable de lo que hace, pero no de lo que los demás hagan con lo que uno hace o con lo que uno dice. Eso es una cuestión ya completamente secundaria, y que, naturalmente, se da desde los procesos de transferencia de imagen, de transferencia de palabras, de transferencia de contenidos audiovisuales, o de cualesquiera otro tipo de transferencias.

Es decir, podemos hablar de muchas cosas, pero naturalmente esas cosas no significan lo mismo en un contexto que fuera de ese contexto. No significa lo mismo en boca de una persona que en boca de otra persona que las profiere en un contexto completamente diferente. Por lo tanto —claro, indudablemente— la narración, el relato de determinados hechos altera enormemente su semántica desde el momento en que cambia el contexto en el que esos mismos hechos se cuentan de nuevo, se narran de nuevo.

Es que *El Quijote* no significa lo mismo en el siglo XXI que en el siglo XVII, que en el siglo X. Y se trata de la misma obra, se trata del mismo

texto, y se trata incluso de las mismas palabras. Pero hay incluso alguien que se ha aventurado —según me han contado— a traducir *El Quijote* al español actual, como si *El Quijote* estuviera escrito en una lengua que no fuera un español totalmente actual. Otra cuestión es que la gente no disponga de conocimientos para entender lo que lee, desde *el Quijote* hasta un código de barras. Pero eso ya es una cuestión completamente secundaria.

Desde el punto de vista de la denominada tecnocasta —un término, insisto, del que he oído hablar en los últimos días—, cuando me preguntan respecto a él qué es lo que pienso, pues lo que pienso es lo que puedo pensar sobre cualesquier otras cuestiones. Pero también debo reconocer que la censura, de la que tanto se habla recientemente, a mi juicio es una práctica totalmente en desuso. Y se sorprenderán ustedes de que haga esta afirmación, porque constantemente se nos habla de la censura, se nos aplica la censura, se nos rodea de imperativos que censuran estos hechos o aquellas otras palabras, pero abiertamente les digo —y les...

Confieso que la censura no tiene ningún sentido en una sociedad en la que se llega más lejos a través de las trampas que a través de las prohibiciones. No tiene sentido prohibir hechos, ni palabras, ni discursos, en una sociedad donde censurar es más incómodo que hacer trampas. La democracia no tiene ninguna simpatía hacia la censura, y sin embargo puede hacer, en muchas ocasiones, la vista gorda ante determinadas trampas.

La trampa siempre ha gozado de simpatía, desde el tramposo Ulises, que engaña precisamente a los troyanos con un artificio que les habría ahorrado diez años de guerra: el llamado *Caballo de Troya* —caballo que es, en realidad, *caballo de los helenos*— y que los troyanos hacen suyo simplemente por curiosidad. Y eso les hace perder la guerra. Es decir: un ardid, un artificio, una trampa, hace a los troyanos perder su ciudad, y ahorra a los helenos futuros años de guerra. Un artificio que se debe a Ulises.

Quiero decir que la figura del tramposo en la literatura siempre ha gozado de una gran simpatía, de un gran estímulo por parte de los lectores. Y, evidentemente, no tiene ningún sentido para una sociedad moderna —que dispone de grandes medios, de grandes redes, de grandes recursos— hablar de censura. Es mucho más fácil hacer trampa que imponer prohibiciones.

Entre otras cosas, porque la prohibición y la censura resultan muy visibles en una sociedad democrática. Y el éxito de la trampa reside precisamente en que no se ve. Al tramposo solo se le conoce después.

No conviene nunca repetir la misma trampa dos veces, porque una vez identificada, ya resulta fácil de advertir en un segundo momento. Por eso las trampas son siempre muy originales. Y por eso el tramposo siempre es un gran ingenioso. Don Quijote es muy tramposo a lo largo de la novela. Es muy tramposo porque cuenta con la asesoría, con el asesoramiento del mayor de los tramposos de la literatura universal, que es el narrador del *Quijote*. Entonces, claro, Don Quijote está muy bien asesorado. Mejor dicho, Alonso Quijano está muy bien asesorado por el ingenio de Cervantes, al concebir un personaje de esas características.

Pero insisto: la censura no tiene sentido en una sociedad que llega más lejos a través de las trampas que a través de las prohibiciones. La trampa nos permite llegar mucho más lejos. La trampa tiene un recorrido mucho más largo que la prohibición. La prohibición es un punto y final. Y es un enfrentamiento, con frecuencia, ante aquellas personas a quienes les prohibimos o les censuramos actuar o hablar con la propiedad y con la libertad que ellos consideran que tienen derecho a utilizar, y que tienen —además de derecho— razones para utilizar.

Sin embargo, la trampa resulta imposible de ver a priori. Se ve *a posteriori*. Y no siempre. De tal manera que la trampa no se ve. Pasa desapercibida, pasa invisible o silenciosa, mientras que la censura no. La censura es muy ruidosa en una sociedad democrática. Pero la trampa no lo es. Las redes sociales no tienen tanta censura cuanto sí muchas trampas. Y esto tiene que ver directamente con la transferencia del conocimiento. La transferencia de conocimientos no es necesario censurarla, sino simplemente someterla a procesos tramposos de comunicación.

Insisto: ustedes se fijan con frecuencia más en la censura que en las trampas. Y eso hace que les puedan hacer más trampas que censuras. Imponer es más fácil hacerles a ustedes trampas —como a mí, por supuesto—, hacer trampas al ser humano, que imponer censura en una sociedad democrática. La censura, créanme ustedes, está en desuso. Pero lo que sí goza de una excelente salud es la trampa. La trampa nos

lleva mucho más lejos que la censura. Y en una sociedad como la democrática, donde la censura está mal vista y la trampa no —porque no se ve—, simplemente no está mal vista porque no está vista. Porque no se la puede percibir ni ver. Se la condena *a posteriori*, pero se la condena después de que el tramposo ha triunfado. Otra cuestión es que al tramposo se le castigue o se le lleve a un plató de televisión para hacerle una entrevista. Pero eso ya depende del tipo de sociedad que esté dispuesta a ensalzar al tramposo a pesar de ser víctima de las trampas.

Téngase en cuenta que Paolo Prodi, en su libro sobre la historia del hurto en el mercado, la historia del comercio, consideraba que los enemigos del comercio eran los tramposos, en tanto que los tramposos eran los que hurtaban al comercio, eran los que violentaban las leyes del comercio. Tramposo, para Paolo Prodi, era quien hacía trampas en las relaciones comerciales, en las transferencias comerciales.

Sin embargo, para Antonio Escohotado, los enemigos del comercio no son los tramposos, no son quienes hacen trampas en el comercio, sino que son quienes lo niegan, quienes lo censuran. Entonces, Antonio Escohotado consideraba que los enemigos del comercio eran los comunistas, porque los comunistas prohibían el comercio, censuraban el comercio.

Paolo Prodi considera que los enemigos del comercio son los tramposos, los que adulteran el comercio, los que engañan en el ejercicio de las actividades comerciales. No voy a discutir las tesis de uno u otro autor. Les he dedicado muchas interpretaciones en vídeos, pero no discuto opiniones, interpreto hechos. Habrá personas que se identifiquen con buena parte, con la totalidad, o con nada del pensamiento de Antonio Escohotado, y otras que se identifiquen más con el pensamiento de Paolo Prodi. Aunque el pensamiento de Paolo Prodi es mucho más exigente que el de Escohotado. Es mucho menos simple, es más complejo, y por esa razón tendrá, indudablemente, menos difusión. ¿Por qué? Pues porque la mayor parte del público está capacitada para asumir pensamientos simples.

Y no quiero decir que el de Escohotado sea simple: quiero decir que es más simple que el de Paolo Prodi. No digo nada más ni nada menos. Y ya digo bastante. No me parece desestimable el pensamiento de

ninguno de los dos. Pero no es lo mismo prohibir y considerar que el enemigo es quien prohíbe, quien censura, que hacer trampa, que adulterar, que engañar, y considerar que el enemigo es quien hace trampa.

Naturalmente, ustedes pueden decirme que enemigos son los dos, y no les diré que no. Pero no es lo mismo censurar que hacer trampa. Son dos cuestiones completamente diferentes. La censura era más propia de tiempos pretéritos o de sociedades ajenas a la democracia. Las sociedades democráticas más bien prefieren la trampa a la censura. Prefieren el engaño a la prohibición.

El ser humano demócrata prefiere que lo engañen antes de que le impongan prohibiciones. Prefiere que lo engañen antes de que lo censuren. Y ahí está, precisamente, el éxito de las redes sociales, que siempre se manejan y a las que siempre se accede con la esperanza de que allí hay más libertad que fuera de ellas. Es una opción, es una forma de pensar que mueve el ánimo y la disposición de muchas personas, y que naturalmente se explica desde teorías de la transferencia.

No hablaremos aquí de lo que significa la teoría de la transferencia en psiquiatría, pues ya es un concepto perfectamente codificado y que los especialistas conocen sobradamente en sus relaciones con los pacientes. Aquí hablaremos de la transferencia en tanto que se explica desde la transducción. Y, como les decía anteriormente, la transducción es un concepto que tiene su origen —de hecho, es un concepto transferido— de la biología, porque tiene su origen en la biogenética, en una exposición que acabó por otorgar el Premio Nobel de Medicina a los genetistas Lederberg y Zinder, en el año 1958. Estos genetistas explicaron que, cuando una determinada bacteria —llamémosla bacteria A— trataba de inocular su material genético en otra bacteria —llamémosla bacteria B—, la transferencia no se hacía directamente, sino a través de otro microorganismo, que es un bacteriófago.

De tal manera que el bacteriófago, al que vamos a llamar H, recibía el material genético de la bacteria A para inocularlo en una segunda bacteria, la bacteria B. En ese proceso de inoculación, en ese proceso de transferencia de material genético, en ese proceso de transducción —que así se le denominó en biogenética—, el material genético de la

primera bacteria (A) se inocula en la segunda (B) a través de un bacteriófago (H) que cobra su factura, que cobra su peaje. El peaje consiste en que inocula el material genético de la primera bacteria en la segunda, pero incluyendo el propio material genético del intermediario.

No quiero aplicar esto a los vientres de alquiler, ni a ninguna otra cuestión. Eso pueden hacerlo ustedes con su imaginación, con sus conocimientos científicos, o con sus intereses crematísticos y pecuniarios. Aquí me limito simplemente a exponer la formulación esencial del concepto de transferencia desde el punto de vista del concepto de transducción, cuyo origen es biogenético, aparte de que el étimo ya está en la tradición hispano-griega-latina: el concepto de transducción remite básicamente a la transmisión con transformación.

Todo aquello que se transmite, todo aquello que se desplaza, en definitiva, supone una transformación. Todo lo que se transmite, se transforma por el hecho mismo de ser transmitido. Es uno de los conceptos básicos de la *Crítica de la razón literaria*. De hecho, es una de las trece tesis fundamentales de la razón literaria: la noción de transducción, el principio de transducción, en virtud del cual todo lo que se transmite se transforma por el hecho mismo de ser transmitido.

Siempre recordaré una reseña que se hizo de la *Crítica* —de una de las tantas que se han hecho—, donde el reseñador, que se declaraba además especialista en literatura, decía que no había diferencia entre lectura y transducción. Claro, para alguien así, evidentemente no hay diferencia entre alguien que lee las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, y alguien que traduce al inglés las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique.

Ya me explicarán ustedes si es lo mismo leer un poema que transducir un poema de una lengua a otra. Pues bien, para este especialista en estudios literarios, la lectura y la transducción eran indisociables. No es lo mismo interpretar para uno que interpretar para los demás. No es lo mismo leer que transducir. Son cosas completamente distintas, aunque integradas la una en la otra. Cuando se padece miopía gnoseológica, o cuando simplemente se padece ignorancia —y no se desea superar esta ignorancia—, pues naturalmente uno puede incurrir en disparates de

esta naturaleza, que luego deja por escrito y quedan para siempre en un *curriculum vitae* que no acaba de despegar. Esta es la transducción, insisto, como núcleo explicativo de un proceso de transferencia.

Ahora, imagínense ustedes que la bacteria A tiene un material genético que es —interpreten esto simbólica o metafóricamente— una determinada disciplina. Por ejemplo, la literatura. Y, a través de unos especialistas en medicina, podemos considerar que la literatura puede servir para el tratamiento de determinados trastornos mentales, de trastornos psicológicos. Esto ya lo plantea Freud en muchos aspectos. Y, actualmente, hay un equipo de investigación trabajando ya en estos asuntos, en un proyecto de transferencia ya configurado. Se trata de un equipo de especialistas en psiquiatría y en literatura que trabaja —trabajamos— en este asunto. Por lo tanto, ya es una idea en marcha. No, no pueden imitarla si quieren —pero ya estamos en ello. Nosotros estamos trabajando en esto.

De tal manera que este es un proceso de transferencia, en virtud del cual, naturalmente, vamos a servirnos de materiales literarios para el tratamiento de determinadas enfermedades mentales o de determinados trastornos de personalidad. De tal forma que, naturalmente, un contenido —la literatura—, a través del tratamiento, del procesamiento, de la transmisión con cambios que puedan hacer determinados especialistas, tanto en literatura como en psiquiatría, puede dar lugar a un sistema de conocimientos, a un resultado, para resolver determinados problemas relativos a la salud mental, al tratamiento psicológico de determinadas enfermedades.

Vamos a ver hasta dónde podemos llegar en la subsanación de algunas de estas molestias, de algunas de estas dolencias. El concepto de transducción está en la base que legitima metodológicamente, que justifica metodológicamente, toda esta serie de transformaciones que, por el hecho mismo de transmitirse, alteran un original y dan lugar a algo diferente, en un contexto distinto, que puede resultar útil —porque antes no existía, no se daba.

La llamada psicoterapia, es decir, la logoterapia —el tratamiento o la curación a través de la palabra— eso ya está en práctica. Pero, claro, la

literaturaterapia, por decirlo de alguna manera —o la poéticoterapia—, no me refiero a curar enfermedades leyendo poesía. Esto es propio de novelas anglosajonas del siglo XIX, si ustedes lo prefieren. Ni tampoco me refiero a tratamientos hipocráticos ni a tratamientos platónicos. Las enfermedades no siempre se curan leyendo filosofía; a veces ocurre lo contrario: que las enfermedades se incrementan leyendo filosofía.

Para Platón, las enfermedades se incrementaban leyendo literatura. Quiero decir que, en este punto, los que formamos parte de este proyecto somos muy anti-platónicos. Pero es un punto de vista, una forma de ver estas cuestiones. Las enfermedades mentales también se pueden incrementar leyendo obras literarias, sobre todo cuando se producen procesos de transferencia en virtud de los cuales el lector se identifica con las psicopatologías del protagonista de *Crimen y castigo*, por ejemplo, o de *Apuntes del subsuelo*, de Dostoyevski, o con otros personajes profundamente patológicos, como pueda ser una mala interpretación del *Quijote*, en definitiva.

Pero este planteamiento, este proyecto de transferencia, remite claramente a la importancia del concepto de transducción en los procesos y proyectos —proyectos me refiero ya a los proyectos ministeriales— de transferencia de conocimiento en el siglo XXI. Estas posibilidades aplicativas son grandes, son notables, y dependerán naturalmente de los contenidos que queramos transferir, de las transformaciones que nos veamos obligados a registrar y a reconocer en ese proceso, y de los resultados a los que lleguemos.

Si ustedes quieren ampliar el concepto de transducción, les remito al volumen correspondiente de la *Crítica de la razón literaria*, que está disponible en Google Libros, y ahí lo encontrarán: el volumen relativo a los materiales literarios, que se centra en cuatro capítulos fundamentales: el emisor (autor), el mensaje, el receptor (lector), y el transductor. Ahí encontrarán expuesta, sintéticamente, la teoría de la transducción literaria, que pueden aplicar a cualesquiera procesos de transferencia.

Naturalmente, como todo el mundo sabe, los procesos de transferencia tienen al menos tres dimensiones —pueden señalarse más, pero hay tres básicas:

1. El contenido. Es decir, cuando ustedes transfieren algo, transfieren un contenido. No pueden transferir humo. Otra cosa es que se dediquen a la autoayuda, o a la geopolítica, pero no entraremos ahora en estas cuestiones. O a la presciencia, es decir, al conocimiento de hechos futuros. Pero eso es otra cuestión: la transferencia del futuro al presente. Eso no nos compete ahora. Aquí hablamos de cosas serias.

2. Una relación interdisciplinaria. Ustedes tienen que disponer de un contenido. En este caso, hablamos de literatura. Un contenido que puede ser científico, tecnológico, literario, del tipo que sea. Pero tienen que mantener una relación interdisciplinaria, porque hay que llevar ese contenido a otro contexto. Un contenido contextual. La literatura, en las posibilidades interpretativas del mundo académico o del mundo real. El mundo real y el mundo académico no siempre coinciden. Pero tiene que haber una relación interdisciplinar. Y así pasamos de la literatura a la medicina, de la literatura a la psiquiatría. Me dirán ustedes que ese camino ya se ha recorrido muchas veces. Sí, ya lo sé. Pero nosotros lo vamos a recorrer de una manera original y diferente. Eso ya lo sabemos. Ya sabemos que antes que nosotros ha vivido más gente en este mundo, y que el Mediterráneo ya se conoce desde hace tiempo, pero nosotros vamos a hacer una exploración diferente.

3. Un impacto. Unas consecuencias. Porque este trabajo tiene que tener unas consecuencias científicas, prácticas, benignas, útiles. Un impacto que ha de ser económico y que ha de ser social. Social, en el sentido de reducir la pandemia de las enfermedades mentales. Económico, en el sentido de que ha de ser lo más asequible y lo más barato posible, para reducir los costes en una sanidad pública.

Tengan en cuenta que un psiquiatra, en su consulta, apenas puede dedicar más de media hora a un paciente, como mucho. Y claro… ¿Cómo resolver los conflictos exponenciales de las enfermedades mentales, sobre todo entre jóvenes y adolescentes, que repuntan tan exponencialmente, tan monstruosamente, en este siglo XXI? O sea: la pandemia del siglo XXI es el deterioro de la salud psíquica de la gente cada vez más joven, lo cual guarda una estrecha relación con muchos fenómenos. No

solamente con las redes sociales —aunque estas son parte del problema—. Hay muchos otros fenómenos, aparte de las redes sociales.

Por lo tanto, tenemos que tener en cuenta:

1. Un contenido: tecnológico, científico, literario.
2. Una relación interdisciplinaria entre al menos dos disciplinas contextualmente bien definidas, categorialmente bien delimitadas—: La ciencia literaria y la ciencia psiquiátrica. La psiquiatría y la teoría de la literatura.
3. Y, naturalmente, un impacto. Un impacto que ha de subrayarse tanto en los ámbitos económicos como en los ámbitos sociales. Un impacto que permita la disminución de la pandemia de las enfermedades mentales, y, a su vez, la rentabilidad de los costes para un sistema sanitario, a la hora de afrontar estas enfermedades, tanto en el sector público como en el sector privado.

Para llevar a cabo este proyecto de investigación, que tiene su pilar fundamental en el concepto de transducción —insisto—, hay un grupo perfectamente constituido de especialistas.

Lamento mucho que, con frecuencia, en los últimos años, la Teoría de la Literatura ande buscando transferencias por las ramas de los árboles, cuando, sin embargo, tiene estos planteamientos perfectamente definidos en *La crítica de la razón literaria*, y listos para llevarse a cabo. Es decir, se habla con frecuencia, en Teoría de la Literatura, de transferencia, de lo transferencial, y cuando uno se adentra en esos terrenos, en esos contextos, se encuentra simplemente con una logorrea de palabras vacías, que remiten constantemente a los planteamientos de las teorías literarias estructuralistas y postestructuralistas de mediados del siglo pasado.

Da la impresión de que la Teoría de la Literatura, en su desarrollo y exigencias del siglo XXI, no ha sobrepasado todavía la sombra de Gérard Genette, la sombra de Roland Barthes, y la sombra de tantos otros estructuralistas, postestructuralistas, y post-requetepost-pospostestructuralistas. Todo eso no nos conduce más que a un formalismo, a un postformalismo, a un neopostformalismo, a un post-neoformalismo. Es decir, es un auténtico trabalenguas sin fin y totalmente absurdo.

Parece que no se ha salido todavía de la placenta de Derrida. Y no. Eso ya forma parte de otra época. Estamos en otro siglo. Estamos en otro contexto.

Por favor, no le sigan metiendo a la gente joven en la cabeza ideas de Teoría de la Literatura que aprendieron en sus bisabuelos, y que además no tienen nada que ver ni con la teoría ni con la literatura, sino con una filosofía que es sólo una hermenéutica de sí misma degenerada en una logorrea.

Porque en Teoría de la Literatura hay mucha gente que todavía no se ha enterado de que estamos en el siglo XXI. *La crítica de la razón literaria* plantea una forma de interpretar la literatura y la teoría de la literatura que la mayor parte de la gente todavía no conoce. Siguen ustedes con Derrida. Con Deleuze. Con Foucault. Eso ya pasó a la historia. Si no se quieren enterar, es su problema.

Pero Foucault ha muerto. Con eso ya les digo todo. Estamos en otra época. Estamos en otro siglo. Estamos ante otros problemas. Y muchos de estos problemas, que pueden resolverse desde una reinterpretación del concepto de los procesos y proyectos de transferencia, encuentran en el concepto de transducción, tal como lo hemos planteado en *La crítica de la razón literaria*, muchas posibilidades de uso, de desarrollo y también de solución.

REFERENCIAS

Escohotado, A. (2019). *Los enemigos del comercio: Una historia moral de la propiedad* (Trilogía). Espasa Calpe.

Maestro, J. G. (1994). *La expresión dialógica en el discurso lírico: La poesía de Miguel de Unamuno, pragmática y transducción.* Reichenberger.

Maestro, J. G. (2017-2025). *Crítica de la razón literaria. Una Teoría de la Literatura científica, crítica y dialéctica.* Cátedra Hispánica de Estudios Literarios.

Maestro, J. G. (2024). *Ensayo sobre el fracaso histórico de la democracia en el siglo XXI: La posmodernidad democrática como medio de destrucción de la libertad y del Estado moderno*. Cátedra Hispánica de Estudios Literarios.

Maestro, J. G. (2025). *Una filosofía para sobrevivir en el siglo XXI.* Harper Collins.

Prodi, P. (2024). *Séptimo: no robarás: Hurto y mercado en la historia de Occidente* (A. Barba, Trad.). Acantilado.

TIPOLOGÍA DE TRANSDUCTORES DENTRO DE LA CRÍTICA DE LA RAZÓN LITERARIA[158]

EMILIO JOSÉ ÁLVAREZ CASTAÑO
University of the Bahamas

1. INTRODUCCIÓN

La publicación de la *Crítica de la Razón Literaria* (2017) de Jesús G. Maestro supone la culminación de un proceso que implica la reelaboración de obras anteriores que tuvo su germen en *La academia contra Babel* (2006). Se trata de la primera teoría de la literatura dentro del hispanismo desde de los estudios de estilística de Amado Alonso y Dámaso Alonso. Una de sus principales aportaciones es que supone una propuesta dentro de los estudios literarios que está basada en el sistema de pensamiento del Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno, porque para interpretar textos literarios no basta la Filología (Maestro, 2017, p. 557). Además, es una obra que refuta las teorías de la postmodernidad, que caen de manera reiterada en diferentes tipos de reduccionismos, nihilismos, formalismos y planteamientos ideológicos que han ofrecido escasa o nula aportación al conocimiento literario. Otra de las contribuciones destacadas es la proponer una definición de literatura dentro de la cual constan los elementos que conforman la comunicación literaria que son el emisor, el mensaje, el receptor y el intérprete o transductor (Maestro, 2017, p. 305). Esta última figura es la novedosa en relación a sistemas de comunicación anteriores y que emerge como el elemento que proporciona el cierre categorial que permite que el conocimiento avance.

[158] El presente estudio es una reelaboración y actualización de "Propuesta de tipología de transductores dentro de la *Crítica de la razón literaria*", *Boletín de la Cátedra de Estudios Hispánicos* (2021), en https://catedra-hispanica-estudios-literarios.blogspot.com/2021/12/propuesta-de-tipologia-de-transductores.html.

La *Crítica de la Razón Literaria* recibió objeciones a algunas de sus afirmaciones entre las que destacan las siguientes: ambigüedad en la definición de literatura al considerar que esta emplea solo material de ficción, por lo que se reivindica en este aspecto a Baltasar Gracián y al Padre Feijoo (Rodríguez Pardo, 2017), un planteamiento que ha tenido su defensa (Rubinat, 2018, pp. 61ss); poca claridad de ciertos conceptos de la definición de literatura, sobre los que no hay una explicación (Coenen, 2024); no se puede usar una gnoseología para fundar una ciencia y menos aún que su cientificidad esté fundada en la Teoría del Cierre Categorial (Rodríguez Pardo, 2018); en su refutación de aquellas teorías literarias contra las que se levanta, es una obra más filosófica que literaria (Suárez Ardura, 2009, p. 4); los conceptos del Materialismo Filosófico están representados pero no ejercitados (Ruiz de Vergara, 2019, p. 41); la Teoría de la Literatura no es una ciencia (Rodríguez Pardo, 2018; Madrid Casado, 2018, pp. 4ss), pero se admite como una categoría científica (Suárez Ardura, 2009, p. 3).

Puesto que numerosas de estas objeciones vinieron de filósofos, Maestro replicó, por un lado, argumentando que no basta con saber razonar para saber de Literatura, de ahí que, aunque sea necesario el concurso de la Filosofía para estudiar la Literatura, no es el único campo que puede aportar criterios de ayuda en los estudios literarios (2019a, p. 9). Por otro lado, también añadió diferentes apostillas en su página web. En la octava de ellas indica que la Teoría del Cierre Categorial presenta insuficiencias sobre las que sus continuadores tendrán que trabajar en el futuro, ya que los propios seguidores y discípulos de Gustavo Bueno no se ponen de acuerdo sobre aspectos fundamentales de dicha teoría. Además, el hecho de que Bueno no se haya referido a la Literatura en su Teoría del Cierre Categorial no significa que se deba ignorar ni que haya que defender una filosofía de la ciencia de espaldas a la Literatura. Por último, también indicó que las modificaciones en algunas nomenclaturas que aparecen finalmente en la *Crítica de la Razón Literaria* fueron para hacer la obra más comprensible a los filólogos (Maestro, 2019b).

2. OBJETIVOS

El presente estudio se centra en el intérprete o transductor como uno de los elementos dentro de la comunicación literaria, uno de los aspectos sobre los que también se han incidido dentro de otras objeciones. Ante la presentación de Maestro de las figuras fundamentales de la comunicación literaria, en las que se encuentran el autor, la obra, el lector y el intérprete o transductor, Ruiz de Vergara indica que estos no son materiales literarios (2019, p. 68), y que no hay diferencia entre lector y transductor (2019, p. 78). Es cierto que Maestro los sitúa como materiales literarios dentro del cuarto capítulo del primer volumen, pero también lo es que los denomina como "figuras" dentro de su definición de literatura (Maestro, 2017, p. 126), o "términos" en uno de sus vídeos (Maestro, 2015).

En su minucioso estudio sobre la obra de Maestro, Ruiz de Vergara cae en cuestiones terminológicas en numerosas ocasiones. Si se considera que no son materiales literarios es patente que se está hablando de los elementos o factores de la comunicación humana, en este caso enfocados de manera concreta en la comunicación literaria. En cuanto a la diferencia entre lector y transductor, no le convence la afirmación de Maestro que indica que el lector interpreta para sí y el transductor interpreta para otros (Maestro, 2017, p. 444), porque entiende que todo lector ejercita la transducción y, en consecuencia, es un transductor, con independencia de si la transducción es normativa o no (Ruiz de Vergara, 2019, p. 78). En efecto, un lector puede tener una interpretación de un texto que ha leído, pero la clave no está tanto en si su transducción es normativa como en si la ha compartido. Un lector que no hace saber su interpretación no llega a ser un transductor porque no ha compartido nada y, por tanto, el esquema comunicativo no continúa.

Hecha esta salvedad, el presente estudio considera al intérprete o transductor uno de los elementos o factores de la comunicación literaria, dentro de la cual puede desempeñar distintas funciones, y ello hace factible tanto considerar una tipología que ayudará a una mejor comprensión de sus posibles labores como concretar las diferentes posiciones que pueden ocupar los distintos transductores en relación a los otros elementos de la comunicación literaria.

3. METODOLOGÍA

De los cuatro elementos de la comunicación literaria, el transductor es el único que presenta a diferentes personas que pueden realizar distintas labores, lo que invita a clasificarlos en una tipología que ayude a entender sus funciones, la manera en la que pueden estar relacionados y a reconsiderar los dos esquemas comunicativos (el básico y el circularista) en el campo de la literatura. En este sentido, las diferentes acepciones del verbo "interpretar" son de ayuda para orientar este proceso.

4. DISCUSIÓN

El conocido modelo comunicativo de Jakobson tiene ya su fuente en la Retórica de Aristóteles, I.2 (2002, p. 53). Dando un paso más, Maestro, siguiendo a Dolezel, añade la figura del transductor, algo que hace en su tesis doctoral y en la reelaboración de la misma (1994), así como en trabajos posteriores (1994a, 1996, 1997, 2000, 2002). Como indica Maestro: "el fenómeno de transducción puede producirse en cualquier tipo de mensaje verbal, sea artístico u ordinario", con el matiz de que, dentro del discurso literario, su verificación resulta especialmente fructífera (2017, p. 67). Para Maestro, el transductor es fundamento de la *symploké* en la relación circularista de los materiales literarios y en el cierre categorial de la Teoría de la Literatura (Maestro, 2017: p. 463). En este sentido, da algunos ejemplos de transductores como el rapsoda, el actor, el traductor y el comentarista (2017, p. 2347), y señala dos esquemas comunicativos: uno básico, en el que el orden es emisor → mensaje → transductor → receptor (2017, p. 445); y otro circularista (2017, p. 458), a los que se hará referencia a continuación. El principio de *symploké* es fundamental aquí porque enlaza todos los elementos unos con otros, pero no uno con todos ni todos con todos (2017, p. 459), e, igualmente, la teoría del cierre categorial es la ejecución del circularismo gnoseológico, lo que aplicado a la literatura está en su constitución ontológica (2017, pp. 457-458).

Si se considera una posible tipología de cada uno de los elementos de la comunicación, se llega a una interesante consideración. En lo que se refiere al autor, se ha hablado de autor implícito, autor explícito, autor

implicado y otras instancias narradoras, pero todas son figuras retóricas (Maestro, 2017, p. 337). Es decir, no son puntos de vista gnoseológicos, que es como el autor exige que se le interprete (Maestro, 2017, p. 317). En cuanto al mensaje, se pueden distinguir dos tipologías, una formal y otra de contenido. La formal es la que apunta a la división de las obras literarias en distintos géneros literarios. La de contenido se refiere a las diferentes motivaciones, ideas, objetivos, intenciones que tiene el autor en su obra. Es decir, si la literatura debe ser evasión, contener un mensaje político, inspirarse en las propias experiencias, entre otros objetivos. Tanto en un caso como en otro se trata de etiquetas conceptuales con las que aprehender el mensaje literario que, en todo caso, se presenta de manera material bajo el formato de un texto escrito. Por su parte, al lector lo han situado en abstracciones como lector ideal, modélico, archilector, lector implicado, implícito, explícito, intencional, informado, textualizado. En definitiva, se ha sido idealizado y despersonalizado al lector (Maestro, 2017, p. 398), porque el único lector real es la persona que lee un texto.

En el caso del transductor, cabría mencionar a las distintas escuelas y tendencias dentro de la crítica literaria. En cambio, hay que tener en cuenta que el transductor no es solo el crítico literario, sino que hay otras personas que también son transductores y desempeñan funciones diferentes. Por tanto, es el único elemento entre los mencionados que presenta a diferentes personas que pueden realizar distintas labores, lo que invita a clasificarlos en una tipología que ayude a entender sus funciones, la manera en la que pueden estar relacionados y, a partir de aquí, a reconsiderar los dos esquemas comunicativos en el campo de la literatura. En este sentido, las diferentes acepciones del verbo "interpretar" son de ayuda para orientar este proceso, por lo que la tipología de transductores que aquí se presenta es la siguiente.

a) Transductor 1: el obrador o ejecutor. Es el transductor que representa una obra teatral o cinematográfica (acepción 5 del verbo "interpretar"), ejecuta una pieza musical mediante canto o instrumentos (acepción 6) o ejecuta un baile con un propósito artístico y siguiendo unas pautas coreográficas (acepción 7), (*Diccionario*, 2014, p. 1257). Por consiguiente, se corresponden con las funciones del actor, el cantante/músico

y el bailarín, respectivamente. Son los transductores que ejecutan operatoriamente el mensaje que les han dado (emitidos por otras personas o por ellos mismos, como ocurre en este segundo caso en algunas ocasiones con el cantante o el músico) y que le va a llegar al receptor sin que estos transductores hagan modificaciones de contenido. Son los que ejecutan el papel, la partitura o la coreografía que otros les dan. Es decir, el Transductor 1 comunica un mensaje que le han dado utilizando la entonación, los gestos y el movimiento, por lo que las modificaciones que hace son de tipo formal o performativo. Ni el rapsoda ni el actor cambian el texto que han leído. Dentro de una comunicación fuera del ámbito artístico, un transductor puede ser una persona que lee un texto para otros, como sucede con las lecturas en voz alta en público o en la situación de un progenitor que lea un cuento infantil a su hijo, con o sin dramatización. En el caso de la comunicación literaria se hablará en breve de nuevo del actor en tanto que es un transductor fundamental en las representaciones teatrales y que, además, no interviene solo. En lo que se refiere al Transductor 1 como rapsoda o poeta que recite para otras personas poemas propios o ajenos, hay que matizar ligeramente lo indicado antes en cuanto al esquema comunicativo puesto que se tiene la siguiente relación: autor → obra → Transductor 1 (rapsoda) → receptor, dentro de un esquema básico de comunicación.

b) Transductor 2: el adaptador o versionador. El Transductor 2 también ocupa un lugar intermedio entre el mensaje y el receptor pero, a diferencia del Transductor 1, el Transductor 2 interviene en el texto haciendo modificaciones o adaptándolo. En la comunicación literaria se pueden distinguir seis subtipos principales de Transductor 2: el traductor, el director de escena, el editor, el copista, el guionista y el censor. De todos ellos, el director de escena y el guionista tienen una función espectacular pero, aun así, no son los ejecutantes últimos, una función que corresponde al actor. En el desarrollo de los subtipos de Transductor 2 se dedicará mayor atención a los dos primeros, por la importancia lingüística y espectacular que tienen, respectivamente.

El primer caso de Transductor 2 es el traductor y su función es la ya conocida de trasladar a una lengua un mensaje que está expresado en otra lengua distinta (acepción 2), (*Diccionario*, 2014, p. 1257), lo que

supone una forma diferente de interpretar a la del Transductor 1. Por tanto, el traductor, sigue este esquema de comunicación: autor → obra → Transductor 2 (traductor) → lector. La diferencia es que mientras el rapsoda y el actor desempeñan una función espectacular, el traductor realiza una función lingüística en el texto, por eso es su competencia considerar aspectos con los que el Transductor 1 no trabaja.

El traductor debe tener en cuenta tres planos: el sonoro, el rítmico y el semántico. De hecho, la primera labor de un traductor es una labor crítica (Rodríguez Monroy, 1999, p. 178). Todo ello apunta al grado de responsabilidad que alcanza un traductor en el proceso de comunicación (Larsen, 2017, p. 167), puesto que de su labor depende la fiabilidad del mensaje original al pasar de una lengua a otra. Un actor o un rapsoda (Transductor 1) que ejecute mal su labor puede provocar decepción por la forma en la que el público o auditorio ha percibido el texto espectacular. Un traductor de un texto (Transductor 2) que haga una mala traducción está afectando al contenido del mensaje que le llega al receptor y su labor no siempre es verificada consultando el original. De ahí que diferentes traducciones de un mismo texto ofrecen distinta calidad y fiabilidad.

En el campo de la traducción literaria, algunas traducciones españolas presentan distintas curiosidades. Una de ellas se puede apreciar en la traducción de los mismos títulos de algunas obras literarias. *Le Pêre Goriot* de Balzac, debido al grado de familiaridad que puede presentar dicho personaje para otros personajes en la novela, se ha traducido como *El tío Goriot* o *Papá Goriot*. El título original de *La metamorfosis* de Kafka es *Die Verwandlung*, cuando este sustantivo significa "transformación". *The Sun Also Rises* de Ernest Hemingway se tradujo como *Fiesta*, por estar situada parte de la acción en los Sanfermines de Pamplona. Por otro lado, algunos títulos han quedado tipificados y resulta complejo cambiarlos. Es el caso de *Madame Bovary* de Flaubert, que ha quedado inamovible aunque *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf sí ha pasado a traducirse por *La señora Dalloway*. O el de *The Picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde, que se ha traducido de manera contumaz por *El retrato de Dorian Gray*, cuando la palabra "picture" designa a un "cuadro" y no a un "retrato", que es "portrait" en inglés, como se comprueba en la traducción de *A Portrait of the Artist as a Young Man* de James

Joyce. En otra de las obras de Oscar Wilde se encuentra un ejemplo sobre las dificultades que presentan las traducciones, como sucede con el juego de palabras en su célebre *The Importance of Being Earnest*, donde la traducción del verbo "to be" por "llamarse" hace que se pierda el doble sentido original. En ciertas ocasiones, son los propios editores quienes buscan el impacto en el lector. Se puede destacar aquí el caso de Charles Bukowski con *Erections, Ejaculations, Exhibitions, and General Tales of Ordinary Madness* (1972), una colección de relatos que en 1983 se volvió a publicar en dos volúmenes: *Tales of Ordinary Madness* y *The Most Beautiful Woman in Town*. Puesto que estos títulos no eran tan llamativos como el primero, los editores españoles decidieron cambiarle el título al segundo de ellos y darle el nombre de uno de los relatos que lo forman y el elegido no fue otro que "The Fuck Machine", de ahí que esta obra sea conocida en España por *La máquina de follar*.

Si esta es la situación con los títulos, muchos más comentarios admiten las traducciones que se han hecho de los textos literarios. Solo se darán unos ejemplos para ilustrar lo expuesto. Se puede citar, en primer lugar, las dificultades que presentan para la traducción las ambigüedades, retruécanos, dobles sentidos y juegos de palabras que utiliza William Shakespeare, siendo el soneto VI una muestra de ello y cómo los traductores al español lo han afrontado (Martín, 2009, pp. 140ss). Un segundo ejemplo es el caso de las distintas traducciones de una obra de la complejidad de *Ulysses* (1922) de James Joyce. Hasta que la editorial Cátedra encargó una nueva edición de la obra, el lector en lengua española contaba con las opciones de la traducción de José Salas Subirats (1945) y la de José María Valverde (1976)[159]. Los traductores a quienes se les confió la labor, García Tortosa y Venegas Lagüéns, argumentaron la necesidad de una nueva traducción porque las anteriores eran incompletas, incoherentes y cometían errores de interpretación, entre los que se encontraba no haber considerado la evolución de la lengua en la reproducción del estilo (Sanz, 2019, p. 278). Lago dedica un detallado estudio a comparar algunos pasajes de las tres traducciones para llegar

[159] Después de la aparecida en la edición de Cátedra, ha habido tres traducciones más, dos en Argentina: la de Marcelo Zabaloy (2015) y la de Rolando Costa Picazo (2017); y una en España, la de Carlos Manzano (2022).

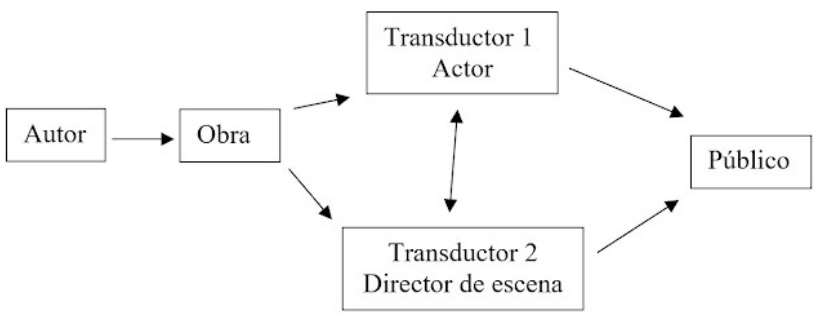
a la conclusión de que la primera es la más tradicional e intuitiva, la segunda la más imaginativa (Valverde también fue poeta) y la tercera es la más académica o academicista (2002, p. 17). Dentro de los múltiples desafíos que Joyce propone en su obra, se puede destacar el palíndromo "tattarrattat" (Joyce, 2000, p. 884), el más largo en lengua inglesa y que aparece en el episodio 18, conocido como "Penelope", y que es también una onomatopeya del sonido que se produce cuando alguien llama a una puerta. Ante la imposibilidad de reproducir el palíndromo, y teniendo en cuenta que la onomatopeya española habitual es "toc-toc" pero no hay un sustantivo onomatopéyico, se tradujo por "tataratá" (Joyce, 2007, p. 866). Otros ejemplos de la complejidad de una traducción de este tipo se tienen al final del episodio llamado "Oxen of the Sun", donde un grupo de personas se dirige a beber algo en un bar cercano y hablan entre ellos utilizando un lenguaje coloquial, casi barriobajero. Aquí parecen palabras y expresiones como "bunch" (Joyce, 2000, p. 556), "[m]e nantee saltee" (556) o "ticker" (557) que son traducidas respectivamente por "pijos" (Joyce, 2007, p. 489), "[m]í nasti de plasti" (p. 489) y "peluco" (p. 490), que pueden tener una equivalencia lingüística en español pero que ofrecen la duda de si son vocablos que se utilizaban a principios de los años veinte del siglo pasado.

Para concluir con este subtipo de Transductor 2, llama la atención algunas de las pautas que se siguen en la traducción de los títulos de las películas en España. En algunas ocasiones, se conserva el título en inglés, pese a que las traducciones no parecen excesivamente complejas: *Premonition* (Mennan Yapo, 2007), *Collateral* (Michael Mann, 2004), *Aladdin* (John Musker y Ron Clements, 1992). Sobre este último largometraje ya Lázaro Carreter se lamentó de que los hispanohablantes aceptasen el cambio al inglés del nombre Aladino, lo que atribuía al poder de la prensa y los medios audiovisuales, y manifestaba irónicamente su esperanza de que los estudios Disney no hiciesen una película sobre las Cruzadas para que no sucediese lo mismo con Saladino (1997, p. 647). Aunque, sin duda, el aspecto que más sorprende es la creatividad alcanzada en excesivas ocasiones. Probablemente el ejemplo más conocido es *Sonrisas y lágrimas* (*The Sound of Music*, Robert Wise, 1965), pero se pueden encontrar más ejemplos que no caben aquí por

cuestiones de espacio. En cuanto a cómo se han traducido algunos parlamentos en varias películas es otro debate del que se puede encontrar mayor información y análisis en otras publicaciones y que no concierne al presente estudio.

El segundo subtipo de Transductor 2, ya dentro del teatro, se corresponde con la figura del director de escena. Es el transductor que concibe, ordena o expresa de un modo personal la realidad (acepción 4), (*Diccionario*, 2014, p. 1257). Así lo reconoce Maestro, al que identifica como "ejecutante y (re)creador intermediario del texto espectacular" (2017, p. 467), con lo que su labor no es solo de ejecución, como en el Transductor 1, sino que también es un creador en la mediación que hace entre el mensaje y el público. Dentro del teatro, Maestro identifica la misma función de "ejecutante intermedio" para el actor y el director de escena, son intermediarios que desempeñan una función de mediación, es decir, de transducción, entre el mensaje y el público (2017, p. 461), pero no indica que tienen funciones diferentes y complementarias. En efecto, dentro de su labor, el director de escena está a cargo del decorado, el vestuario, los efectos especiales, la iluminación y el movimiento de los actores, por tanto, tiene que trabajar con todo el equipo artístico, en el que se incluyen los actores (Transductor 1). En otras palabras, "la labor del director de escena consiste, precisamente, en aunar distintas actividades técnicas para construir el espectáculo. El director no tiene por qué ser un técnico, pero, además de un creador o precisamente por serlo, debe ser un tecnólogo de variados saberes" (Urrutia, 1992, p. 3).

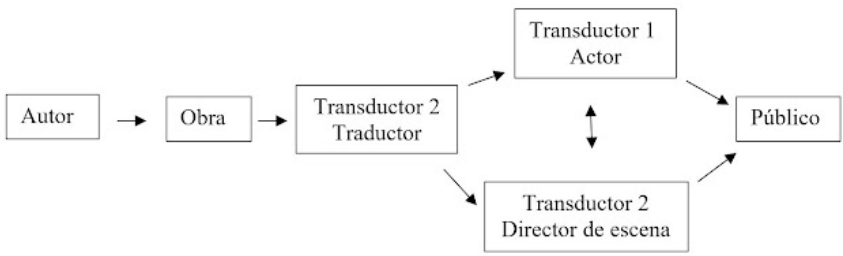
FIGURA 1.



Por tanto, el director de escena es un transductor que toma el mensaje del emisor (autor de la obra teatral) y organiza creativamente lo que quiere mostrar para que otros transductores (los actores) lancen el mensaje final utilizando códigos lingüísticos, cinestésicos y gestuales (Cañete, 2017, p. 19). Puesto que el actor y el director de escena son transductores que desempeñan funciones diferentes y colaboran juntos, se propone el siguiente esquema (fig. 1).

Se puede dar un paso más en esta línea y pensar en el caso de una representación teatral de una obra escrita en un idioma diferente al de los actores, director de escena y el propio público. Esto supone la intervención de los tres tipos y subtipos de transductores que se han señalado hasta ahora (fig. 2).

FIGURA 2.



Por tanto, una labor añadida del director de escena aquí es la de seleccionar la traducción del texto que va a seguir, sobre la que podrá hacer modificaciones, o no, que les transmitirá a los actores.

Siguiendo a Kowzan, quien diferencia entre texto literario y texto representado, se han señalado dos tipos de transducciones en este sentido: la intertextual (la transducción del texto literario) y la discrecionalidad (transducción del texto espectacular), (Maestro, 2017, pp. 475-476). En cuanto al texto literario, haya intertextualidad o no, resulta lógico hacer modificaciones en ciertas obras con numerosos personajes, parlamentos largos o duración extensa, como es el caso de las obras de Shakespeare. En lo que se refiere a la escenificación, son numerosos los ejemplos que se pueden traer a colación. Por citar algunos se puede recordar el diseño de escena de Mordecia Gorelik en *Desire Under the Elms* (1924) de

Eugene O´Neill para la representación de esta obra en el teatro ANTA de Nueva York en 1952, donde colocó dos grandes olmos cuyas ramas y hojas cubrían la casa en la que se desarrolla la obra para darle así una mayor sensación de opresión a la acción. Una idea similar es la que se tiene para *Look Back in Anger* (1956) de John Osborne en la representación que se hizo en el California Conservatory Theatre de San Leandro, en 1982. Dirigida por Dyke Garrison y con escenografía de Alan Curreri, el espacio escénico no ocupa todo el escenario por lo que se acentúa el carácter claustrofóbico en el que se desarrolla la acción. En 1976 la representación de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca que dirigió Ángel Facio presentó a un actor, Ismael Merlo, en el papel de Bernarda, para reflejar el principio de autoridad masculina que sujeta a la mujer. Dentro del ámbito espectacular resulta oportuno recordar que el cine también se ha nutrido de la literatura desde sus comienzos, donde hay ejemplos de guiones fieles al original y otros en los que hay modificaciones.

En tercer lugar, se encuentra la figura del editor, que tiene dos posibles funciones realizadas por profesionales diferentes. Un editor de una obra literaria, en primer lugar, es aquella persona que edita o adapta un texto literario para facilitar su estudio. En el caso de una edición crítica de una obra literaria el editor reproduce el texto aproximándolo a la voluntad del autor y para ello tiene que recabar toda la información posible sobre el texto. Si ha habido varias ediciones de la obra, el editor debe escoger la que considere más adecuada y tener en cuenta errores y modificaciones para ayudar a delimitar el sentido del texto. En este proceso, el editor ya hace su propia labor interpretativa en cuanto al texto que le va a presentar a los lectores. Además, numerosas de estas ediciones van acompañadas de un estudio introductorio, notas explicativas a pie de página y apéndices. En dicho estudio también puede hablar de la vida del autor, de las fuentes de su obra, las influencias que tuvo, las relaciones de la obra con otras obras del mismo autor y de otros autores e, incluso, puede dar su interpretación sobre la obra. Es decir, el editor también está actuando como crítico literario, otro tipo de transductor que se comentará en breve. Por otra parte, un editor también puede ser la persona que publica textos y, por tanto, se encarga de todo el proceso

editorial: recepción, dictamen, selección, corrección, composición, impresión, distribución. Se trata de un empresario que trabaja con otros profesionales de quienes es responsable. Al ser el eslabón entre el autor y el lector su labor es de intermediación. Los hechos de que elija el tipo de obras que formen parte del catálogo del fondo editorial, que seleccione qué obras va a publicar entre todas las propuestas que lleguen y que proponga modificaciones en ellas son ejemplos de cómo interviene en la obra hasta que esta llega finalmente al público.

El cuarto subtipo de Transductor 2 es el copista, que tuvo su importancia en la conservación y difusión del conocimiento contenido en los libros hasta la llegada de la imprenta. En ciertos casos, no se limitaba solo a copiar libros sino que también añadía glosas, que eran comentarios o explicaciones a cualquier parte del texto que se pudiese considerar difícil de entender, o referencias a párrafos similares. Estas glosas pueden ser también traducciones. Tanto en un caso como en el otro el copista actúa como un transductor del texto que va a leer el futuro lector.

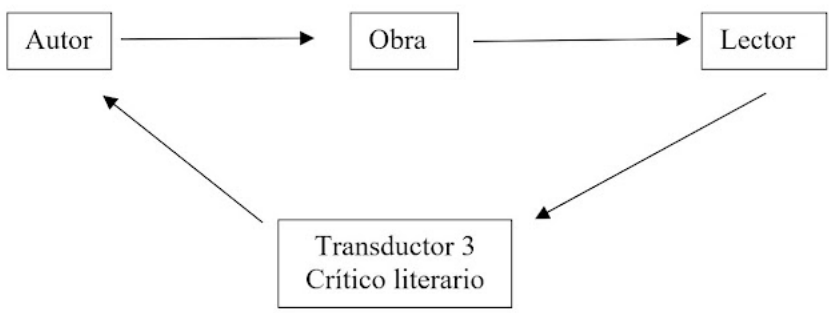
El quinto subtipo es el guionista no si es un creador de un guion sino en tanto que adapta o versiona un texto, que puede ser propio o ajeno. Tanto el guionista como el director de escena crean a partir de otra obra. Cuando se producen versiones o adaptaciones en las que el guionista o el director de escena añaden elementos propios (situar la escena en un país o en una época distintas, por ejemplo), o bien cambian o eliminan parlamentos (por cuestiones de tiempo en muchas ocasiones), estos transductores están modificando el mensaje original.

Ya por último se encuentra el censor, quien también interviene entre el mensaje original y el mensaje final que llega al receptor pero por distintos motivos. A lo largo de la historia han existido distintos tipos de censura. Dependiendo de si el poder es religioso, político o empresarial las censuras pueden ser de tipo moral, ideológica o corporativa. El censor es una figura administrativa que interviene en la comunicación ejerciendo una labor de vigilancia, eliminando de las obras aquellas partes que no se consideran apropiadas o suprimiendo completamente el mensaje, si así fuese necesario. A diferencia de los cinco subtipos de transductores anteriores no crea nada. Al contrario, al ser un comisario de

un grupo de poder interviene en el mensaje del emisor o en la labor de otros transductores para modificarla.

c) Transductor 3: el exégeta o hermeneuta. Es el que explica o declara el sentido de un texto (acepción 1) o el que explica las acciones, dichos o sucesos que pueden ser entendidos en diferentes modos (acepción 3), (*Diccionario*, 2014, p. 1257). Fuera del ámbito artístico es la labor que desempeña un profesor que explica la lección a sus alumnos, un guía espiritual que comente a otros fieles los textos sagrados de la religión que profesen, un político que exponga su opinión sobre cualquier asunto público o un empresario que haga saber los motivos de ciertas decisiones en su compañía. Dentro de la comunicación literaria se trata de la labor que desempeña el crítico literario. Los puntos de vista y los métodos que ha seguido la crítica literaria son numerosos y dependen de las tendencias de pensamiento dominantes en cada momento. Esto ha implicado que sobre una misma obra se hayan ofrecido diferentes interpretaciones. La labor del crítico literario difiere de la de los otros transductores también por la posición que ocupa en el esquema comunicativo. En este caso, se sitúa después de que el receptor haya recibido el mensaje, por lo que se corresponde con el modelo circularista que presenta Maestro (2017, p. 458), en el que se tiene el siguiente esquema (fig. 3):

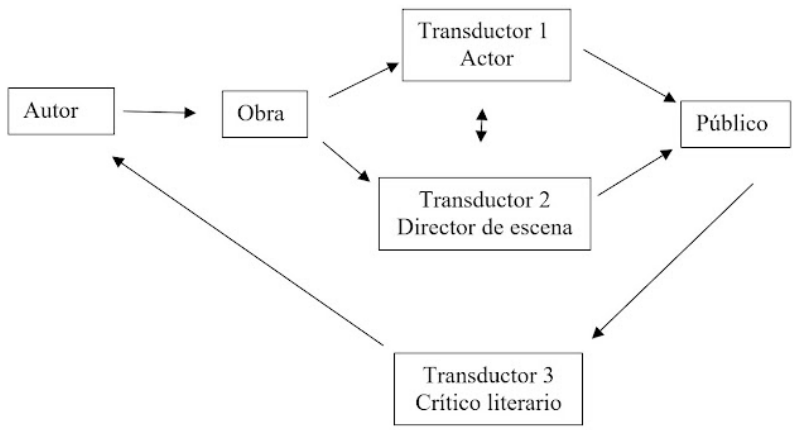
FIGURA 3.



De tal manera que el crítico literario, como Transductor 3, actúa después de que el receptor ha recibido el mensaje. Todo transductor es un lector, pero en el momento en el que comunica su interpretación del texto deja de ser solo un lector, por eso no se identifica con él ni son

figuras intercambiables, puesto que ambos tienen funciones diferentes. El Transductor 3 es el que recibe el *regressus* y lanza el *progressus* de nuevas interpretaciones (Maestro, 2017, p. 458), por lo que plantea una reconsideración del mensaje inicial. Enlazando con lo expuesto anteriormente, se puede pensar en el caso de un crítico que haga un comentario sobre la representación de una obra teatral, con lo que se tendría una situación en la que actuarían distintos transductores (fig. 4). Incluso, siguiendo esta línea ya comentada se puede pensar en el caso de la representación de una obra teatral que ha sido traducida al idioma del director de escena, los actores y el público, con lo que habría que añadir un transductor más en la posición ya conocida.

FIGURA 4.



Para concluir con este apartado, y puesto que el propio Maestro así lo hace, se hará una breve reflexión sobre el periodismo. Como se ha adelantado, el fenómeno de la transducción se produce en diferentes tipos de comunicación. En este sentido, Maestro comenta el poder del transductor fuera del ámbito académico y considera la importancia del transductor en el periodismo, donde hay que distinguir la distancia entre información y conocimiento, entre *doxa* y *episteme* (Maestro, 2017, p. 469), es decir, la diferencia entre la presentación de los hechos y su evaluación, que es la base que distingue la noticia de la opinión (Gutiérrez, 2010, p. 173). En esta situación deseable, un periodista que informa debe encontrarse entre el mensaje y el receptor: emisor → mensaje → periodista (noticia) →

receptor. A partir de aquí, puede tener lugar la opinión, donde el periodista que opina debería ocupar la posición del Transductor 3. En cambio, la situación habitual es un esquema básico en el que noticia y opinión están mezcladas: emisor → mensaje → periodista (noticia + opinión) → receptor. Es decir, se da información interpretada (Maestro, 2017, p. 470), ya que el periodista trabaja para un grupo de comunicación que es una empresa que defiende sus propios intereses o tiene simpatías o dependencias políticas o ideológicas que forman parte de la llamada "línea editorial" del grupo empresarial correspondiente. Aunque este aspecto ya forma parte de otra cuestión.

5. RESULTADOS

No todos los transductores tienen la misma consideración ni actúan de la misma manera. A partir de ahí, es posible establecer una tipología de transductores en base a las distintas personas que desempeñan funciones diferenciadas como transductores.

6. CONCLUSIÓN

La *Crítica de la Razón Literaria* de Jesús G. Maestro plantea unos presupuestos que suponen una alternativa a las teorías literarias postmodernas. Una de las ideas que contiene es el concepto de transductor, como uno de los elementos o factores de la comunicación. En el caso de la comunicación literaria, el presente trabajo propone una tipología de transductores en base a las distintas funciones que estos pueden desempeñar, ya que no todos los transductores tienen la misma consideración ni actúan de la misma manera. Se trata de una distinción que no admiten los otros elementos de la comunicación. En cambio, es posible establecer una tipología de transductores en base a las distintas personas que desempeñan funciones diferenciadas como transductores. Los distintos tipos y subtipos de transductores demuestran que no son asimilables ni intercambiables con la figura del lector, hacen ver las diferencias entre ellos mismos y clarifican el motivo por el que pueden ocupar distintas posiciones dentro de los dos esquemas comunicativos comentados: el básico y el circularista. En este sentido, el Transductor

1 y el Transductor 2 ocupan una posición intermedia entre el mensaje y el receptor dentro del esquema comunicativo básico, respetando la *symploké* con los otros elementos y entre ellos mismos, en aquellos casos en los que haya más de un transductor. La misma situación se tiene de nuevo en el esquema circularista, donde aparece el Transductor 3. Al ser el tipo de transductor que interviene después de que el mensaje haya llegado al receptor, contribuye al cierre categorial proporcionando una nueva interpretación del mensaje original, lo que ayuda al avance del conocimiento. Asimismo, y de manera autorreferencial, se puede indicar que el presente estudio, a partir de la lectura de la *Crítica de la Razón Literaria*, propone perfilar la figura y las implicaciones del transductor para que futuras aportaciones continúen avanzando en esta línea.

7. REFERENCIAS

Aristóteles. (2002). *Retórica*. Tra. Alberto Bernabé. Alianza.

Cañete, M (2017). Los artistas, la cultura y los medios. El teatro como comunicación. *Escritos en la Facultad*, 126 (18-20).

Coenen, E. W. (2024, 28 de mayo). *Jesús González Maestro define la literatura en la Crítica de la razón literaria*. https://www.youtube.com/watch?v=do09DVmbFbU&ab_channel=ERIKWILLEMCOENEN.

Diccionario de la lengua española. (2014). Espasa.

Gutiérrez Vidrio, S. (2010). Discurso periodístico: una propuesta analítica. *Comunicación y Sociedad*, 14 (169-198).

Joyce, J. (2000). *Ulysses*, Penguin.

Joyce, J. (2007). *Ulises*. Ed. F. García Tortosa, trads. F. García Tortosa y M. L. Venegas Lagüéns. Cátedra.

Lago, E. (2002). El íncubo de lo imposible. *Revista de Libros*, 61, 1-19.

Larsen, S. E. (2017). *Literature and the Experience of Globalization*. Bloomsbury.

Lázaro Carreter, F. (1997). Aladdin. *El dardo en la palabra*. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 647-649.

Madrid Casado, C. M. (2018). La Ciencia como Literatura y la Literatura como Ciencia. *El Basilisco*, 51, 4-18.

Maestro, J. G. (1994). La expresión dialógica en el discurso lírico. La poesía de Miguel de Unamuno: pragmática y transducción. Reichenberger.

Maestro, J. G. (1994a). Cervantes y Avellaneda. La transducción del sentido en la elaboración del *Quijote.* J. Á. Ascunce Arrieta (ed.). *Estudios sobre Cervantes en la víspera de su centenario, vol. 1*. Reichenberger, pp. 309-341.

Maestro, J. G. (1996). Lingüística y poética de la transducción teatral. *Theatralia*, 1, 175-211.

Maestro, J. G. (1997). *Introducción a la Teoría de la Literatura*. Universidad de Vigo.

Maestro, J. G. (2000) La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes. Iberoamericana/Vervuert.

Maestro, J. G. (2002). La recuperación de la semiótica. J. G. Maestro (ed.). *Nuevas perspectivas en semiología literaria*. Arco-Libros, pp. 11-40.

Maestro, J. G. (2015, 11 de febrero). *Definición de Literatura*. https://www.youtube.com/watch?v=8Ib0lm0-9CU&list=PLUTo9-5-PxijmGtBLuvJPVWFw0QpgrFZv&ab_channel=Jes%C3%BAsG.Maestro.

Maestro, J. G. (2017). *Crítica de la Razón Literaria*. Academia del Hispanismo.

Maestro, J. G. (2019a). El futuro de la teoría de la literatura. Una superación científica y filosófica de la posmodernidad y sus límites. Visor.

Maestro, J. G. (2019b, 24 de abril). *Más allá de la Teoría del Cierre Categorial. Una interpretación no dogmática del Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno*. https://www.youtube.com/watch?v=MfqvHmgduWc&ab_channel=Jes%C3%BAsG.Maestro.

Martín Calvarro, J. Á. (2009). Poesía y traducción: el *Sonnet VI* de William Shakespeare. *Tradução & Comunicação*, 19, 139-158.

Rodríguez Monroy, A. (1999). El saber del traductor: hacia una ética de la interpretación. Montesinos.

Rodríguez Pardo, J. M. (2017, 19 de noviembre). *La ambigüedad del género 'ensayo' en Jesús González Maestro*. https://josemanuelrodriguezpardo.blogspot.com/2017/11/la-ambiguedad-del-genero-ensayo-en.html.

Rodríguez Pardo, J. M. (2018, 24 de abril). La teoría del flogisto de Jesús González Maestro. https://josemanuelrodriguezpardo.blogspot.com/2018/04/la-teoria-del-flogisto-de-jesus.html.

Rubinat Parellada, R. (2018). Introducción a la Teoría de la Ficción de la *Crítica de la Razón Literaria*. *El Basilisco*, 51, 60-94.

Ruiz de Vergara Olmos, E. (2019). La *Crítica de la Razón Literaria* de Jesús González Maestro vista desde el materialismo filosófico. *Metábasis*, 4, 39-149.

Sanz Gallego, G. (2019). Retranslating Joyce´s *Ulysses* into Spanish: An Interview with Francisco García Tortosa and María Luisa Venegas Lagüéns. *Cadernos de tradução*, 39(1), 275-286.

Suárez Ardura, M. J. (2009). Materialismo Filosófico y Literatura. *El Catoblepas*, 88, 1-10.

Urrutia, J. (1992). El teatro y las nuevas tecnologías. *Telos*, 31, 1-11.

HACIA UNA NUEVA HUMANIDAD: INTERDISCIPLINARIEDAD, CIENCIA Y ESTUDIOS LITERARIOS

ELENA M. DOBRE[160]
Universidad Jaume I (UJI)

1. INTRODUCCIÓN

El estudio de la literatura ha sido, históricamente, un terreno de exploración crítica y creativa que ha permitido a las sociedades reflexionar sobre su identidad, valores y contradicciones. Sin embargo, en el siglo XXI, los avances tecnológicos y los cambios en las aproximaciones teóricas están transformando la forma en la que entendemos y practicamos la investigación literaria. Este artículo explora cómo la integración de enfoques interdisciplinarios, particularmente aquellos provenientes de la ciencia, está reconfigurando nuestra manera de acercarnos a los textos. Examinando disciplinas emergentes y otras ya establecidas en el área de las humanidades—como los estudios sobre el trauma (Caruth, 1995; Buelens et al., 2014, Pederson, 2020), o las humanidades médicas (Brody, 2009; Vinney, 2011; Winning, 2020)— así como voces que abogan por un acercamiento más radicalmente estrecho entre la literatura y la ciencia (Gottschall, 2008), este capítulo ofrece un análisis sintético del reposicionamiento de la crítica literaria en su intento por abordar, configurar y delimitar interrogantes culturales y sociales.

Este breve estudio parte de dos ideas clave comúnmente asumidas. Por un lado, los estudios literarios están en crisis (Beltrán-Almería, 2020). Por otro lado, la crítica literaria y sus herramientas teóricas se orientan cada vez más hacia la interdisciplinariedad. Tradicionalmente basada en prácticas interpretativas y reflexivas, la crítica literaria hoy se ve

[160] Esta investigación ha sido financiada por una ayuda predoctoral: PREDOC/2020/43.

desafiada a incorporar métodos y perspectivas inspiradas en debates contemporáneos de los estudios del trauma (Caruth, 1995; Craps y Popper, 2020), las humanidades médicas (Winning, 2020) y el creciente acercamiento entre las humanidades y las ciencias (Gottschall, 2008; Lustig y Peacock, 2014).

Para autores como Jonathan Gottschall (2008), los estudios literarios, que en su momento ocuparon un lugar central en las humanidades, ahora se encuentran en una encrucijada. Durante décadas, la disciplina ha enfrentado una crisis de relevancia, luchando por justificar su lugar en un mundo cada vez más orientado a los datos y centrado en las ciencias STEM (ciencia, tecnología, ingeniería y matemáticas) (Angoitia Grijalba y Rahona Perez, 2007). En un artículo reciente en *The New Yorker,* Tom Heller (2023) hablaba sobre una "caída en picado" del número de matriculados en humanidades en las universidades estadounidenses, vaticinando lo que puede ser tal vez el ocaso de las filologías.[161] Esta disminución en la matrícula universitaria, los recortes en financiación estatal y el escepticismo generalizado sobre su valor social—enfrentando voces que abogan y otras que rechazan un fin utilitarista de las disciplinas humanísticas—sitúan a los estudios literarios en lo que Gottschall describía como un estado de "crisis o malestar" (2008, p. 3).

Según autores como Beltrán Almería (2020), en su estudio sobre las contradicciones de la crítica literaria, el hecho de que los estudios literarios estén en crisis radica en la falta de actualización de los principios que originaron la disciplina para servir a las necesidades de la sociedad contemporánea. "En el siglo XXI", explica el autor, "el marco de las humanidades debe ser otro" que el de "la construcción de estados-naciones cohesionados" (2020, p. 19). Para Beltrán Almería:

> [c]abe responder a nuevos retos. Lo que está ahora en el horizonte ya no es la construcción de Estados nacionales sino la construcción de la humanidad. En otras palabras, se trata de unificar la humanidad mediante una fusión de etnias, clases sociales y culturas. (Beltrán Almería, 2020, p. 19)

[161] Véase también estudios que apuntan a un renacimiento de las humanidades, o una oportunidad de reinvención en este contexto de crisis: ¿El fin de las humanidades o el comienzo de una nueva etapa? (2023, 25 de mayo). *Nueva Revista*. https://bitly.cx/g7geD

Los estudios literarios deben pasar así de la "tarea describir la historia literaria nacional, propia o ajena" (2020, p. 12) hacia un proyecto de construcción social. La crítica literaria y la hermenéutica en particular y las humanidades en general, "ya no pueden ser depósitos de erudición" (Beltrán Almería 2022, p. 11). Al contrario, éstas deben pasar de ser "instrumentos para levantar fronteras —nacionales, idiomáticas— a instrumentos para borrar las fronteras" (ibid.). El autor incide en que "[s]e trata de construir el gran diálogo, la recuperación de la palabra, para que dialoguen los que deben ser un diálogo" (ibid.)—siguiendo al filósofo alemán Hans Georg Gadamer (Chavarría, 2019).

El estudio de la crítica literaria como método de investigación formal —con innovaciones, nuevas direcciones e instrumentos— va acompañado de una interrogación sobre su posicionamiento, y con ello la situación de las humanidades mismas con respecto a las ciencias. Entre los que han intentado redefinir el propósito de la disciplina o revisitar sus fundamentos teóricos, Jonathan Gottschall (2008) propone tal vez la propuesta más radical: la integración de métodos y principios científicos en los estudios literarios. Para el autor, el problema central radica en la incapacidad de los estudios literarios de generar conocimiento acumulativo y fiable. A diferencia de las ciencias, que sistemáticamente reducen el "espacio de posibles explicaciones" mediante pruebas empíricas, los estudios literarios permanecen atrapados en la ambigüedad interpretativa y el estancamiento teórico (2008, p. 8). Gottschall argumenta que los estudios literarios sufren de una falta de cohesión metodológica y fundamentos empíricos, lo que se traduce en marcos interpretativos a menudo subjetivos y no acumulativos. Además, lo que se crítica en las humanidades "puras" es precisamente la tendencia a aislarse de preocupaciones interdisciplinarias y prácticas, reduciendo su potencial para comprometerse de manera significativa con cuestiones sociales más amplias. Esto, sin embargo, tal y como me propongo argumentar, se está revirtiendo.

1.2. Las dos culturas

La premisa de que las humanidades en general y los estudios literarios, en particular, atraviesan una crisis no es nueva ni es propia del siglo

XXI. La crítica literaria ha enfrentado preguntas recurrentes sobre su relevancia y rigor intelectual. La "disociación" entre ciencias y humanidades, que se ha popularizado como el debate de "las dos culturas", fue planteada por Charles P. Snow—un científico con vocación de novelista—a finales de la década de 1950. Este debate iniciado en 1956 (a raíz de una clase magistral impartida por Snow y la respuesta mordaz de sus críticos contemporáneos, entre ellos F. R. Levis) sigue siendo pertinente para entender las tensiones contemporáneas entre disciplinas, la división artificial y la polarización disciplinaria de las "ramas del saber". Snow, él mismo físico, argumentaba que la incomprensión mutua entre humanistas y científicos generaba una división contraproducente para el avance del conocimiento. Argumentaba que tanto la gente de "letras" como los científicos son analfabetos en la lengua del otro. Esta brecha, según él, no solo afectaba a la colaboración interdisciplinaria, sino que también limitaba el impacto social de ambas "culturas", las letras y las ciencias.

En 1994, en su artículo para *The New Criterion* revisitando el debate de "las dos culturas" en el siglo XX, el crítico Roger Kimball argumentaba que "[e]sta brecha [entre las dos culturas] deviene cada vez más insalvable a medida que la ciencia se hiperespecializa y complejifica sus códigos, prácticas y referencias" (1994, p. 10). En palabras de Kimball, la frase "las dos culturas" ha perdurado como un vago atajo popular para referirse a la brecha—un asunto de incomprensión teñido de hostilidad—que ha surgido entre los científicos y los intelectuales literarios en el mundo moderno" (ibid.). Así, hablar de "las dos culturas" implica transmitir pesar, censura y […] superioridad" que ambas ramas del saber reclaman para sí mismas (ibid.). Su tono era pesimista:

> Vivimos en un momento en el que "los resultados de la ciencia" nos enfrentan diariamente a los desafíos morales más extremos […] hasta los desafíos más amorfos generados por la suposición de nuestra sociedad de que todos los problemas que enfrenta la humanidad son susceptibles de intervención y control tecnológicos. En esta situación, la tentación de reducir la cultura [las humanidades] a un depósito de pasatiempos estimulantes es prácticamente irresistible. […] La cultura ya no es una invitación a confrontar nuestra humanidad, sino una serie de oportunidades para empobrecerla a través de la distracción. (Kimball, 1994, p. 10)

Si bien describe con agudeza un fenómeno que para muchos es de actualidad, la postura de Kimball es tal vez demasiado contundente. Esta visión refleja un temor persistente dentro de las humanidades: el riesgo de que los valores humanísticos sean absorbidos o desplazados por una ética tecnocrática. En realidad, en la actualidad, esta separación parece más anacrónica que nunca, dada la creciente necesidad de enfoques integradores que aborden problemas globales como el cambio climático, la pandemia de COVID-19 y las crisis migratorias. El siglo XXI ofrece oportunidades únicas para superar esta dicotomía. Un diálogo entre disciplinas que permita una mayor comprensión de los fenómenos complejos que enfrentamos es cada vez más acuciante. En su introducción al libro reeditado de Snow, Stephan Collini argumenta que la tesis de las dos culturas de Snow ha "perdido algo de su vigencia" en las últimas décadas (1998, p. xiv). Puede que "nos resulte conveniente seguir utilizando términos como 'las humanidades' y 'las ciencias'," pero dado que no existe un acuerdo general sobre lo que constituye estas formas de investigación, no se puede afirmar que sean fundamentalmente incompatibles (p. xiv), argumentaba el autor. Incidiendo sobre esto, para autores como Lustig y Peacock, "el auge de la especialización académica y la investigación interdisciplinaria hace que la noción de solo dos culturas parezca cada vez más inverosímil" (2014, p. 3).

Intentos de renovación de la crítica literaria aparecieron a mediados de los años ochenta y noventa por voces que pedían un reposicionamiento de la crítica literaria. La tarea de escudriñar textos, y la práctica literaria en general, debía responder a un contexto más inmediato que atemporal, situándose en un entorno sociocultural. Este anclaje en disciplinas sociales y perspectivas como el historicismo, el materialismo cultural y diversos enfoques sociológicos que dio lugar a los "estudios culturales" buscaba revertir el énfasis puramente textualista que dominó los movimientos críticos de los setenta, especialmente la escuela francesa a través de sus proponentes más teóricos: el estructuralismo barthiano y el desconstructivismo derridiano. En este contexto, estudios como los del trauma, o estudios sobre la memoria, aspiraron a dotar a la crítica literaria de un ímpetu ético más aplicado. Estas perspectivas críticas buscaban detectar y cuestionar las fuerzas políticas e ideológicas que

contribuyen a la disolución, fragmentación y sufrimiento del sujeto contemporáneo, sujeto que la literatura ayuda a poner en evidencia. Para Stef Craps y Gert Buelens, "los estudios de trauma pueden considerarse con cierta justificación como la reinvención, en una forma ética, de este textualismo tan criticado" y un intento de alcanzar una relevancia social (2008, p. 1). Por su parte, las humanidades médicas que comienzan a adquirir relevancia a finales del siglo pasado, nacen desde la necesidad de dotar a los individuos (estudiantes, académicos, profesionales) de una educación integradora (Brody 2009), reminiscente al proyecto del hombre renacentista, abordando la coexistencia de la especialización con la integración disciplinaria. A continuación, examino dichos marcos teóricos o paradigmas disciplinarios como instrumentos de renovación de la crítica literaria y de las humanidades.

2. LA BÚSQUEDA DE RELEVANCIA: ESTUDIOS SOBRE EL TRAUMA

El estudio del trauma ha irrumpido en el panorama crítico contemporáneo como un paradigma interdisciplinario y un paradigma cultural (Kurtz, 2018) que invita a pensar la práctica de la crítica literaria desde una perspectiva transdisciplinar. La investigación formal del trauma nace a mediados de los años 1990 para articular el sufrimiento del ser humano y su propensión a la herida desde múltiples perspectivas. Dicho de otro modo, la teoría o los estudios sobre el trauma ofrecen un marco unificador para abordar el sufrimiento individual y colectivo, en sus dimensiones psicológicas, literarias, y culturales.

La investigación contemporánea sobre el trauma en las humanidades se apoya en la obra seminal de Cathy Caruth (1995, 1996). Estos estudios parten de la idea de renovación interdisciplinaria, respondiendo al ímpeto de crear una crítica literaria *situada* y éticamente relevante. A través de una examinación del trauma, la crítica literaria—la literatura misma— se convierte en una práctica que se materializa en diferentes contextos: la consulta médica, el aula universitaria y la práctica literaria. En palabras de Craps y Buelens:

> Acusado de irrelevancia o indiferencia hacia cuestiones del "mundo real", como la historia, la política y la ética, debido a su enfoque predominantemente epistemológico, [el] paradigma "textualista" [es]....eclipsado hacia mediados de la década de 1980 por enfoques abiertamente historicistas o culturalistas, incluidos el nuevo historicismo, el materialismo cultural, los estudios culturales [...]. Los estudios sobre el trauma pueden considerarse, con cierta justificación, como la reinvención, en una forma ética, de este textualismo tan criticado. (Craps y Buelens, 2008, p. 1)

Con un fuerte sustrato psicoanalítico y psiquiátrico, el interés en el trauma proviene de la difusión de las ciencias en los años ochenta, tras intentos de renovar la psiquiatría a través de su cientifización. En medio de este viraje hacia la ciencia, la teorización del trauma en las humanidades incorpora diagnósticos psiquiátricos, prominentemente el Trastorno por estrés post-traumático (TEPT o PTSD en sus siglas en inglés). Tal y como Cathy Caruth, considerada fundadora del campo, afirma en su obra seminal *Trauma: Estudios sobre la memoria* (1995) que marcaría la hoja de ruta del campo, el trauma obliga a una práctica común de interpretación que necesariamente moviliza diferentes disciplinas. Las "grietas" de la experiencia traumática requieren de un esfuerzo común para la reconstitución de lo traumatizado:

> El fenómeno del trauma parece haberse vuelto todo abarcante, pero lo ha hecho precisamente porque nos lleva a los límites de nuestra comprensión: si el psicoanálisis, la psiquiatría, la sociología e incluso la literatura están comenzando a escucharse nuevamente en el estudio del trauma, es porque están atendiendo a la radical disrupción y los vacíos de la experiencia traumática. (Caruth, 1995, 4)

Así la medicina y la ciencia comienza a polinizar el campo de la crítica literaria. En el campo de las humanidades, el trauma deviene una corriente que integra estudios culturales sobre la memoria individual y colectiva, los límites del lenguaje y la renovación ética de las humanidades. Es por esto que los estudios sobre el trauma se consideran un aparato o marco conceptual, más que una teoría homogénea o unificada; un nudo de saberes en palabras del filósofo francés Bruno Latour (citado en Luckhurst, 2008). Es esta metodología integradora la que hace del trauma un ejemplo no solo de convergencia de ciencias y letras sino de sincretismo entre cultura académica y popular. Es este ímpetu

integrador que se recalca en revisiones contemporáneos de la teoría donde el trauma aúna diferentes corrientes del saber:

> El concepto de trauma no es ni completamente material o somático, ni puramente psíquico, ni plenamente cultural o fácilmente localizado en su relación apropiativa o disruptiva con el orden simbólico, ni meramente histórico o estructural, sino un punto donde todas estas corrientes convergen. Es precisamente porque es un punto de intersección, de turbulencia, que el 'trauma' constituye una fuerza tan poderosa. (Buelens, Duran y Eagleston, 2014, p. 1)

Los estudios sobre el trauma se configuran, así, como un ejercicio crítico que pone en entredicho la noción misma de "disciplina" o la rígida división disciplinar. En este sentido, como explico más abajo, campos como las humanidades médicas o el concepto de la novela del "síndrome" (Lustig y Peacock, 2014), que de alguna manera son permutaciones del estudio del trauma, hablan sobre el ímpetu de la crítica literaria de reducir la distancia entre disciplinas.

El trauma, sin embargo, vive sus propias contradicciones. Desde sus planteamientos iniciales, persiste el debate entre aquellos que reclaman el trauma como dominio de las humanidades o las ciencias. Esto da lugar a dos polos: el trauma concebido, por un lado, como una entidad psicológica (y biológica) y, por otro, como una herramienta formal (Bistoen, 2016). Además, diagnósticos afiliados al trauma, entre ellos el estrés post-traumático han sido criticados. El TEPT para autores como Allan Young (2004) es esencialmente una categoría social que nace de la lucha del activismo político; más que diagnóstico médico que responde a una necesidad real de cartografiar con rigor científico respuestas a situaciones de estrés patológico. Por tanto, los estudios sobre el trauma están sujetos a revisionismo periódico, con una cantidad ingente de producciones literarias que buscan identificar los puntos ciegos de la teoría. Estos impases de la teoría son relevantes porque son una muestra de las contradicciones que metodologías interdisciplinarias son susceptibles de encontrar—como, por ejemplo, la gravitación desigual hacia diferentes polos de la teoría. Los debates internos de la teoría del trauma nos permiten por tanto abordar y plantear respuestas a estas contradicciones.

En este sentido, se busca sobrepasar las limitaciones de las posturas más tradicionales del trauma, con un énfasis psicoanalítico, que enmarcan el trauma como un fenómeno ahistórico e irrepresentable—siguiendo la estela de Cathy Caruth (Balaev, 2014). Lecturas contemporáneas defienden una teoría entendida no como una estetización del sufrimiento o un viraje hacia la dimensión formal, sino como la armonización entre disciplinas. En particular, Joshua Pederson sugiere que el trauma, en su articulación crítica, se puede beneficiar de los avances en la ciencia cognitiva para entender la fractura traumática, pero también la manera en la cual entendemos la(s) narrativa(s). Según el autor "[l]a teoría literaria del trauma debe seguir creciendo y evolucionando a medida que avanza nuestra comprensión de la psicología y la neurociencia del trauma" (2020, p. 220).

Pederson aboga por el modelo cognitivo del trauma, donde la memoria traumática no es invariablemente fruto de respuestas disociativas. Nuevos estudios permiten distinguir entre recuerdos accesibles situacionalmente (SAMs) y recuerdos accesibles verbalmente (VAMs) como una forma de conectar las dimensiones emocionales y narrativas de la experiencia traumática (Brewin, 2001; Cohen y Kahana 2020). Pederson, señala, además, que "las narrativas del trauma están moldeadas no solo por los mecanismos cognitivos de la memoria, sino también por su interacción con marcos culturales y psicológicos" (2020, p. 224). Estos hallazgos revelan cómo el trauma opera tanto como una realidad psicológica interna como un constructo narrativo externo, lo que requiere un enfoque interdisciplinario para comprender completamente su impacto.

Además, Pederson subraya la importancia de la colaboración interdisciplinaria para enriquecer las narrativas de trauma, afirmando que los avances en neurociencia y psicología pueden proporcionar herramientas fundamentales para examinar cómo el trauma influye en el estilo, la estructura y el significado narrativo. Al hacerlo, la teoría del trauma no solo conecta divisiones disciplinarias, sino que también desafía marcos normativos. Los estudios sobre el trauma son, por tanto, un ejemplo de metodologías innovadoras y nuevas formas de producción de conocimiento que une las ciencias y las letras.

3. HUMANIDADES MÉDICAS: HUMANIZANDO LAS CIENCIAS

Las humanidades médicas, introducidas en la enseñanza en los setenta pero que han adquirido más protagonismo en la actualidad, comenzaron como un medio para humanizar la educación médica. Incorporando disciplinas como la bioética, la filosofía o la literatura con valor pedagógico, la finalidad era la de "hacer la práctica médica más compasiva y humana, y […] superar las deficiencias de una cultura médica demasiado dominada por los enfoques científicos, técnicos y gerenciales" (Sánchez González, 2022, 3). Las humanidades médicas han evolucionado como un campo interdisciplinario dinámico que interroga las dimensiones culturales, éticas, políticas y epistemológicas de la salud y la atención sanitaria. Esta trayectoria ofrece lecciones valiosas para la crítica literaria, pues sugiere que el campo de la medicina debe abordar preguntas que resuenen en múltiples disciplinas, incluidas la ética y la política de la representación.

Ubicadas en la intersección entre la salud y las artes, las humanidades médicas brindan una perspectiva útil para reevaluar métodos y objetivos de la crítica literaria. Autores como Viney et al. (2015), trazan una hoja de ruta en este sentido. Así, lo que debe caracterizar a las humanidades médicas es:

> Un compromiso más estrecho con la teoría crítica, los estudios queer y de discapacidad, la política activista y otros campos afines; (iv) el reconocimiento de que las artes, las humanidades y las ciencias sociales no deben ser vistas como subordinadas o en oposición a las ciencias clínicas y de la vida, sino como productivamente entrelazadas con una "cultura biomédica"; y, a partir de esto, (v) un compromiso sólido con nuevas formas de colaboración interdisciplinaria y entre sectores. (Viney et al., 2015, p. 2)

Por tanto, en la medida en la que aborda cuestiones de representación, epistemología y relevancia cultural, las humanidades médicas se convierten en un microcosmos de los cambios más amplios en las humanidades.

3.1. Replanteando conceptos clave: Medicina y *Studia Humanitatis*

Howard Brody (2009) plantea una definición de las humanidades médicas que vaya más allá de "una combinación de disciplinas relevantes"—entre elleas la ética, historia y literatura— con la finalidad de enriquecer la práctica médica y ayudar al "desarrollo moral" (2009, p. 1) del personal sanitario. Brody se apoya en el modelo ofrecido por Francesco Petrarca y su *Studia Humanitatis* como "hito" del renacimiento, para plantear programa de formación integral e integrada de las diferentes disciplinas que pueden corregir lo que Sánchez González llama el "especialismo médico" (2022, p. 2). Para Brody, Petrarca y su *Studia Humanitatis* ofrecen un marco histórico que ilumina los desafíos y posibilidades de las humanidades en contextos interdisciplinarios contemporáneos. Su visión de la educación como una herramienta para abordar problemas sociales y formar ciudadanos comprometidos resuena con los principios fundamentales del campo de las humanidades médicas, que, según Brody (2009), se sitúan en la intersección de la salud, la ética y la representación cultural.

Petrarca, al observar la transformación de la sociedad italiana del siglo XIV —marcada por el declive de la aristocracia agraria y el auge de una economía mercantil urbana—reconoció que la educación superior de su tiempo, centrada en disciplinas técnicas como la lógica, el derecho y la metafísica, no ofrecía a los estudiantes las herramientas necesarias para liderar en un mundo cambiante. Según Brody, estos saberes "parecían diseñados para demostrar habilidades de razonamiento técnico, en lugar de abordar las demandas de una sociedad en transformación" (2009, 4). Para responder a esta carencia, Petrarca y sus discípulos, siguiendo la estela del orador romano Cicerón, propusieron el *Studia Humanitatis*—un currículo interdisciplinario que priorizaba la poesía, la literatura, las lenguas, la historia, la ética y, sobre todo, la retórica.

La interdisciplinariedad de este modelo, como señala el autor, radica en la capacidad de la retórica para integrar múltiples campos de conocimiento con el fin de determinar el curso correcto de acción y motivar a otros a actuar. Esta visión está alineada con lo que Brody (2009) describe como la esencia de las humanidades médicas: una "combinación

de disciplinas relevantes" diseñadas para enriquecer nuestra comprensión de los contextos culturales, éticos y sociales de la salud y la medicina, pero también de la relacionalidad. Brody subraya que estas disciplinas humanísticas no deben ser vistas como meros auxiliares de las ciencias biomédicas, sino como interlocutores críticos capaces de cuestionar, complementar y enriquecer el conocimiento técnico.

El caso de Petrarca también resalta la importancia de la literatura y la narrativa en la construcción de subjetividades y en el manejo del sufrimiento. Vivir durante la Peste Negra marcó profundamente a Petrarca, quien encontró en los textos de Cicerón no solo consuelo personal, sino un modelo de resiliencia y virtud. Como Brody explica: "Cicerón escribió sobre sus propias pérdidas y sufrimientos, y sobre cómo la filosofía estoica parecía proporcionar consuelo y alivio en el duelo" (2009, p. 4). Este aspecto resuena con el papel de la narrativa en las humanidades médicas. Las patografías, las historias personales y literarias sobre la enfermedad, no solo humanizan la práctica médica, sino que también ofrecen herramientas éticas y pedagógicas para comprender mejor la experiencia humana en su dimensión vulnerable.

No obstante, el caso de Petrarca también sirve como advertencia. Aunque su *Studia Humanitatis* transformó el currículo universitario y marcó el inicio del Renacimiento, con el tiempo degeneró en una práctica autorreferencial centrada en debates lingüísticos y gramaticales. Como recuerda el Brody, "[l]a enseñanza se volvió hacia adentro, mientras la destreza técnica recuperaba el control" (2009, p. 4). Este fenómeno refleja un peligro similar al que enfrentan las humanidades médicas y la crítica literaria: el riesgo de perder su relevancia social al priorizar el academicismo técnico sobre la conexión con los problemas del mundo contemporáneo. El legado de Petrarca invita a reconsiderar el papel de las humanidades médicas como un espacio interdisciplinario donde las humanidades y las ciencias biomédicas se entrelazan productivamente. Al igual que Petrarca buscaba preparar a los jóvenes para liderar en tiempos de cambio, las humanidades médicas tienen el potencial de proporcionar herramientas críticas para enfrentar los desafíos contemporáneos en la salud: la bioética, el sujeto posthumano (McFarlane, 2022), y la representación cultural de las enfermedades. Sin embargo, este

enfoque exige una apertura a prácticas colaborativas que trasciendan las divisiones disciplinarias.

3.2. La novela del síndrome y la proliferación de trastornos en la literatura contemporánea

Ciencia, tecnología y literatura se han dado la mano históricamente a través de relatos donde se exploraba, por ejemplo, el peligro que suponía una tecnologización desmedida de la sociedad. En la actualidad, hay una proliferación de lo que T. J. Lustig y James Peacock denominan "el síndrome del síndrome" (2013). Es decir, novelas que evidencian un giro hacia la exploración de condiciones neurológicas y traumas evolutivos en la ficción contemporánea. Según los autores, este fenómeno está directamente relacionado con la influencia de las ciencias cognitivas y neurológicas en la creación y recepción de obras literarias. El interés en examinar este subgénero radica no solo en analizar cómo una gran cantidad de producciones culturales —literarias y audiovisuales— exploran enfermedades, trastornos y diagnósticos médicos, sino también en observar cómo la perspectiva científica responde a la "creciente presencia de enfermedades definidas científicamente" en textos literarios (Lustig y Peacock, p. 1). Y, además, como debido a medios como las redes sociales, los discursos académicos, médicos y populares viven un sincretismo acentuado.

Más allá de la dimensión psicológica de trastornos como el estrés postraumático, muy presente en la literatura contemporánea, obras canónicas o de amplia difusión ilustran este fenómeno. Lustig y Peacock elaboran un corpus de estas obras canónicas que el lector puede expandir: *Huérfanos de Brooklyn* (1999), *Sábado* (2005), *El curioso incidente del perro a medianoche* (2003), *La mujer del viajero en el tiempo* (2003), *Tan fuerte, tan cerca* (2005), *La escafandra y la mariposa* (2007), *Siempre Alice* (2014), *Split* (2014) y *El padre* (2020), entre otros. Estas obras exploran trastornos neurológicos como el síndrome de Tourette, el síndrome de Huntington, el síndrome de Capgras, la abulia, el autismo, el trastorno de identidad disociativo (TID) y la esquizofrenia paranoide, entre otros. Los trastornos se ejemplifican tanto como

"estudios de caso" o como recurso narrativo que amplía la paleta creativa del autor o director en cuestión.

Sin embargo, la proliferación de obras que abordan estos temas no se restringe únicamente al siglo XXI. Autores consagrados en las letras anglosajonas e hispánicas —Thomas Pynchon, William Vollmann, Willa Cather, Edgar Allan Poe, C. P. Snow, H. G. Wells, Mary Shelley, Miguel de Unamuno, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares o Angélica Gorodischer— han incorporado elementos que invitan a un diálogo más o menos abierto entre ciencias y letras, empleando principios científicos para plantear preguntas y narraciones clave en la sociedad que les rodeaba.

5. HACIA UN NUEVO HUMANISMO: LITERATURA, CIENCIA Y SALUD

Un alineamiento más radical entre la literatura y la ciencia es el que propone Jonathan Gottschall en su *Literature, Science, and a New Humanities* (2008). El autor señala que "los humanistas rara vez producen conocimiento que pueda resistir las críticas de la próxima generación" (2008, p. 2). Su obra invita a repensar los fundamentos teóricos y metodológicos de la disciplina para adoptar una "ética del progreso" similar a la de las ciencias naturales. Dicho de otro modo, en su estudio Gotschall se propone declinar nuevamente la pregunta ya recurrente de ¿qué puede aportar el campo literario al diálogo con la ciencia? El autor aboga por una integración más estrecha entre las ciencias y las humanidades, sin por ello renunciar a los valores intrínsecos del estudio literario.

Uno de los pilares de la propuesta de Gottschall es la reforma metodológica en los estudios literarios. Su estudio parte de una crítica hacia la dependencia en la interpretación subjetiva, que a su juicio ha limitado la posibilidad de generar conocimiento acumulativo, en las humanidades. En contraste, las ciencias han desarrollado métodos rigurosos para formular y probar hipótesis, reduciendo la cantidad de explicaciones plausibles. En este sentido, el autor sugiere que "los estudios literarios deben acercarse más a las ciencias en teoría, método y ética" (2008, p. 4). Gottschall afirma que los estudios literarios podrían beneficiarse de la adopción de enfoques empíricos, como el análisis de contenido y la comparación

transcultural y los métodos cualitativos. Así, sugiere que las humanidades se podrían reinventar como un campo interdisciplinario capaz de abordar problemas globales, tales como el cambio climático, las desigualdades en salud y las transformaciones tecnológicas —aspectos que, en parte, ya abordan las humanidades médicas o los estudios ecocríticas.

Una emulación de los métodos formales fomentaría, según el autor, una comprensión más holística de los fenómenos culturales y sociales, de manera general o descritos en el medio literario. Por ejemplo, la cooperación entre críticos literarios y científicos sociales podría ofrecer nuevas perspectivas sobre cómo las narrativas influyen en la formación de identidades y en la percepción pública de cuestiones como la justicia social y la sostenibilidad. Más concretamente, en el capítulo 4 de su obra, Gottschall analiza a las protagonistas femeninas en cuentos populares, identificando patrones universales en su caracterización. Empleando un amplio corpus de datos transculturales, muestra que rasgos como la juventud, la belleza y la relevancia de la selección de pareja se repiten en distintas tradiciones. Estos hallazgos cuestionan las explicaciones meramente culturales, sugiriendo la influencia de factores evolutivos en la configuración de las estructuras narrativas. De manera similar, en el capítulo 6, Gottschall examina el "mito de la belleza" en cuentos populares, evidenciando la incidencia de la atracción física en los desenlaces de los personajes de acuerdo con teorías evolutivas (p. 107).

Si bien acercamientos a la crítica literaria como el de Gottschal exponen el potencial de los métodos empíricos para revelar patrones literarios— reviviendo tal vez un formalismo, descuidado— también ponen de relieve sus limitaciones. Al centrarse en rasgos cuantificables, se corre el riesgo de simplificar en exceso la complejidad textual. Por ejemplo, la especificidad cultural e histórica de los cuentos populares no siempre se alinea con los supuestos universales de la teoría evolutiva—como sugiere el autor. Para abordar esta tensión, futuras investigaciones podrían estudiar la posibilidad de combinar métodos cuantitativos y cualitativos que conserven la riqueza interpretativa del análisis literario a la vez que aumentan su rigor metodológico.

Finalmente, además de las reformas teóricas y metodológicas, Gottschall subraya la necesidad de un cambio de actitud en los estudios

literarios. El autor reconoce un escepticismo generalizado hacia los enfoques científicos, arraigado en el posestructuralismo y su escepticismo sobre la producción de conocimiento. Según Gottschall, esta desconfianza ha llevado a muchos académicos a concebir su labor más como un ejercicio de deconstrucción que de reconstrucción. Sin embargo, para el autor, la labor de las humanidades debe ser más utilitarista en esencia. Para él, "[e]l alma del paradigma que busca inaugurarse… [es que] los humanos, incluidos los académicos literarios, pueden producir conocimiento duradero y confiable" (p. 10). Además, Gottschall reclama un espíritu de humildad intelectual y curiosidad como fundamental para fomentar el diálogo interdisciplinario que él imagina.

En definitiva, a pesar de que su propuesta es tal vez extrema, el desafío que propone el autor reside en conciliar las culturas epistemológicas de las humanidades y las ciencias. Mientras las ciencias se centran en la verificación empírica y la replicabilidad, las humanidades valoran la riqueza interpretativa y la especificidad contextual. Para superar esta división, los académicos deben diseñar metodologías interdisciplinarias que reconozcan las fortalezas de ambas tradiciones.

6. CONCLUSIONES

El siglo XXI ofrece una oportunidad única para que los estudios literarios se transformen, integrando perspectivas de las ciencias y las humanidades. Al adoptar un enfoque interdisciplinario, los estudios literarios pueden superar la así llamada crisis de relevancia y establecerse como un campo vital para comprender los desafíos contemporáneos. Como sugiere la breve discusión que he llevado a cabo, la clave para este cambio radica en la capacidad del campo de abrazar nuevas metodologías y epistemologías sin perder de vista sus valores fundamentales. Campos como el estudio del trauma y las humanidades médicas son un ejemplo de potencial complementariedad disciplinaria y colaboración entre diferentes campos del saber.

En última instancia, este artículo ha intentado argumentar que la literatura no debe ser vista como un campo aislado, sino como un espacio de intersección donde convergen ideas, prácticas y disciplinas. La

integración de la ciencia y las humanidades no solo enriquece nuestra comprensión de la literatura, sino que también abre nuevas posibilidades para abordar los desafíos más apremiantes de una sociedad expuesta a un estrés continuo, a la enfermedad, y a desafíos tecnológicos.

8. REFERENCIAS

Angoitia Grijalba, M. y Rahona López, M. (2007). Evolución de la educación universitaria en España: diferentes perspectivas y principales tendencias (1991-2005). *Revista de educación*. 344, 219-221.

Atkinson, S., Evans, B., Woods, A., y Kearns, R. (2015). 'The medical'and 'health' in a critical medical humanities. *Journal of medical humanities*, 36, 71-81. https://doi.org/10.1007/s10912-014-9314-4.

Balaev, M. (Ed.). (2014). *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory. New: York*. Palgrave.

Beltrán Almería, L. (2020). Sin fronteras. Antinomias de los estudios literarios. Iztapalapa. *Revista de ciencias sociales y humanidades,* 41(89), 9-27. https://doi.org/10.28928/ri/892020/atc1/beltranalmerial.

Bistoen, G. (2016). *Trauma, ethics and the political beyond PTSD: The dislocations of the real*. Springer.

Brewin, C. R. 2001. Memory Processes in Post-Traumatic Stress Disorder. *International Review of Psychiatry,* 13(3), 159-163. https://doi.org/10.1080/09540260120074019.

Brody, H. (2011). Defining the medical humanities: three conceptions and three narratives. *Journal of medical humanities,* 32(1), 1-7. https://doi.org/10.1007/s10912-009-9094-4.

Chavarría, E. F. V. (2019). El diálogo como fusión de horizontes en la comprensión hermenéutica de Gadamer. *Perseitas*, 7(2), 341-354.

Collini, S. (Ed.). (1998). *The Two Cultures* (pp. vii–lxxi). Cambridge University Press.

Craps, S., y Buelens, G. (2008). Introduction: Postcolonial trauma novels. *Studies in the Novel*, 1-12. https://www.jstor.org/stable/29533856.

Caruth, C (Ed.) (1995). *Trauma: Explorations in Memory.* John Hopkins University Press.

Cohen, R.T. y Kahana, M. (2022). A Memory-Based Theory of Emotional Disorders. *Psychological Review,* 129(4), 742-776. https://doi.org/10.1037/rev0000334.

¿El fin de las humanidades o el comienzo de una nueva etapa? (2023, 25 mayo). *Nueva Revista.* https://www.nuevarevista.net/el-fin-de-las-humanidades-o-el-comienzo-de-una-nueva-etapa/.

González, M. Á. S. (Ed.). (2022). *Historia de la medicina y humanidades médicas.* Elsevier Health Sciences.

Gottschall, J. (2008). *Literature, science, and a new humanities*. Springer.

Heller, N. (2023, 27 de febrero). The End of the English Major. *The New Yorker.* https://www.newyorker.com/magazine/2023/03/06/the-end-of-the-english-major

Kurtz, R. J. (2018). *Trauma and Literature*. Cambridge University Press.

McFarlane, A. (2022). Medical Humanities. En S. Herbrechter et al. (Eds.) *Palgrave Handbook of Critical Posthumanism* (pp. 927-948). Springer.

Kimball, R. (1994, Febrero). "The Two Cultures" today. *The New Criterion*. https://newcriterion.com/article/aoethe-two-culturesa-today/

Luckhurst, Roger. (2008). The Trauma Question. Routledge.

Lustig, T.J. y Peacock, J. (Eds.). (2014). *Diseases and Disorders in Contemporary Fiction: The Syndrome Syndrome*. Routledge.

Pederson, J. (2020). Cognitive Approaches to Trauma and Literature. En Meretoja, H. y C. Davis (Eds.) *The Routledge Companion to Literature and Trauma* (220-229). Routledge.

Snow, P. C. *Las dos culturas*. (2000) Nueva Visión.

Viney, W., Callard, F., & Woods, A. (2015). Critical medical humanities: embracing entanglement, taking risks. *Medical Humanities*, 41(1), 2-7. https://doi.org/10.1136/medhum-2015-010692.

Winning, J. (2020). Trauma, illness and narrative in the medical humanities. En Meretoja, H. y C. Davis, (Eds.), *The Routledge companion to literature and trauma* (pp. 266-274). Routledge.

Young, A. (2004). When traumatic memory was a problem: On the historical antecedents of PTSD. En Rosen, G. (Ed.), *Posttraumatic stress disorder: Issues and controversies* (pp. 127-146). John Wiley & Sons.

LITERARY ASSEMBLAGES: MAPPING A RELATIONAL FRAMEWORK FOR LITERARY ANALYSIS IN THE TWENTY-FIRST CENTURY

MARÍA TORRES-ROMERO
University of Málaga

1. INTRODUCTION

The notion of relationality has been gaining momentum in recent critical debates, and the appearance of the term in research from different and rather disparate fields such as 'relational political science' (McClurg & Young 2010, Barker & McGuirk 2016), 'relational archeology' (Buchanan & Skousen 2015), 'relational sociology' (Dépelteau 2013, Donati 2011), or 'relational psychotherapy' (Loewenthal 2014) suggests that the word is ubiquitously everywhere these days (Dépelteau 2013, p. 163). In light of this, one could even wonder what brings together all these approaches, if not only the superfluous or somewhat fashionable use of the term 'relational'. Yet, when one looks around at the contemporary global context, it is discernibly conspicuous why so many theorists and philosophers are turning to modes of relationality–a move explicitly termed as "relational turn" in the social sciences and humanities (Elias and Moraru 2015, xiii)–as the new foundation for reviewing our planetary model. As evinced by the Covid-19 pandemic, the current climate crisis and mass extinction in the geological era of the Anthropocene, the enmeshment of human and artificial intelligences, and the processes of neoliberal globalization, it is beyond question that our current times are fundamentally vulnerable, co-dependent, enmeshed, and relational. Turning the modern dream of the unitary, sovereign, and rational human obsolete, these "catastrophic times" call for a methodological and onto-epistemological revision of the notions of entanglement and of the living networks that "draw on and produce

affective, social and symbolic ties to people, other species and places" (Fuchs and Cosgrove 2024, p. 6).

But what exactly (politically, socially, and culturally speaking) does this newfound sympathy for dynamic relations over dreary and self-sustained substances imply? What do we mean when we affirm that relationality marks "the general intellectual mood for our time" (Harman 2014, n.p.)? Arturo Escobar et al. signal that "relationality points to the radical interdependence of all things" (2024, p. 6), and they draw attention to the important difference between the notion of connection among already existing entities and the conception of relationality as constitutive, this is, as the recognition of ourselves and the world not as separate things simply and externally bound, but as entities intimately *concocted by* our relations. In this sense, relationality can be described as "a fundamental condition of existence and reality" (Escobar et al. 2024, p. 8), and, as such, a viable transition towards a relational framework requires a complete ontological revision of that reality–including contemporary modes of being human and the inherent link between being, doing, and knowing. Notwithstanding, existing in relation is neither a utopian narrative nor a solution to the dominant dualist worldview brought about by Western secular modern humanism. As philosopher Andrew Porter suggests, interdependence is not itself an ethical value (2021), since relational ideas have also been used, exploited, and channelled into the circuits of production, transaction networks, and value chains by twenty-first century capitalist models, rendering the concept of relationality ever more brittle.

Paradoxically, while global capitalism's totalizing thrust appear to constringe the space for relationality, some of the current theories of relation, which are deeply interdisciplinary and conscientious of allowing for multiple, other-than-Western practices, aim to amplify and restore the meanings of relationality by reorienting ways of living and thinking on more ethical and mutual foundations. In the academic arena, thinkers like Baruch Spinoza, Alfred North Whitehead, William James, or Gilles Deleuze and Félix Guattari are being rediscovered as forerunners of relational presuppositions, and some of their concepts, such as 'affect', 'desire', 'rhizome', or 'assemblage', have become powerful metaphors

to rethink the depth of mutuality, care, dependence, gratitude, and responsibility we share with all critters on Earth.

Relationality, even if prominent in contemporary academic debates in the humanities and social sciences, has occupied a central role in aesthetic discourses at least since the eighteenth century (Fuchs and Cosgrove 2024, 7). Literature, understood as one of the most vibrant aesthetic enactments of relationality, is often congenitally self-reflexive, fragmentary, and thematically relational. It thrives on connections among material texts, readers, and contexts, and it tends to always be in deep 'conversation' with itself by means of rewritings, intertextual references, and adaptations. Further, literary texts sometimes follow mesh-like, nonlinear narrative structures that challenge the teleological temporality of capitalism. In addition, it mediates and opens the door to the nonhuman world, while offering ethical and political expanses to challenge Western normative 'truths'. Although relational assemblage-inspired methodologies have proliferated in various disciplines (Baker and McGuirk 2016, p. 428), little has been written about its tight connection to literary studies and critical literary analysis. To address this issue, this research seeks to clarify how reading, analysing, and imagining literature from a critical relational point of view concurs with the logic of our contemporary times. This framework partakes and engages with the affectively and ethically informed turn that recognises literature as existing in kaleidoscopic, shifting modes of collaboration with contexts, meanings, and critical interpretations.

2. MAIN OBJECTIVES

Philosophers and critics have been perpetually quizzical about relations, but still, it has been proven that the construction of convincing philosophical theories of relation is extraordinarily difficult (Wildman 2010, p. 55), more so if we think of its applicability in literary analysis. In response to this, and attending to the relational impulse that has emerged in in our current critical landscape, the Research Project PID2022-137881NB-I00 "Re-orienting Assemblage Theory in Anglophone Literature and Culture (RELY)" led by Professor Rosario Arias

Doblas–within which this study is framed–attempts to elaborate a significant and rigorous relational approach that is applicable to literary analysis, with a special focus on texts written from the 1990s onwards. To do so, the notion of 'assemblage', as developed in the philosophy of Gilles Deleuze and Félix Guattari in texts such as *Anti-Oedipus* (1972) and *A Thousand Plateaus* (1980), acts as the critical metaphor or tool to generate insights and uncover the specific ways in which relations are formed, transformed, and maintained, and how these relational dynamics are concretised as correlative networks that can significantly enhance the study and critical comprehension of literary products in the twenty-first century. More concretely, this research aspires to:

- Define Assemblage Theory and situate it within the relational turn in the social sciences and humanities. To achieve this, the present research attempts to examine how the notion of 'assemblage' outlines the move from static, hierarchical, and contingent ontologies to a philosophy that favours dynamism, non-linearity, and nonsubjectified intensities that resist fixed categorisation.

- Explore how a theory of assemblages involves an ontological redefinition of the 'subject', engaging with concepts like 'becoming', 'rhizome', or 'affect' as developed by philosophers Deleuze and Guattari (1972, 1980).

- Provide an overview of how the relational philosophy of assemblage has been reconceptualised and extended by other thinkers such as Bruno Latour (2005), Manuel DeLanda (2006), or Ian Buchanan (2020).

- Consider the interdisciplinary influence of the main tenets of the Deleuzian-Guattarian philosophy of assemblages on other schools of thought, such as the New Materialisms, Affect Theory, Cognitive Assemblages, Animal Studies or Critical Plant Studies.

- Assess how these trends in critical theory have been applied in literary studies as methodological tools to analyse the

complex fictional (and affective) interactions among humans, nonhumans and the environment in Anglophone literature.

3. ASSEMBLAGE THEORY

'Assemblage' as a multidimensional philosophical concept, which has been critically revivified in light of the already mentioned 'relational turn', is first employed in its ontological sense by Gilles Deleuze and Félix Guattari in their labyrinthine philosophical project known as *Capitalism and Schizophrenia*–a duology considered one of the major statements in poststructuralism comprising *Anti-Oedipus* (1972) and *A Thousand Plateaus* (1980). In their writings, the French philosophers question the main foundational ideas of Western thought, especially those that emanate from rigid hierarchies, static ontologies, and Cartesian dualisms. Partly a critique of Lacanian psychoanalytic theory and partly an acute condemnation of the late capitalist system, their joint work strives for offering an alternative philosophy to understand reality by stressing connection, flux, and enmeshment, as well as the continuous capacity for personal and social re-creation. While they challenge capitalist impulses and models that capture and channel flows of intensities, desires, and affects transforming them into commodities, Deleuze and Guattari explore imaginative ways of escaping or subverting these forms of control. Central to this endeavour is the development of the founding insight of 'schizoanalysis' (Lorraine 2003, p. 269), a conceptual framework that reconceptualises desire as productive and non-hierarchical, and as a collective, non-subjective force capable of forming dynamic, ever-shifting networks–what they refer to as 'assemblages'.

Assemblage (as translated from the French word 'agencement') is essentially "the engine that drives Deleuze and Guattari's entire critical project" (Buchanan 2020, p. 12), functioning as a metaphoric construct that oscillates between "the play of contingency and structure, organization and change" (Wise 2011, p. 91). Contrary to reductionist standardised interpretations that conceive assemblages as a mechanic combination of externally bound elements, Deleuze and Guattari's philosophy roots the notion of assemblage around the complex dynamics of

desire (Buchanan 2020, p. 5). Embracing processes of constant transformation, shifting intensities, and pre-personal affective fluctuations (Arias 2024, p. 175), their concept of assemblage is intrinsically interwoven with their earlier philosophical term, the 'desiring-machine', where intensities serve as the main presupposition upon which the entire philosophical project rests.

One of the key insights encapsulated in assemblage thinking is that this philosophical standpoint offers the potential to retrace the ontological concept of the subject, or 'the organism', as Deleuze and Guattari describe it. They propose a cautious restructuration, rather than an outright and nihilist erasure, of our understanding of the Modern subject, which historically has been constructed as unitary, self-sustaining, and contingent, and built upon the discriminatory model of the Vitruvian Man–a cisgender, bourgeois, Caucasian, heterosexual, able-bodied male. Instead, Deleuze and Guattari propose a non-essentialist ontology that challenges and rearticulates these contingent, and quite explicitly dualistic categories:

Dismantling the organism has never meant killing yourself, but rather opening the body to connections that presuppose an entire assemblage, circuits, conjunctions, levels and thresholds, passages and distributions of intensity (Deleuze and Guattari 1987, p. 160).

Their focus on a new philosophical configuration of the subject emphasises affective relationships among phyla and entities–material and immaterial, human and nonhuman–and accentuates how none of these are fixed, unified, self-sufficient, or 'essential', but are instead openly dynamic, relational, and constantly morphing in nature (Halewood 2003). In this sense, subjects appear more as multiple aggregates, or as assemblages whose "function or potential or 'meaning' becomes entirely dependent on which other bodies or machines it forms an assemblage with" (Malins 2004, p. 85).

This continuous openness to connection, together with the transformative abilities of subjects, bodies, and organisms to create or to halt assemblages, enable desires and affects to flow in multiple directions, constantly producing new potentials and lines of movement (Malins

2004, p. 88). This ever-changing, fluid capacity–what Deleuze and Guattari refer to as 'becoming'–substitutes the static, finished ontological notion of 'being' by an "ongoing negotiation" (Feldman 2024, p. 3) in which plurality gives in. As such, in Deleuze and Guattari's philosophical project, fluctuating intensities, not intrinsic qualities, are the true constitutive elements of subjects. Becoming is thus a process of constant transformation that passes through, and breaks down, identity and hierarchy (Read 2016, p. 119), while it allows for strange alliances to make "the similar different, even from itself, undoing all standards and all hierarchies of comparison" (Read 2016, p. 119).

Besides the constant flow of 'becomings' that underscore dynamism at various levels ('molar' and 'molecular' following Deleuze and Guattari 1987), assemblage theory also manifests how our onto-epistemological reality, as well as the nature of the non-essentialist subject, does not follow a hierarchical, tree-like, or 'arboreal' structure, "where parts are related to each other only through their relationship to a common root, and whose importance is measured according to their distance from the root" (McMahon 2011, p. 52). In contrast, assemblage thinking upholds a vision of reality as assuming a nonlinear trajectory and a decentralised configuration that spreads horizontally–one that rejects hierarchy and linearity in favour of a flat ontology that interconnects all elements.

In order to visually describe this, Deleuze and Guattari borrow the botanic image of the 'rhizome', which acts as a metaphor that quite precisely represents that chaotic sense of nonlinear multiplicity:

An assemblage is precisely this increase in the dimensions of a multiplicity that necessarily changes in nature as it expands its connections. There are no points or positions in a rhizome, such as those found in a structure, tree, or root. There are only lines (Deleuze and Guattari 1987, p. 8).

This radical rhizomatic mode of sense-making that "connects any point to any other point" (Deleuze and Guattari 1987, p. 21) is philosophically structured around "lines of flight" that change in nature and constantly connect with other multiplicities (Deleuze and Guattari 1987, p. 119). Disrupting linear chronology and capitalist temporal logics, these lines of flight, or deterritorializations (Arias 2025, p. 107), favour

symbiotic multiplicities instead of essentialist forms, predetermined subjects, structured functions, or transcendental values (Sotirin 2011, p. 119). Rhizomatic, decentralised multiplicities are so integral to the articulation of the theory of assemblages that Deleuze and Guattari distinctively employ the term 'multiplicity' to define it:

An assemblage is a multiplicity which is made of many heterogeneous terms and which establishes liaisons, relations between them … the assemblage's only unity is that of co-functioning: it is a symbiosis, a 'sympathy' (Deleuze and Parnet 1987, p. 69).

Still, assemblages are not created arbitrarily, in the same way that not every collection of things can be called an assemblage (Buchanan 2020, p. 3). In an assemblage, the diverse elements are intimately related by intensities, where the notion of affect becomes central. Relying on the monist philosophy of Spinoza, Deleuze and Guattari emphasise the role of affect, or 'intensities in action' that emerge when bodies encounter, as one of the crucial decentralising forces in their philosophical project. According to them, the potential of any entity depends on its affective capacity:

We know nothing about a body until we know what it can do, in other words, what its affects are, how they can or cannot enter into composition with other affects, with the affects of another body, either to destroy that body or to be destroyed by it, either to exchange actions and passions with it or to join with it in composing a more powerful body (Deleuze and Guattari 1987, p. 257).

Hereby, affect functions as one of the intensities, alongside 'becoming', that sustain the comprehensive and solidified theory and method of assemblages, since it determines the very capacity of assemblages to correlate bodies in particular and dynamic ways (Wise 2011, p. 92). By definition, an assemblage is not just the mere things brought together in specific, mechanistic relations, but it is about the constellation of qualities, speeds, and lines that flow and converge among bodies and ideas. Thus, any substantial theory of assemblages unquestionably needs to attend to, if not prioritise, the nomadism of the 'in-betweenness', the mutable middle space or the 'milieu' where bodies attract, repulse, amalgamate, sympathise, and alter one another. Assemblages

are precisely about this continuous affective interplay, rather than about fixations on the heterogeneous elements that are amalgamated.

Deleuze and Guattari treated the notion of 'assemblage' as a provisional philosophical concept, an open-ended idea that needed much 'working out' (Buchanan 2020, 6). Hence, in the years that followed the publication of their 'general logic' of assemblages, and more particularly since *A Thousand Plateaus*, scholars in social and cultural research have attempted to bring their philosophical endeavour to a close. For the scope of this research, three key thinkers who have overtly continued and extended assemblage theory deserve recognition: Bruno Latour, Manuel DeLanda, and more recently, Ian Buchanan. Each of them in their own right build upon Deleuze and Guattari's philosophy, but their bodies of work do not always adhere to the original conception, indeed, it is quite significant how they frequently drift from the way in which 'assemblage' was initially envisioned.

Notably, Bruno Latour's development of the so-called Actor-Network Theory (ANT) is intended on the lines of assemblage thinking, yet his sociological project is more focused on introducing "crucial aspects for the analysis of nonhuman agency" (Liebermann 2021, p. 211). In *Reassembling the Social* (2005), Latour is interested in the observation of the "provisional, socio-material ordering of entities beyond one universal principle" (Müller 2015, p. 30), and in parallel to the ideas that conform assemblage thinking, it is the relations and dynamic associations among human and nonhuman entities what relentlessly produces new, creative ways of acting. In this sense, agency is exclusively a mediated achievement that remains contingent upon associations and that can only be traced in the formation of internal, concrete networks (Müller & Schurr 2016).

On the other hand, Manuel DeLanda's works, especially his *Assemblage Theory* (2016), elaborate a theory of assemblages where, contra Latour, each element is "capable of detaching to form new relations", so, for him "assemblages are characterized by 'relations of exteriority'" (Ball 2018, p. 242) that grow in both scale and complexity. His version treats assemblages as aggregates that are fully independent, and he fundamentally frames them as a "new way of thinking about part-whole relations"

(Buchanan 2020, p. 16), moulding an ontological perception of reality as a nested set of assemblages that operate at varying levels of scale.

In his recent *Assemblage Theory and Method* (2020), Ian Buchanan returns to the meanings of assemblage as originally formulated in *Capitalism and Schizophrenia*, recuperating and restoring the ingrained connection of assemblage to the notions of desire and affect. He is highly critical of subsequential iterations of assemblage, most notably of Jane Bennett's *Vibrant Matter* (2010), where she even affirmed that "desire isn't necessarily the best category 'through which to think about assemblages'" (Bennett 2001, p. 180 n. 37, cited in Buchanan 2021, p. 55). Buchanan's approach departs from the materialist, assemblage-as-system-of-things view to preferably reassert that "desire is primary; it is desire that selects materials and gives them the properties that they have in the assemblage" (Buchanan 2020, p. 56). As such, Buchanan's updated assemblage method critiques what he sees as "the *image of the assemblage*" (Buchanan 2020, p. 6, emphasis in the original), or as other diluted versions of assemblage theory, reclaiming the original work's focus on intensities and affective forces as fundamental tools to properly examine and scrutinise complex relations in contemporary phenomena.

4. ASSEMBLAGES AND CONTEMPORARY LITERARY ANALYSIS

The influence and further applications of assemblage theory are vast and varied. The original philosophical project as envisioned by Deleuze and Guattari, which Buchanan rightly notes as unfinished (2020), has been expanded, adapted, and reinterpreted by theorists across various disciplines. One of the fields where the core principles of the Deleuzian-Guattarian philosophy have been substantially influential is in 'posthumanism', a critical-philosophical framework that mainly confronts the hegemonic binary system of Humanist thought, as well as the intrinsic essentialism and anthropocentrism at its core. In this section, the focal point will be to uncover how some contemporary posthumanist trends in critical cultural theory have been making use of some of the key concepts from assemblage theory, such as 'desire and affect', 'multiplicities', 'nomadism', 'rhizomatic thinking', or 'becoming-with'

to look at the complexity of the relationality of continuously emerging phenomena in our contemporary world.

While the critical application of relational approaches to literary analysis keeps growing across fields such as spatial studies, gender studies, or post- and decolonial studies, this research will more concretely address the way in which said relational approaches have been employed to dissect literary texts that thematically refer to nonhuman sentience and agency, the Anthropocene, the affective turn, and the latest artificial intelligence revolution. The increasing number of volumes, glossaries, academic articles, and conferences addressing these topics in Anglophone literary texts reveals the miscellaneous and fruitful ways in which these critical tools are being used to analyse, read, and interpret the literary products that respond to our highly connected, and interdependent context in the Global North. Their flourishing, as this study aims to demonstrate, showcases how relational frameworks, which are highly influenced by the original work of Deleuze and Guattari, offer a promising and increasingly recognised avenue of inquiry for the literary studies of the twenty-first century.

4.1. New Materialisms and Literature

Clearly indebted to the work developed by Bruno Latour on nonhuman agentic capabilities, the critical field known as New Materialisms (a term coined in the second half of the 1990s by critics such as Rosi Braidotti) is a cultural theory that adopts a 'monist', transversal perspective to "consider how material bodies, spaces, and conditions contribute to the formation of subjectivity" (Sanzo 2018, n.p.). Spurring new interest in philosophers such as Spinoza and Leibniz, new materialist discourses dispose the transcendental dualisms that have prevailed in the humanities since Modernity and reconceptualise the "travelling of the fluxes of matter and mind, body and soul, nature and culture" (van der Tuin and Dolphijn 2010, p. 153). The 'return' to matter examines, among other topics, how matter is agential in its ontological relational emergence. Rosi Braidotti (2022), for example, is inspired by Deleuze and Guattari's writings on assemblage to formulate her neovitalist theory of matter, where she makes evident the "potentiality of

all matter to form transversal connections or networks with all other matter" (Sanzo 2018, n.p.).

Feminist new materialists, such as Jane Bennett (who is the one that more openly–yet not without controversy–adapted assemblage theory to her materialist endeavours), Karen Barad, Elizabeth Grosz, Vicki Kirby or Stacy Alaimo, have each developed non-hierarchical, non-essentialist ontologies, mainly based on the idea of a distributed agency that transgresses the humanist subject/object and mind/matter dualisms. Their neo-materialist approaches to the nonhuman (both biotic and abiotic) have inspired many literary critics, who have found their critique of static, contingent subjectivities very appealing to analyse literary texts that deal with the agentic openness of material bodies and their assemblage with human, nonhuman, and more-than-human entities. For instance, in *How Literature Comes to Matter* (2020), edited by Sten Pultz Moslund, Marelen Karlsson Marcussen and Martin Karlsson Pedersen, key concepts within the field of New Materialisms and object-oriented ontologies are used to illustrate how these post-anthropocentric approaches open new sides to the study of literature. Their volume demonstrates that reading works, and rethinking them, by authors as varied as Jeanette Winterson, Sylvia Plath, or Djuna Barnes using concepts such as assemblage or affect exposes the deep entanglements in literature of human and nonhuman realities.

Similarly, the edited collection by Kerstin Howaldt and Kai Merten *New Materialist Literary Theory* (2024), is arranged around the notions of entanglement, assemblage, and speculation, where literary texts by authors such as Mike Bartlett, Wilfred Owens, or Richard Powers, are approached from a neo-materialist perspective to reflect on the precarious, and cognitively limited, relation of humans with the material environment in the era of the Anthropocene. Also, in line with this, Frederic Neyrat's *Literature and Materialisms* (2020) sheds light on the new wave of literary materialisms, investigating the relationship between literature, its "structure and texture" (Neyrat 2020, n.p.), and materialist oriented philosophies (including the works of Harman, Bennett, Spinoza, Marx, and Deleuze).

The profusion of New Materialist literary criticism is also palpable in academic articles, such as Alison Ravenscroft's (2018) investigation of the possibility of an Indigenous Materialism, where she also considers the intricate and assembled relationship between literary texts, colonialism, and ethics from a posthumanist, non-dualistic perspective. Likewise, Tobias Skiveren (2020) argues that the material (re)turn has also meant a return to fiction, and he also highlights how their alliance is an attractive tool for observing non/human literary entanglements that transcend anthropocentric regimes of truth. Finally, Babette B. Tischleder (2019) dissects how material nonhuman agency is imagined through different literary accounts, focusing on William Faulkner's essay "Mississippi" (1954) in her more practical literary analysis.

4.2. Affect Theory and Literature

In the same way that the notion of assemblage has experienced a resurgence over the last decades, the academic landscape has also seen "an increased interest in various manifestations/conceptualizations of affect" (Gregg & Seigworth 2010, p. 5). Comparable to the New Materialist approach, it becomes apparent how there is no single unwavering line that might unfurl around affect and its singularities. Yet, most notably, the contemporary so-called affective turn and the resurgence of the interest and intrigue regarding affect has been shaped around the vision of Brian Massumi, who has worked towards the construction of a theory of affect since the publication of his "The Autonomy of Affect" in 1995.

In his approach to affect, Massumi adopts Deleuze's Spinozan route by locating and recognising affects as immanent forces amongst things and relations, and as existing in the complex assemblages that simultaneously happen to create bodies and worlds (Gregg & Seigworth 2020, p. 6). This is, he sees, like Deleuze (and Guattari) did, affect as a transforming and vital field made up of myriad becomings across human and nonhuman entities. In Massumi's work, affect is located along an intertwined line of assemblages, and it is a transitive (Guattari 1994, p. 158), pre-personal force in constant variation that represents the ongoing "passage from one state to another" (Deleuze and Guattari 1987, p. 49).

Adopting a posthumanist perspective, this understanding of affect moves its focus from individual emotions (that still retain individual

subjective control) to intensities arising from "the absolute outside of being" (Malabou 2013, p. 25), which alludes to how processes of affect take place at "an entirely ontological level that does not require the power or the autonomy of human subjectivity" (Malabou 2013, p. 35). Contrary to this Deleuzian-informed view of affect is Sara Ahmed's phenomenological theorisation, which sustains that concrete emotions (her preference over nonsubjective affects) are, rather than free-floating intensities, shaped by socially mediated contexts and histories (Ahmed 2014, p. 97). Her work can be read as a political extension of affect theory, since it pays critical attention to non-cognitive and relational aspects of emotions while grounding them in a particular material, social, and cultural structure.

Alternating between these two visions and many others, affect theory has become a prominent lens through which to study and analyse literary texts not only thematically but also in terms of narrative and reader responses. Among the many academic studies, the critical approach to affect of Stephen Ahern sticks out, especially his edited collection *Affect Theory and Literary Critical Practice* (2019) or his academic article "Affect Theory and Literary Criticism" (2024), where he provides an updated critical overview of works by scholars who draw on affect theory to read literary texts written in English (Ahern 2024, p. 96). The Palgrave Studies in Affect Theory and Literary Criticism book series, edited by Joel Faflak and Richard C. Sha, furthers this exploration, addressing topics such as the role of affective experience in the composition and reception of literary texts, or the many examinations of conceptual relations between philosophies of emotion and literary experience. On a more practical side, works like *Dickensian Affects: Charles Dickens and Feelings of Precarity* (2021) by Joshua Gooch and *Affect and Literature* (2020) edited by Alex Houen study how literature evokes affective and emotional responses in relation to more situated social, cultural, and political circumstances.

4.3. Cognitive Assemblages and Literature

Recalling the agentic and systemic connotations of 'assemblage' as Deleuze and Guattari envisioned it, N. Katherine Hayles, who has been associated with critical posthumanist thought since the publication of

her *How We Became Posthuman* (1999), has extended the distributed, symbiotic ideas of assemblage theory into her own paradigm, the 'cognitive assemblage' (Hayles 2017, p. 2). In her latest work *Unthought* (2017), Hayles examines the cognitive possibilities of technologies such as algorithms, autonomous drones, or the Internet of Things, to later claim that they are cognitive actors, or 'cognizers', that partake in the wide cognitive ecologies of our highly technologized world. In these cognitive assemblages, cognition acts very similar to the original intensities as referred to by Deleuze and Guattari, since in this version the collection of entities, or parts, that conform the assemblage are bounded by the constant exchange and flow of information among them (Hayles 2017, p. 118). Something important that Hayles asserts is that because "humans and technical systems in a cognitive assemblage are interconnected, the cognitive decisions of each affect the others" (Hayles 2017, p. 118), which invites ethical inquiries that not only recognise the agential capabilities of technical mediators but also displaces the overemphasis on individual human responsibility (Hayles 2017, p. 119).

The interplay of humans and cognitive technologies has also been used by Hayles to approach critical literary studies, particularly in the context of electronic texts and other literary examples that thematically feature advanced technologies. In *Unthought*, she uses the paradigm of cognitive assemblages to analyse Colson Whitehead's *The Intuitionist* (1999), revealing the way in which this approach rightfully serves for the fictional interpenetration of cognitive technologies with political concerns such as racism, gender discrimination, or institutional politics (Hayles 2017, 185). Furthermore, Hayles uses the idea of the cognitive assemblage in articles like "Literary Texts as Cognitive Assemblages: The Case of Electronic Literature" (2019) and "Writing//Posthuman: The Literary Text as Cognitive Assemblage" (2018), where literature, especially in the digital form, can be read as an example of an assemblage of cognitive interactions among text, readers, writers, and technologies. Her viewpoint highlights the multiple applicabilities of assemblage theory, since she demonstrates how these digital textual forms activate affective, emotional, and cognitive forces that open new pathways to think about literature, and digital texts, in posthumanist terms.

4.4. Animal Studies, Critical Plant Studies, and Literature

Aligned with the cognitive assemblage paradigm that Hayles is developing, whose main aim is to open up cognition to the more-than-human in the form of technological systems and to recognise their distributed, agentic capabilities, theorists in the fields of Animal Studies and Critical Plant Studies similarly bring to the fore the relationality, interconnectedness, and the cognitive potentials and powers of biological nonhumans and more-than-human environments. These fields clearly resonate with some ideas in Deleuze and Guattari's assemblage thinking, especially the notion of 'becoming-animal' as developed in *A Thousand Plateaus*, as both challenge the contingent and unitary subject while they propose a relational and symbiotic view of biological life beyond dualisms and anthropocentrism. Research in Animal Studies and Critical Plant Studies has flourished in recent decades (Kalof 2017) due to the widespread recognition of the commodification of animals and plants in a great variety of human contexts, the degradation of the natural world–which aligns them with theories of the Anthropocene–, and the increasing interest in delving into the cognitive capacities of nonhuman animals, plants, and fungi.

Central for both Animal Studies and Critical Plant Studies, the idea of a human/nonhuman continuum has been theorised by key figures like Donna Haraway, who along her oeuvre has very openly challenged humanist ontological divides such as nature/culture or human/animal (Malone & Ovenden 2017, n.p.). For example, Haraway's notion of 'natureculture' is a term that describes the disruptive possibility of entangled multispecies histories, illuminating new ways of thinking about nonhuman agency and power in more encompassing onto-epistemological terms. She describes, through the image of the companion species (Haraway 2008), how humans and nonhumans co-create worlds together, forming agentic assemblages:

Further, individual animals, human and nonhuman, are themselves entangled assemblages of relatings knotted at many scales and times with other assemblages, organic and not...Individuals and kinds at whatever scale of time and space are not autopoietic wholes; they are sticky

dynamic openings and closures in finite, mortal, world-making, ontological play (Haraway 2008, p. 88).

Other critics in Animal Studies, such as Cary Wolfe or Zoe Todd, have sustained this challenge of dualistic assumptions, and the 'becoming-animal' devised by Deleuze and Guattari as a tool to unthink and undo "the conventional human" (Baker 2002, pp. 95-96), and to subvert the "binary machines" (Deleuze and Parnet 1987, p. 2) has become a central motif in this critical field. The intersection of these philosophical notions with literature, and nonhuman animal biopolitics has also been crossed by a general preoccupation for the current climate crisis and the Sixth Mass Extinction. Works like *The Cambridge Companion to Literature and Animals* (2023) edited by Derek Ryan and *Literature and Animal Studies* (2016) written by Mario Ortiz-Robles delve into the complexities of the narrative form to think through how ethics, representation, and environmental degradation shape literary aesthetics and how they inspire ecological sympathy in the reader. Further, Nora Castle and Giulia Champion's *Animals and Science Fiction* (2024) pays attention to the representation of nonhuman animals in speculative fiction and how these imaginaries could be pivotal in changing human-centred views of the world, while *Literary Animal Studies and the Climate Crisis* (2022) edited by Sue Borkfelt and Matthias Stephan concentrates more on providing broader critical insights to productively dissect textual forms that feature issues like climate change and environmental degradation.

The rigid boundaries separating the self-sufficient, unitary human from all else are also called into question by scholars in the emerging Critical Plant Studies discipline. Plant philosophers such as Michael Marder, Monica Gagliano, and Matthew Hall have all revolutionised the way in which plants are regarded (Bishop 2020, p. 4), while scientist Susanne Simard, for example, has conceptualised plants as networked entities that participate and engage in mutualistic relationships with insects, other plants, animals, and fungi. The entanglements of nonhuman plants and humans with other environmental beings and materialities has been central to literature for centuries, however, the serious consideration of the role of plants and mycorrhizal networks from a critical

literary perspective has not crystallised until quite recently. The edited volume *Plants and Literature: Essays in Critical Plant Studies* (2013) by Randy Laist is one of the earlier examples that closely examines the manner "in which literary texts and other cultural products express our multifaceted relationship with the vegetable kingdom" (Laist 2013, n. p.). Also notable in the field of literary plant studies is Susan McHugh's "Plants and Literature" (2021), which investigates how botanical writing emerges as a site of struggle, while advocating for a postanthropocentric "appreciation for the ways in which plants inscribe stories of their own lives" (McHugh 2021, n.p.).

5. CONCLUSION

Attending to the current global dynamics, especially marked by post-pandemic vulnerability and environmental damage, it has become both timely and necessary for the emerging relational impulse that characterises our world order to be transferred into the critical study of literature. In the wake of such enmeshed reality, foundational theories of relation by philosophers such as Spinoza, Wittgenstein, or Deleuze and Guattari have experienced a resurgence in contemporary academic landscapes, and most notably in certain branches within posthumanist literary criticism. This study has mainly focused on one of the many ways of understanding relationality, taking as its fundamental point of reference the notion of 'assemblage' as articulated by Deleuze and Guattari in their ambitious *Capitalism and Schizophrenia* project. Their general logic of assemblages, which in itself can be broken down into many other tenets such as 'affect', 'intensity', 'multiplicity', or 'becomings', has served subsequent critics and theorists as premise to develop their own adapted version of assemblage-based methods. Still, the strength of the original concept, with its tight connection to nonsubjective affects and desires, has proven irrevocably and limitlessly productive. As this study has aimed to demonstrate, a theory of assemblages provides a compelling frame of reference for envisioning posthumanist and postanthropocentric approaches and ideas for today's cultural and critical landscape.

This research has made evident that, even if no fully established critical concept of 'literary assemblage' appears to exist yet, the influence of assemblage theory as coined by Deleuze and Guattari, and also as adapted by thinkers such as Latour, DeLanda, or Buchanan, has undoubtedly influenced various schools of thought that have gained prominence in the cultural and literary studies of the twenty-first century. These frameworks, such as New Materialisms, Affect Theory or Animal Studies, have drawn on assemblage theory as fundamental reference, evolving into productive, and well-established avenues for the inquiry of literary texts, especially in the Anglosphere context. As explored, many of the already existing critical theories that are being used for relational literary criticism can be considered part of a broader, entangled approach where assemblages, multiplicities, and intensities are turned into central motifs for the critical engagement with literary texts, and more fittingly, as reflected in this study, with those that thematically attend to the nonhuman, the more-than-human, and the planetary entanglements of all matter and ideas.

6. ACKNOWLEDGEMENTS

This research is part of the project I+D+i PID2022-137881NB-I00 Re-Orienting Assemblage Theory in Anglophone Literature and Culture (RELY), funded by MICIU/AEI and by ERDF/EU. The author is grateful for the support of the Spanish Ministry of Universities with a predoctoral FPU contract attached to the mentioned research project FPU21/00224. Additionally, the author wishes to express profound gratitude to Professor Rosario Arias Doblas, whose constant guidance, and inspiration have supported the development of this work.

7. REFERENCES

Ahern, S. (2019). *Affect Theory and Literary Critical Practice*. Palgrave Macmillan.

Ahern, S. (2024). Affect Theory and Literary Criticism. *Emotion Review*, 16 (2), 96-106. https://doi.org/10.1177/17540739241231193

Ahmed, S. (2014). *The cultural politics of emotion* (2nd ed.). Edinburgh University Press.

Arias, R. (2024). La botánica y el género en la literatura y cultura (neo)victorianas: una perspectiva ensamblada. In M. Borham Puyal (Ed.), (*Re)escribiendo el pasado: Narrativas femeninas (neo)victorianas ante tiempos de cambio y crisis* (pp. 171-198). Universidad de Valencia. ISBN: 9788411184915

Arias, R. (2025). 'I Know that I Exist': Lorna Gibb's A Ghost Story as an Assemblage of Matter and Spirit. In D. Babilas, M. Luczynska-Holdys, M. Pypec & L. Krawczyk-Zywko (Eds.), *From Queen Anne to Queen Victoria: Body & Mind* (pp. 103-114). University of Warsaw Press. https://doi.org/10.31338/uw.9788323567288.pp.103-114

Babette, B. T. (2019). Theorising Things, Building Worlds: Why the New Materialisms Deserve Literary Imagination. *Open Cultural Studies*, 3, 125-134. https://doi.org/10.1515/culture-2019-0011

Baker, S. (2002). What Does Becoming-Animal Look Like?. In N. Rothfelds (Ed.), *Representing Animals* (pp.65-98). Indiana University Press.

Ball, A. (2018). Manuel DeLanda, assemblage theory [Review of the book *A new philosophy of society: Assemblage theory and social complexity*, by M. DeLanda]. *Parrhesia* 29, 241-247.

Barker, T. & McGuirk, P. (2016). Assemblage thinking as methodology: commitments and practices for critical policy research. *Territory, Politics, Governance*, 5 (4), 425-442. https://doi.org/10.1080/21622671.2016.1231631

Bennett, J. (2001) *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings, and Ethics*. Princeton University Press.

Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press.

Bishop, K. E. (2020). Introduction. In K. E. Bishop, D. Higgins & J. Määttä (Eds.), *Plants in Science Fiction. Speculative Vegetation* (pp. 1-10). University of Wales Press. ISBN 978-1-78683-559-8

Borkfelt, S. & Stephan, M. (Eds.) (2022). *Literary Animal Studies and the Climate Crisis*. Palgrave Macmillan.

Braidotti, R. (2022). The Virtual as Affirmative Praxis: A Neo-Materialist Approach. *Humanities*, 11 (62), 1-13. https://doi.org/10.3390/h11030062

Buchanan, M. E. & Skousen, B. J. (2015). *Tracing the Relational: The Archaeology of Worlds, Spirits, and Temporalities*. University of Utah Press.

Buchanan, I. (2020). *Assemblage theory and method*. Bloomsbury Publishing.

Castle, N. & Champion, G. (Eds.). (2024). *Animals and Science Fiction*. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-031-41695-8

DeLanda, M. (2006). *A new philosophy of society: Assemblage theory and social complexity*. Continuum.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1983). *Anti-Oedipus: Capitalism and schizophrenia* (B. Massumi, Trans.). Minnesota University Press. (Original work published 1972)

Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia* (B. Massumi, Trans.). University of Minnesota Press. (Original work published 1980)

Déleuze, G. & Parnet, C. (1987). *Dialogues* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans.). Columbia University Press. (Original work published 1977).

Deleuze, G. (1994) *Difference and Repetition* (P. Patton, Trans.) Athlone. (Original work published 1968)

Dépelteau, F. (2013). What Is the Direction of the "Relational Turn"?. In C. Powell, C. & F. Dépelteau (Eds.), *Conceptualizing Relational Sociology: Ontological and Theoretical Issues* (pp. 163-187). Palgrave Macmillan.

Dépelteau, F. (Ed.) (2018). *The Palgrave Handbook of Relational Sociology*. Palgrave Macmillan Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-319-66005-9

Donati, P. (2011). *Relational Sociology. A New Paradigm for the Social Sciences*. Routledge.

Elias, A. J. & Moraru, C. (2015). Introduction: The Planetary Condition. In A. J. Elias & C. Moraru (Eds.), *The Planetary Turn: Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-First Century* (pp. xi-2). Northwestern University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv3znzls.4

Escobar, A., Osterweil, M. & Sharma, K. (2024). *Relationality: An Emergent Politics of Life Beyond the Human*. Bloomsbury. ISBN: 978-1-3502-2597-8

Feldman, G. (2024). *The Subject of Sovereignty. Relationality and the Pivot Past Liberalism*. Berghahn Books. https://doi.org/10.3167/9781805390961

Fremaux, A. (2019, September 1). For a Critical Theory of the Anthropocene. *Institute for Interdisciplinary Research into the Anthropocene.* https://iiraorg.com/2019/09/01/for-a-critical-theory-of-the-anthropocene/

Fuchs, A. & Cosgrove, M. (2024). Introduction: Manifesto for a Relational Turn. *Oxford German Studies*, *53*(1), 1–12. https://doi.org/10.1080/00787191.2024.2315909

Gooch, J. (2019). *Dickensian Affects: Charles Dickens and Feelings of Precarity*. Routledge.

Gregg, M. & Seigworth, G. J. (Eds.) (2010). *The Affect Theory Reader*. Duke University Press.

Halewood, M. (2003). Subjectivity and matter in the work of A. N. Whitehead and Gilles Deleuze: developing a non-essentialist ontology for social theory. [Doctoral dissertation]. University of London. https://doi.org/10.25602/GOLD.00033751

Haraway, D. J. (2008). *When species meet*. University of Minnesota Press.

Harman, G. (2014, November 4). Graham Harman: Art Without Relations. *Art Review*. https://artreview.com/september-2014-graham-harman-relations/

Hayles, N. K. (1999). *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. The University of Chicago Press.

Hayles, N.K. (2017). *Unthought: The Power of the Cognitive Nonconscious*. The University of Chicago Press.

Hayles, N. K. (2018). Writing//Posthuman: The Literary Text as Cognitive Assemblage. *Theoretical Studies in Literature and Art*, 38 (3), 6-21. https://tsla.researchcommons.org/journal/vol38/iss3/20

Hayles, N.K. (2019) Literary Texts as Cognitive Assemblages: The Case of Electronic Literature. *Interface Critique Journal*, 2, 173- 195. 10.11588/ic.2019.2.66991

Houen, A. (Ed.) (2020). *Affect and Literature*. Cambridge University Press.

Howaldt, K., & Merten, K. (Eds.) (2024). *New Materialist Literary Theory. Critical Conceptions of Literature for the Anthropocene.* Lexington Books. ISBN: 9781666929133

Kalof, L. (Ed.) (2017). *The Oxford Handbook of Animal Studies*. Oxford University Press.

Laist, R. (Ed.) (2013). *Plants and Literature. Essays in Critical Plant Studies*. Brill.

Latour, B. (1996). On actor-network theory: A few clarifications. *Soziale Welt*, 47(4), 369-381. http://www.jstor.org/stable/40878163

Latour, B. (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford University Press. ISBN: 9780199927142

Lieberman, Y. (2021). The Climate Crisis and Affective Nonhuman Encounters: Ali Smith's *Autumn* (2016) and Jon McGregor's *Reservoir 13* (2017). In Y. Liebermann, J. Rahn & B. Burger (Eds.), *Nonhuman Agencies in the Twenty-First Century Anglophone Novel* (pp. 211-232). Palgrave Macmillan

Loewenthal, D. (2014). The Magic of the Relational? An introduction to appraising and reappraising relational psychotherapy, psychoanalysis and

counselling. In Lowwenthal, D. & Samuels, A. (Eds.) *Relational Psychotherapy, Psychoanalysis and Counselling*. (pp. 1-5). Routledge.

Malins, P. (2004). Machinic Assemblages: Deleuze, Guattari and ethico-aesthetic of drug use. *Janus Head*, 7 (1), 84-104.

Malabou, C. (2013). Go wonder. In A. Johnston & C. Malabou (Eds.), *Self and emotional life: Philosophy, psychoanalysis, and neuroscience* (pp. 1–72). Columbia University Press.

Malone, N. & Ovenden, K. (2017). Natureculture. In A. Fuentes, *The International Encyclopaedia of Primatology*. John Wiley & Sons, Inc.

Massumi, B. (1995). The Autonomy of Affect. *Cultural Critique* 31, The Politics of Systems and Environments, Part II (Autumn), 83-109. https://doi.org/10.2307/1354446

McClurg, S. & Young, J. K. (2010). A Relational Political Science. *Working Papers,* 45, Paper 45. http://opensiuc.lib.siu.edu/pn_wp/45

McHugh, S. (2021, August 31). Plants and Literature. *Oxford Research Encyclopaedia of Literature*. https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1267

McMahon, M. (2011). Difference, repetition. In In C. J. Stivale (Ed.), *Gilles Deleuze: Key Concepts* (pp. 44-54). Routledge.

Moslund, S. P., Marcussen, M. K. & Pedersen, M. K. (2022). *How Literature Comes to Matter: Post-Anthropocentric Approaches to Fiction*. Edinburgh University Press.

Müller, M. (2015). Assemblages and Actor-networks: Rethinking Socio-material Power, Politics and Space. *Geography Compass* 9 (1), 27-41. 10.1111/gec3.12192.

Müller, M. & Schurr, C. (2016). Assemblage thinking and actor-network theory: conjunctions, disjunctions, cross-fertilisations. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 41 (3), 217-229. https://doi.org/10.1111/tran.12117

Neyrat, F. (2020). *Literature and Materialisms*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315560502

Ortiz-Robles, M. (2016). *Literature and Animal Studies*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315880389

Porter, A. S. (2021). Spookiness, Sea Sponges, Stardust, and the Sacred: The Esthics of Quanto-Bio-Cosmic Ontological Interdependence". *Journal of Religious Ethics*, 49 (2), 382-411.

Ravenscroft, A. (2018). Strange Weather: Indigenous Materialisms, New Materialisms, and Colonialism. *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*. 5 (3), 353-370. https://doi.org/10.1017/pli.2018.9

Read, J. (2016). The Affective Economy: Producing and Consuming Affects in Deleuze ang Guattari. In C. Meiborg & S. V. Tuinen, *Deleuze and the Passions* (pp. 103-124). Punctum books.

Ryan, D. (Ed.) (2023). *The Cambridge Companion to Literature and Animals.* Cambridge University Press.

Sanzo, K. (2018, April 25). New Materialism(s). *Genealogy of the posthuman*. https://rb.gy/83zc3n

Skiveren, T. (2020). Fictionality in New Materialism: (Re)Inventing Matter. *Theory, Culture & Society*, 39 (3), 187-202. https://doi.org/10.1177/0263276420967408

Sotirin, P. (2011). Becoming-woman. In C. J. Stivale (Ed.), *Gilles Deleuze: Key Concepts* (pp.116-130). Routledge.

Tasmin, E. L. (2003). Schizoanalysis. *Glossalaia: An Alphabet Of Critical Keywords*. 269-278. https://works.swarthmore.edu/fac-philosophy/99

Tischleder, B. B. (2019). Theorising Things, Building Worlds: Why the New Materialisms Deserve Literary Imagination. *Open Cultural Studies*, 3 (1), 125-134. https://doi.org/10.1515/culture-2019-0011

van der Turin, I. & Dolphijn, R. (2010). The Transversality of New Materialism. *Women: A Cultural Review*, 21 (2), 153-171. https://doi.org/10.1080/09574042.2010.488377

Wildman, W. J. (2010). An Introduction to Relational Ontology. In J. Polkinghorne & J. Zizioulas (Eds.) *The Trinity and an Entangled World: Relationality in Physical Science and Theology* (pp. 55-73). Eerdmans.

Wise, J. M. (2011). Assemblage. In C. J. Stivale (Ed.), Gilles Deleuze: Key Concepts (pp.91-103). Routledge.

PLANTEAMIENTOS INICIALES ACERCA DE SI EXISTE UNA "LITERATURA POLÍTICA"

ALONSO MUÑOZ-PÉREZ
Universidad Francisco de Vitoria

1. INTRODUCCIÓN[162]

En el ámbito de la novelística moderna no mediterránea/católica (norte y este de Europa) han surgido ciertas obras literarias cuya especie (en el eje sintáctico de la *Crítica de la Razón Literaria –CRL–* de J. G. Maestro, 2017-2022: III, 7.5.1) podría calificarse de "política". Casi de un modo canónico es frecuente referirse conjuntamente a la trilogía distópica de *1984* (Orwell), *Fahrenheit 451* (Bradbury) y *Un mundo feliz* (Huxley). A esta trilogía anglosajona podríamos añadir *Nosotros* del autor ruso Zamiatin, en cierto sentido el precedente de las anteriores distopías junto con *El señor del mundo* de Benson, la más antigua de esta lista político-distópica.

Por otra parte, encontramos en la obra literaria de un Houellebecq, una especie de literaturización, esteticización –si se nos permiten los vocablos– de la vida anodina propia de la Francia/Europa socialdemócrata. Si bien el autor ha llegado a probar la ucronía de un presidente francés musulmán (*Sumisión*), lo político en su novela parece ser *cierta consideración del fracaso de la vida humana (moderna) por causas políticas*. Quizá de manera análoga, la novelización del conflicto mafioso hecha por Roberto Saviano (*Gomorra, CeroCeroCero*) nos acercaría a este efecto curioso donde *el realismo quasi-documental* donde no es tan relevante la distinción ficción/no-ficción, como que lo que se cuenta

[162] Este texto es un mero planteamiento inicial fruto de la ponencia del II Congreso Internacional de Estudios Literarios y en su provisionalidad requiere de ulteriores trabajos. El sistema de citas APA-anglosajón impide también el adecuado flujo de redacción, siendo así, otra expresión más del imperialismo cultural anglo-protestante.

sea presentado al lector como *real*. Esta presentación casi naturalista, para-naturalista, de la vida humana tiene inmediatamente una dimensión política, cuando no como señalábamos antes, una novela (género) de especie *política.*

La cuestión que se plantea por tanto es que, en caso de existir un género o literatura políticas, se trataría de explorar, al menos, los integrantes (extensionales, *cf.* Maestro, 2017-2022: III, 7.5.2) de esta especie y sus constituyentes. Nos resulta un objetivo de particular interés explorar la posibilidad de que esta especie literaria tenga una causa de carácter político-social, es decir, que las condiciones del régimen político-religioso de los países anglo-protestantes o importadores de ciertas producciones allí nacidas (ideología comunista en Rusia, extensión de la religión democratista en Francia, Italia…) junto con las transformaciones del *ethos* de dichos pueblos, han llevado al surgimiento de una especie de novela "política" como manera de *criticar el presente estado existencial* causado por la configuración política moderna-protestante.

De igual modo esta ponencia pretende afrontar el problema de la "literatura política" desde el otro extremo: la definición de Literatura dada por la *CRL* ("La literatura es una construcción humana y racional, que se abre camino hacia la libertad a través de la lucha y el enfrentamiento dialéctico…", en Maestro, 2017-2022: III, 2.1) parece invitar a que, en un contexto donde la primacía medieval de la religión es desplazada por la primacía de la política (Dalmacio Negro Pavón), toda construcción que se abre camino hacia la libertad, necesariamente debe de hacerlo *en la lucha y el enfrentamiento dialéctico* con la política puesta al centro de la vida humana en la modernidad (secularización es, en realidad, *politización*). Dando por sentado que esto fuera así, cabe preguntarse: Dadas las condiciones politizadoras de la modernidad, ¿no es toda literatura moderna, una literatura política *per se*?

2. OBJETIVOS

- Aplicar el marco teórico de la *Crítica de la Razón Literaria* elaborada por Jesús G. Maestro y tratar con ella de esclarecer si existe un género o una literatura políticas.

– Afrontar el problema de si, en la modernidad, la lucha por la libertad implica disputar o pelear la primacía de la política (en contraste con la primacía de la religión, propia del mundo medieval) y por tanto, *ontológicamente,* toda literatura moderna sería, literatura política.

3. METODOLOGÍA

Una revisión metodológica y del objeto de la ciencia política, presente en los últimos tiempos en Alemania, entendiendo esta ciencia más allá del positivismo sociologizante -sin caer en una mera historiografía- hacia una *Kulturwissenschaft* (Beichelt, 2005; Schwelling, 2004; Pickel, 2006). De hecho, desde los años ochenta asistimos a una especie de "giro cultural" en al menos parte de la ciencia política (Schwelling, 2005, p.11). Este giro no parece estar muy presente en España, al menos explícitamente, donde parece que el paradigma de Almond y Verba sigue vigente en la ciencia política que se nutre de la ciencia política anglosajona (Torcal 1997). No obstante, sí que nos apoyaremos en bibliografía española que recibe los aportes historiográfico-sociológicos alemanes, como es el caso de N. Elias entre otros (vid. García Picazo, 1993, pp. 81-104).

Si se trata de dar una definición cultura política amplia y clásica podemos partir de la definición de Almond y Verba en 1963. Al ser el periodo analizado anterior a esta definición y a la misma tradición intelectual de los autores, tenemos el deber teórico de recibirla críticamente: "el conjunto de orientaciones específicamente políticas de los ciudadanos hacia el sistema político, hacia sus partes componentes y hacia uno mismo como parte del sistema" (Definición de Almond y Verba citada por Torcal, 1997, p. 231). El mismo Almond (ahora en 1993) introduce un matiz procesual que es el que tendremos más en mente en este trabajo:

> El proceso de la cultura consiste en el conocimiento, sentimientos y evaluaciones que los miembros del sistema político tienen hacia el yo como actor político y hacia otros actores políticos, incluyendo otros grupos políticos como los partidos, los grupos de interés y otras élites políticas y gubernamentales específicas" (Berg-Schlosser y Rytlewski, 1993, p. 34).

Alemania, tras la derrota en la I Guerra mundial, ha de afrontar una (forzosa) revisión de esta cultura política puesto que siempre será

necesaria -al menos implícitamente- una teoría de la civilización (Elías 1999, p. 37). Esta misma Alemania ya tenía antes de la definición clásica de Almond una preocupación por la historia de la cultura. De hecho, "la historia cultural no es un nuevo descubrimiento ni una invención. Ya se cultivaba en Alemania con este nombre (*Kulturgeschichte*) hace más de doscientos años" (Burke, 2006, p. 19). Este va a ser nuestra mirada, nuestro enfoque dentro del cual se trata de

> "conjugar dos enfoques opuestos pero complementarios: un enfoque interno preocupado por la resolución de problemas sucesivos en el seno de la disciplina y un enfoque externo que relaciona lo que hacen los historiadores con la época en que viven.
>
> El enfoque interno trata el actual resurgimiento de la historia cultural como una reacción contra los enfoques previos del pasado que omitían algo a la par escurridizo e importante. Conforme a esta visión desde dentro, el historiador cultural accede a partes del pasado inaccesibles para otros historiadores. El énfasis en las 'culturas' como totalidades ofrece un remedio para la actual fragmentación de la disciplina en especialistas de la historia de la población, la diplomacia, las mujeres, las ideas, los negocios, la guerra, etc.
>
> El enfoque externo o visión desde fuera también tiene algo que ofrecer. En primer lugar, conecta el nacimiento de la historia cultural con un 'giro cultural' más amplio en ciencia política, geografía, economía, psicología, antropología y 'estudios culturales'. Se ha obrado un cambio en estas disciplinas, al menos entre una minoría de estudiosos, desde la asunción de una racionalidad inmutable (por ejemplo la teoría de la elección racional de los votantes o de los consumidores) hacia un creciente interés en los valores profesados por grupos particulares en lugares particulares y en periodos particulares" (Burke, 2006, p. 19).

Así por un lado tratamos de describir con una mirada cultural, la pregunta de la Inteligencia alemana por la idea política (enfoque interno de la historia cultural). Pero tras esto, se encuentra el interés *gnoseológico* por conectar esa indagación con una comprensión teórico-política de la actualidad, particularmente del espíritu civilizacional-cultural europeo.

4. RESULTADOS

Formalmente: Podemos concluir preliminarmente que efectivamente, la literatura moderna es literatura política, pero por invasión de la política del mundo de la vida, de donde se implica que *forzosamente* todo intento

literario moderno tiene esencialmente una implicación política. De igual modo, existe un subgénero literario, *materialmente* político, acuciado por la degradación antropológica, del ethos y en general de la humanidad de la vida humana por mor de la civilización anglo-protestante.

5. DISCUSIÓN

Con la reforma protestante tenemos la semilla de la modernidad hodierna (valga la redundancia) que está en crisis. En esta parte trataremos de afrontar esa crisis y por tanto la incapacidad para afrontar la pregunta política planteada en la Edad media. El desarrollo político de la modernidad protestante es cuanto menos ambivalente.

5.1. Politización

Lo que ocurrió en una progresiva tecnificación e independización de la política es que la política pasó a hacer dependiente de sí a todas las demás esferas sociales. No se trata por tanto de una crítica a la técnica por simple nostalgia de un pasado glorioso o por mero antimodernismo (que también se daba). Paradójicamente, la tecnificación de la vida social, política, cultural y económica no está exenta de espíritu, al contrario esta tecnificación del mundo no retiene a la política en una pequeña parcela social:

> Tampoco es admisible motejar pura y simplemente de cosa muerta y sin alma al resultado del entendimiento y de la disciplina humanas, que es lo que es toda técnica y muy en particular la moderna, y confundir la religión de la tecnicidad con la técnica misma. El espíritu de la tecnicidad que ha conducido al credo masivo de un activismo antirreligioso en el más acá, es espíritu; puede que sea un espíritu maligno y demoníaco, pero lo que no se puede es rechazarlo como mecanicista y atribuírselo a la técnica. Puede que sea algo cruel, pero en sí mismo no es ni técnico ni cosa de la máquina. Es la convicción de una metafísica activista, es fe en un poder y dominio sin límites sobre la physis humana, en un ilimitado 'retroceso de las barreras naturales', en posibilidades ilimitadas de modificación y felicidad de la existencia humana natural en el más acá. A esto se lo podrá llamar fantástico o satánico, pero no simplemente muerto, carente de espíritu o mecánica sin alma (Elías, 1999, p. 14).

Por ejemplo, en la era de Weimar nos encontraremos tanto un letargo de la vitalidad republicana como una efervescencia social de la política. En efecto, sobre lo primero Weimar consiguió muy pocos apoyos

(Elías, 1999, p. 14). Muchos de ellos eran posturas muy ponderadas de intelectuales: los *Vernuftrepublikaner*: "Algunos individuos destacados como Adolf Harnack o Ernst Troeltsch, eran *Vernuftrepublikaner*, es decir, gente que pensaba que no habría posibilidad de vuelta atrás a una utopía imperial inexistente, y que había que trabajar en el marco de las realidades políticas del presente" (Burleigh, 2006, p. 64). Pero aun ésta limitada aceptación del régimen venía dada desde muy afuera y su ponderación podía ser vista simplemente como falta de compromiso con el espíritu alemán, estimulando así posturas críticas.

Dentro de la neutralidad, el régimen abrazó la neutralidad confesional e ideológica (Burleigh, 2006, p. 62). Propulsó también una laicización de la educación (Elías, 1999, p. 32) a la par que una apertura de los puestos de trabajo de los funcionarios (*ibid.)*. Esta neutralidad como opción política llevó en una época donde los Estados pretendían las lealtades básicas (Burleigh, 2006, p. 16) a una creciente inseguridad en cuanto al estatus (Elías, 1999, p. 34), con el peligro que ello significaba para la clase académica. Como es sabido, no sólo se tornó incierto el estatus, sino que la caída del valor del dinero parecía ser símbolo y síntoma de la caída de los valores culturales (Burleigh, 2006, p. 42).

Pronto se extendió un sensacionalismo, y la provocación como cultura en Weimar (Burleigh, 2006, p.203). En la esfera pública se dio un rechazo de la separación de política y religión, así como una pareja politización de lo privado (Burleigh, 2006, p. 48). Ambas instancias hasta entonces aparentemente letárgicas se despertaron recíprocamente en una politización de la religión - sacralización de la política (Burleigh, 2006, p. 18).

Por otra parte, el ámbito literario no se quedaba atrás en el frenesí. Surgió una gran literatura bélica-antibélica (Elías, 1999, pp. 253-254). Es especialmente memorable (por su calidad) Ernst Jünger, que aportó no sólo la experiencia del frente y una visión no simplemente desesperada y desesperante de la Gran Guerra. Es menos conocida su sátira de Hitler (publicada a finales de 1939) en lo que sería una especie de *Rebelión en la Granja* orwelliana pero donde el cerdo Napoleón se convierte oportunamente en el Guardabosque mayor (Jünger, 2008). Sus libros fueron prohibidos.

Pero otros escritores menos clarividentes e independientes hacían llamamientos a "que la sangre fluya" (Burleigh, 2006, p. 32). Otros, como Dinter, escribían novelas sobre el pecado contra la sangre (2006, p. 129). En general abundaban los profetas literarios (2006, p. 34) donde la figura del sacerdote, el profeta y el escritor no parecían distinguirse netamente en los años 20 (2006, p. 16). La mentalidad era apocalíptica en un clima de Guerra civil, catástrofe, mesianismo, y espera de un caudillo.

El mundo se estaba politizando. No se trataba tanto de una sustitución de la religión (*Religion ersatz)* cuanto de una Religión sustitutiva (*Ersatzreligion*). Los profetas de la política de la desesperación (Stern, 1963) apelaban al sacrificio a la idea. Surge la figura del monje revolucionario: "monjes militantes de la religión nihilista de la satisfacción terrenal" (Burleigh, 2006, pp. 67-68). Mientras profetas barbudos lanzaban tanto recomendaciones para volver a la vida campestre y bucólica como la desnudez y las relaciones sexuales informales, se empezaban a formar identidades por tribalismo en un intento de cerrarse en las identidades, en la rareza, en la esperanza de poder salir de la heteronomía y de la anomia (Elías, 1999, p.46).

Un mundo politizado no podía carecer de políticos-artistas (Burleigh, 2006, p. 43) que se aprovechasen de la creciente radicalización estudiantil. La politización llegó a su culmen con la estatolatría fascista (Burleigh, 2006, p. 209). Una especie de rol de los nazis como cristianos "negativos" les aseguraría la facilidad de hacer obras de caridad tales como la política eugenésica y la eutanasia. En Italia, el fascismo ya se había configurado como intento de dar sentido a la vida y con contenidos morales y de generar un hombre nuevo (Negro Pavón, 2009).

En este mundo politizado, las Iglesias tradicionales jugaron un papel muy debatido. Pero a nuestros efectos, la Iglesia católica pareció ver el culmen de este proceso al emitir una condena vinculante al antisemitismo y al nazismo (Burleigh, 2006, p. 210-211). Algunos católicos que se resistieron fueron asesinados, entre ellos el periodista Gerlich. El régimen nazi trató de galvanizar el protestantismo en su propio provecho, llegando a contar el movimiento de los Cristianos alemanes con 600.000 miembros.

Además de que Gurian, pensador católico (exiliado), viera al nazismo como una *Ersatzreligion,* Eric Voegelin -uno de los más grandes pensadores de la política del siglo XX- fue capar de ser de los primeros que identificaron estos procesos y en utilizar el concepto de religiones políticas.

El postrer intento por relacionar la política con otro orden sin que perdiese su autonomía se encontró con que no sólo no resolvió el conflicto político a través de la neutralización de la técnica, sino que ésta sirvió para politizar hasta extremos inimaginables el mundo de la civilización y la cultura del hombre.

> Sin embargo, la neutralidad de la técnica no se parece a la neutralidad de ninguno de los ámbitos anteriores. La técnica es siempre sólo instrumento y arma, y porque sirve a cualquiera no es neutral. De la inmanencia de lo técnico no sale una sola decisión humana ni espiritual, y mucho menos la de la neutralidad. [...] Y si muchos hombres siguen esperando hoy día del perfeccionamiento técnico un progreso humanitario y moral, es que están vinculando técnica y moral de forma mágica, y además de esto están presuponiendo con no pequeña ingenuidad que el grandioso instrumental de la técnica contemporánea sólo va a ser utilizado en el sentido que ellos le darían (Schmitt, 1999, p. 119).

5.2. Neutralización

Las configuraciones en regímenes que venían de una sociedad estamental o donde no había solución de continuidad entre sociedad y Estado, trataron de encauzar el conflicto político por medios de conversión del problema de la convivencia en un problema técnico. O al menos esa era la visión de algunos contemporáneos. En Austria, el canciller Dollfuss trataba por medio de su *Ständestaat* ("Estado de los estados") [*sic*] de conjurar el peligro de una democracia débil y un estado nazi. En Alemania se trata de conjurar el extremismo político por medio de una reconstrucción racional (de ahí los *Vernuftrepublikaner*), por medio de un proyecto objetivo, que no señalara una diferencia excluyente. La visión de la decisión política como un problema técnico parecía abrir un cauce para suscitar una sociedad unida. Según la visión de Schmitt,

El argumento señala que tras el fracaso de las diversas instancias que ocupando el ámbito central dan un orden cultural a la sociedad, ha sido la técnica la que ha ganado la ventaja en la estructuración del mundo de los hombres. Lo que a continuación veremos aplicado a la vida política

y al Parlamento, se aplica en general a todo el ámbito cultural, donde se busca un acuerdo general que ya no puede dar la religión tradicional desde la Reforma. El optimismo (idealismo) de las Relaciones Internacionales de la posguerra es una manifestación de este deseo de volver a un nexo objetivo de vida social. En efecto,

> todos los conceptos y representaciones de la esfera espiritual, Dios, la libertad, el progreso, las ideas antropológicas de lo que es la naturaleza humana, la publicidad, lo racional y la racionalización, y en último término tanto el concepto de la naturaleza como la naturaleza misma, todo esto obtiene su contenido histórico concreto por su posición respecto del ámbito central, y no se puede entender si no es por referencia a él. Ahora bien, es sobre todo el Estado el que adquiere su realidad y su fuerza a partir de lo que en cada caso constituye ese ámbito central.[...] No deja de ser un fenómeno curioso que el Estado liberal europeo del siglo XIX pudiera plantearse a sí mismo como stato neutrale ed agnostico, y contemplara la justificación de su existencia precisamente en esa neutralidad.[...]
>
> Lo que aquí nos interesa es su condición de síntoma de una neutralidad cultural general; pues la doctrina del Estado neutral del siglo XIX se da en el marco de una tendencia general a un neutralismo espiritual que es característico de la historia europea de los últimos siglos. Creo que es aquí donde se encuentra la explicación histórica de lo que se ha calificado como era de la técnica (Schmitt, 1999, p. 114).

La búsqueda del equilibrio supondrá el último paso en la independización de la política europea. Libre de toda otra instancia superior o colateral, la política se basta a sí misma y halla en sí un equilibrio inmanente capaz de generar una paz que la diferencia cultural no ha podido. Es más evitando esa diferencia, eliminará la causa de todo conflicto, tanto intra-estatal como inter-estatal.

> En Europa la humanidad está siempre saliendo de un campo de batalla para entrar en un terreno neutral, y una y otra vez el recién alcanzado terreno neutral se vuelve nuevamente campo de batalla y hace necesario buscar nuevas esferas de neutralidad. [...] Se diría que aquí pueblos y naciones, clases y confesiones, personas de cualquier generación y sexo, pueden ponerse rápidamente de acuerdo, ya que todos se sirven con idéntica naturalidad de las ventajas y comodidades del confort técnico. Parece pues que aquí se halla la base para el establecimiento de un equilibrio generalizado (Schmitt, 1999, p. 117).

Ciertamente, la clase intelectual no permaneció callada ante esta solución tecnificadora y simplificadora que aparecía en el horizonte y ya en

sus primeros efectos. El sociólogo Tönnies recordó la decadencia de Roma y alertó contra los efectos perversos de una industrialización extensiva (Ringer, 1995, p. 164). Sombart señaló los efectos negativos de la mercantilización de la vida. Max Sering se pronunció contra la pérdida de la tradición inherente al racionalismo constructivista y su influencia perniciosa en la alienación del trabajo. En general, se daba una desconfianza de la era de las máquinas (Ringer, 1995, pp. 204-5).

Como último elemento, el Estado cultural había tras la Gran Guerra en la inoperancia. Es más, se daba un abismo tal entre la clase intelectual y el resto del pueblo, que llegaba incluso hasta el resentimiento. Meinecke, como uno de los *Vernuftrepublikaner,* señalaba el riesgo de una ruptura con el pasado. La solución pasaría por una nueva objetivación de la política. Pero si era imposible volver a poner al *Kaiser* en su trono, la solución dependía de la capacidad de una República débil en sus apoyos para recrear el extinto orden del Estado cultural a través de la técnica.

> Como ejemplo consideremos el siguiente argumento tomado de un discurso de Gerhard Anschütz: 'Si queremos seguir [considerando] al Estado como un poder soberano que predomina sobre los intereses particulares en interés de la comunidad, tal poder sólo puede basarse en la actualidad en el conjunto del pueblo, en su asentimiento al propio Estado, en la solidaridad nacional de todas las fuerzas que hay en él'. Se trataba del viejo énfasis sobre el poder soberano como guardián de los intereses comunales [sic] en contra de los particulares. Derivaba del ideal tradicional del Estado como una agencia independiente, capaz de satisfacer exigencias políticas 'objetivas' (sachlich), sin verse obstaculizado por las exigencias 'subjetivas' (unsachlich) y 'egotistas' [sic] de los diversos grupos de interés existentes en la nación (Ringer, 1995, p. 202).

6. CONCLUSIONES

Una aplicación de los presupuestos de la *Crítica de la Razón Literaria* es posible y legítima respecto de la pregunta sobre si hay literatura política formal y materialmente y en qué consistiría, cuestión que deberá explorarse y dilucidarse en un futuro estudio.

7. REFERENCIAS

Beichelt, T. (2005) “Kultur und Kontext - Strategien zur Einbeziehung komplexer Umwelten in die Vergleichende Methode” en Kropp, S. y Minkenberg, M. (eds.), Vergleichen in der Politikwissenschaft, Wiesbaden: VS Verlag, 2005.

Berg-Schlosser, D. y Rytlewski, R. (eds.) (1993) Political culture in Germany, London: MacMillan.

Burke, P. (2006) ¿Qué es la historia cultural?, Barcelona: Paidós.

Burleigh, M. (2006) *Causas sagradas. Religión y política en Europa de la primera guerra mundial al terrorismo islamista*. Madrid: Taurus.

Elias, N. (1999). *Los Alemanes*, México, Instituto Mora.

García Picazo, P. (1993) “Totalidad y fragmentación. El mundo de la cultura, el universo de la civilización” en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas,* 64 (octubre-diciembre), 81-104.

Jünger, E. (2008) *Sobre los acantilados de mármol,* Barcelona, Tusquets.

Maestro, J. G., (2017-2022). *Crítica de la Razón Literaria. El Materialismo Filosófico como Teoría, Crítica y Dialéctica de la Literatura*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

Negro Pavón, D. (2009) *El mito del hombre nuevo*. Madrid: Encuentro.

Pickel, S. y Pickel. G. (2006). Politische Kultur- und Demokratieforschung. Wiesbaden, VS Verlag.

Ringer, F. (1995) *El ocaso de los mandarines alemanes*. Barcelona, Pomares-Corredor.

Schmitt, C., (1999) “La era de las neutralizaciones y de las despolitizaciones” en *El concepto de lo político*. Madrid, Alianza.

Schwelling, B. (2004). “Der kulturelle Blick auf politische Phänomene. Theorien, Methoden, Problemstellungen”, en Schwelling, B. (ed.) Politikwissenschaft als Kulturwissenschaft. Theorien, Methoden, Problemstellungen, Wiesbaden, VS Verlag.

Stern, F. (1963) *The politics of cultural despair*. Los Angeles, University of California Press.

Torcal, M. (1997) “Cultura política”, en Águila, R. del. (ed.) *Manual de Ciencia Política.* Madrid, Trotta.

TIENE GRACIA. EL ANÁLISIS DE LOS GÉNEROS DE LA RISA A PARTIR DE SU ORIGEN RITUAL: TEMAS Y PROCEDIMIENTOS VERSUS COMEDIA Y SÁTIRA, AGRESIVIDAD Y CATARSIS CÓMICA

MARÍA ESTHER SÁNCHEZ FERNÁNDEZ
CIFP Rodríguez Fabrés de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo trata de abordar el estudio de los géneros de la risa a partir de la base ritual desde la que estos se desarrollan. Este enfoque resulta particularmente interesante porque nos permite, por una parte, diferenciar aquellos géneros de base ritual o géneros propiamente dichos de los temas o procedimientos tradicionalmente asociados a lo cómico. Por otro lado, acudir a la base ritual de los dos géneros de la risa –comedia y sátira–, nos ayudará a diferenciarlos nítidamente, comprendiendo de forma profunda el sentido de cada uno de ellos, así como las enormes diferencias de concepto que los separan. Por último, veremos cómo se produce el paso de la comedia a la sátira en el incremento progresivo de la agresividad, y de la sátira a la comedia en la introducción de la catarsis cómica.

2. OBJETIVOS

Los objetivos que se proponen el presente trabajo son tres:

- Diferenciar entre temas o procedimientos y géneros propiamente dichos en el análisis de los géneros de la risa.
- Establecer elementos de distingo entre la comedia y la sátira en función de sus diferentes orígenes rituales y características.

– Determinar el paso de la comedia a la sátira y el de la sátira a la comedia, estudiando la relación de ambos géneros con la agresividad, así como el proceso de la catarsis cómica.

3. METODOLOGÍA

La presente propuesta es un extracto de una tesis doctoral acerca del origen ritual de los géneros, pero especialmente volcada en la comedia. En ella se trabajaron, entre otros, autores como Berger P. (1999), Campbell (2001), Durkheim (1982), Eliade M. (1973), Frazer (2011), Frye N. (1991), Gebser (2011), Jiménez San Cristóbal (2002), Maldonado (1975), Rodríguez Adrados (1972), Staiger (1966) y la traducción de la poética aristotélica de López Eire (2002).

En dicha investigación (Hernández, 2019) se partió del origen ritual del teatro para aplicar la teoría de los niveles de conciencia de Gebser (2011). A partir de ahí, se constató que, efectivamente, esa visión podía encajar con la poética aristotélica (Hernández, 2024). Esta investigación facilitó llegar al concepto de fondo ritual, y a la conexión entre géneros y ciclos estacionales.

Para comprobar que la teoría entonces propuesta era coherente, se validaron los resultados obtenidos cotejándolos con los restos más antiguos de esos ritos de los que aún disponemos, allá donde aún pueden rastrearse: en el folclore. Para ello, y puesto que se planteaba un análisis estacional del género, se tomó el trabajo de Maldonado (1975) como referencia, ya que este estaba también estructurado por estaciones. Tras dicho cotejo, se demostró que efectivamente la teoría inicial también era coherente con los vestigios rituales presentes aún a día de hoy en el folclore.

Todo ello llevó a describir los fondos rituales de cada uno de los géneros y a afirmar que los únicos géneros propiamente genuinos son aquellos que tienen una base ritual. Esta era una propuesta novedosa, por lo que se cotejó esa afirmación con la clasificación genérica cinematográfica. Para ello, se realizó el análisis minucioso de la clasificación de géneros realizada por cinco especialistas: Altman, Moine, Pinel y

Sánchez Noriega junto a Huerta Floriano[163]. Analizados uno a uno (Hernández, 2019, pp. 170-174), se comprobó que la inmensa mayoría de los que tradicionalmente se plantean como géneros son, en realidad, temas o procedimientos.

El presente estudio parte de todo ese trabajo previo para desbrozar la teoría de los géneros de la risa en tres direcciones, que se convirtieron en nuestros tres objetivos: por una parte, tratar de diferenciar entre temas y procedimientos en el análisis de los géneros de la risa y la sonrisa. Por otro lado, detallar las sustanciales diferencias entre comedia y sátira a la luz de su diferente origen ritual. Por último, explicar el paso de la comedia a la sátira en el incremento progresivo de la agresividad, y de la sátira e incluso de la propia comedia a un tipo de comedia más consciente, en un proceso de catarsis cómica que puede "tener gracia" en más de un sentido; no solo como curiosidad o proceso cómico en sí, sino también en tanto que proceso de purificación de emociones y, como tal, proceso espiritual.

4. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

A priori, la afirmación de que el Western no es un género puede resultar provocadora. Sin embargo, más allá del uso y el contexto de la palabra género, si examinamos de cerca los cinematográficos, veremos que la inmensa mayoría son, en realidad, temas o procedimientos. Así, el western, podría concretarse como "películas acerca del oeste americano" –y en este sentido sería un tema- o el musical como "películas que vehiculan la acción a través de la música" –y en este sentido, sería un procedimiento. Los temas y procedimientos, muy a menudo, son combinables entre sí de forma global, es decir, una película del oeste puede, además, ser un musical, o construirse mediante técnicas de animación.

Sin embargo, hay géneros que no pueden reducirse a ser temas, ni tampoco a procedimientos, y el motivo es que son infinitamente más complejos y profundos que los demás, porque tienen un origen atávico, ritual, ligado a la evolución de la consciencia humana (Gebser, 2011). Es

[163] Agrupamos estos dos últimos autores porque ambos trabajan en un mismo sentido.

decir, son géneros que se derivan de un conjunto de rituales primigenios. Con el andar del tiempo y la evolución de la conciencia humana, estos rituales originales han pasado del rito al mito, y del mito al logos. Y en ese encuentro con el logos, se han convertido en los cuatro géneros que reconocemos a día de hoy como de base ritual: comedia, épica, tragedia/drama y sátira. Éstos, pueden combinarse también entre sí, pero normalmente lo hacen en distintos niveles del relato. Por ejemplo, en una película podemos tener una macroestructura épica –ligada a los pasos del héroe, por ejemplo– y una microestructura satírica –cuajada de chistes en los que subyace el reproche. O una macro estructura dramática –con una estructura de rotura de esquema épico (Hernández 2025), por ejemplo– con un personaje cómico.

Pero, en todo caso, la adhesión de cada uno de estos géneros se dará a diferentes niveles del relato. Además, los géneros tienden a poder ser clasificatorios, mientras que los temas y procedimientos no son nunca clasificatorios, antes bien, son fácilmente combinables con los géneros de base ritual (una animación épica policiaca, por ejemplo).

De los cuatro géneros de base ritual, en el presente trabajo dejaremos de lado la épica y el drama/tragedia, para centrarnos únicamente en los géneros, temas y procedimientos de la risa y la sonrisa.

4.1. Temas y procedimientos versus géneros de la risa y la sonrisa

La primera pregunta que cabe hacerse acerca de los temas y procedimientos de la risa y la sonrisa es cómo detectarlos. Una buena pista es la siguiente: si un determinado componente que habitualmente tiende a estar asociado a los géneros de la risa puede aplicarse tanto a lo cómico como a lo satírico –e incluso en algunos casos a otros géneros– probablemente estaremos frente a un tema o procedimiento y no frente a un género propiamente dicho. Este podría ser el caso, por ejemplo, de lo grotesco –que a menudo puede ser no solo cómico sino también dramático-, o de lo absurdo, que invade con frecuencia cualquier tipo de relato.

Por tanto, conviene tener claro qué temas o procedimientos van a estar en contacto frecuente con los géneros de la risa y veamos si, realmente,

podemos o no considerarlos géneros y por qué. A continuación, repasamos algunos de ellos: lo absurdo, la caricatura, la farsa, lo grotesco, el humor, el ingenio y la ironía.

Berger (1999) define el absurdo como un asedio al lenguaje. Implica, en realidad, la superposición de lógicas diferentes de las que no resulta un acto comunicativo al uso, sino precisamente la intención de desconectar el discurso de un hilván lógico unívoco. El foco pasa del mensaje al código, lo que nos obliga a mirar desde el extrañamiento. Descrito en su relación con lo cómico, lo absurdo podría ser una criptografía multiforme e infinita de la que a veces se serviría lo cómico para explorar el espacio de posibilidad (Hernández, 2021). Por ello, estamos ante un procedimiento que, además, no se aplica únicamente a los géneros de la risa, sino que puede aparecer en cualesquiera otros géneros.

En cuanto a la caricatura, se trata de un procedimiento que consiste en la exageración de determinados rasgos por encima de otros. Aunque es especialmente útil a la sátira, puede aparecer también en cualquier otro género. Por ejemplo, en *Shrek* (Andrew Adamson, Vicky Jenson, 2001) el héroe-ogro es un personaje fundamentalmente épico y, sin embargo, está también fuertemente caricaturizado.

En cuanto a la farsa, como término se intuye en ella un componente estructural y compositivo que se pone de manifiesto ya desde la propia etimología de la palabra. Es decir, como aquel acertijo del cubo al que se le añadía algo para que pesara menos[164], la farsa se añade a una estructura previa con objeto de «aligerarla». La farsa es una suerte de comedia esencial, puede aparecer tanto en lo cómico como en lo satírico despojada de toda complejidad, lo que de nuevo nos remite al universo estructural, y con él, a la idea de procedimiento.

En cuanto a lo grotesco, su esencia es la unión imposible de opuestos (Bajtin, 1974). Podría definirse como un procedimiento consistente en materializar la unión de contrarios y atraerlos a universos que a menudo lindan con la regeneración o la pesadilla.

[164] En el acertijo, se añadían agujeros.

En el caso del humor, Freud (1981) lo define como grandeza de ánimo, mientras que Olson (1978) lo describe como la adopción de un punto de vista. Procedimentalmente, coincidimos con Olson al afirmar que el humor consiste en adoptar un determinado punto de vista sobre la realidad. Ese punto de vista, además, puede a veces imponer un espacio de posibilidad diferente al de la vida ordinaria, para lo que será necesario cierto distanciamiento.

Sin embargo, no podemos reducir el humor únicamente a su faceta procedimental, ya que, si esta forma elegida de mirar se comparte con un determinado grupo humano y el tipo de humor resultante se perpetúa en el tiempo, el humor puede llegar a convertirse no solo en un procedimiento, sino también en un tema. En este sentido, parece obvio el ejemplo del humor acerca de lo escatológico y la muerte / humor negro. En definitiva, a veces puede funcionar como procedimiento –distanciamiento, punto de vista–pero también como tema, yendo de la mano de temáticas específicas: muerte, ideologías…. En definitiva, mediante el humor se pueden o no compartir puntos de vista con determinados grupos humanos, definiendo qué tiene o no tiene gracia y conformando, con el andar del tiempo, el humor no solo como procedimiento, sino también como tema.

En el caso del ingenio, este explora espacios de posibilidad a través del juego intelectual ofreciendo como resultado de esta exploración una visión sintética de un determinado asunto o de un ámbito de la realidad. El ingenio es por tanto un procedimiento, que puede encontrarse tanto en la comedia como en la sátira. Dicho de otro modo, el ingenio se integra en la comedia por la vía del *juego* y sustenta la sátira por la vía del *juicio*. En el segundo caso, ese juicio viene sostenido por una pretensión de superioridad basada en el intelecto.

Por último, la ironía, en tanto que recurso retórico, sería claramente un procedimiento, consistente en decir lo contrario de lo que se quiere decir. En este sentido, es cierto que la sátira se vehicula a menudo a través de la ironía, pero no es menos cierto que se puede ser irónico sin ser satírico. Por ejemplo, si ante alguien que obviamente está muy guapo le decimos con palabras lo feo que está, mientras con nuestros gestos admiramos evidentemente su belleza, estamos siendo irónicos sin

reproche, es decir, estamos siendo irónicos sin ser satíricos. En definitiva, también la ironía es un procedimiento.

Por tanto, si tanto lo absurdo, como la caricatura, la farsa, lo grotesco, el humor, el ingenio o la ironía son temas o procedimientos, cabe preguntarse cuáles sí serían géneros de la risa y por qué.

4.2. Los géneros de la risa y el distingo entre comedia y sátira

4.2.1. Funcionalidad y rito agrario

En el estudio que dio origen al presente trabajo, la hipótesis de la que partimos es que era posible aunar los ritos que han podido dar lugar a los géneros agrupándolos tal como hizo Propp (2007) con los cuentos en su *Morfología del cuento*, es decir, en razón a su funcionalidad. Dado que lo esencial del rito no es tanto su forma, como el efecto que persigue (Jiménez San Cristóbal, 2002, p. 390), al igual que en los cuentos, podemos encontrar ritos en apariencia diferentes, pero que persiguen un mismo tipo de efecto o que tienen un objetivo similar, es decir, que comparten idéntica funcionalidad.

Así se llegó al concepto de fondo ritual. Este concepto permite unir entre sí el conjunto de ritos que persiguen efectos similares, o tienen una funcionalidad común o complementaria en relación al ciclo agrario y estacional, ya que coincidimos con Frye (1991) en ver la estrecha vinculación entre ciclos estacionales y géneros.

Estos fondos rituales iniciales pasarán a convertirse en géneros. La comprensión del origen ritual de los géneros hace que podamos entender más profundamente su sentido último y su funcionalidad, también a día de hoy. Sobre esta base, se investigaron a fondo cada uno de los fondos rituales de cada uno de los géneros. En el presente trabajo, nos centraremos únicamente en los fondos rituales de comedia y sátira, los dos géneros de la risa que poseen un origen ritual.

4.2.2. Estaciones de referencia y fondos rituales de comedia y sátira

En el día a día tendemos a confundir, mezclar e incluso utilizar como sinónimos los términos comedia y sátira. Una forma de distinguir de

forma rápida y eficaz un género de otro es, simplemente, valorar si el contenido a analizar tiene que ver con la detección del ridículo –en cuyo caso estaríamos en el terreno de la comedia–, o si implícitamente contiene algún tipo de reproche –en cuyo caso hablaríamos de sátira-. Es conveniente subrayar que el reproche de la sátira puede ir desde uno sutil, casi dulce –como, por ejemplo, en el caso de Astérix y Obélix en relación al Imperio Romano–, hasta un reproche atroz, visceral, en el que prácticamente el referente moral ha desaparecido del relato, como en el caso de *In the loop* (Armando Iannucci, 2009).

Sin embargo, más allá de ese truco de orden práctico, conviene comprender de forma profunda las enormes diferencias de fondo que poseen ambos géneros a la luz de su radicalmente diferente fondo ritual:

TABLA 1. *Fondo ritual y estación asociada a comedia y tragedia.*

GÉNERO	COMEDIA	SÁTIRA
FONDO RITUAL	Fertilidad, renacimiento/resurrección, nacimiento y niñez	Invectiva, maldición, eliminación y destrucción de males, burla y reproche
ESTACIÓN ASOCIADA A SUS RITOS	Primavera	Invierno

Tal como podemos ver en la tabla, la comedia, como su estación de referencia, tiene que ver con la resurrección, la idea de renacimiento y de niñez. Representa, en definitiva, un nuevo nacimiento, el del ciclo agrario anual. Por ello, los personajes cómicos estarán siempre al borde del abismo, pero nunca morirán.

Por el contrario, la sátira tiene que ver con la eliminación de males previa a ese nuevo ciclo estacional. Se trata, en definitiva, de eliminar todo obstáculo para que esa renovación pueda llegar a ser posible.

A la luz de lo antedicho, cabría pensar incluso que comedia y sátira son elementos polares. Sin embargo, creemos que el género polar de la comedia es la tragedia / drama –uno representa la regeneración mientras que el otro se basa en la muerte y el sacrificio-, y el género polar de la sátira sería la épica –mientras uno reprocha, el otro ensalza-. Hecha esta

breve introducción, pasemos ahora a analizar la esencia de comedia y sátira a la luz de los fondos rituales de cada una.

4.2.3. El fondo ritual de la comedia

El fondo ritual de la comedia parte de los ritos fálicos, que no son sino ritos de fertilidad. Asociada a lo cómico está la idea recurrente de renovación, regeneración o resurrección, y esto puede aplicarse tanto al ciclo natural, como a lo social y, finalmente, a lo individual.

En su relación con el rito agrario, se trata del renacimiento de la vegetación tras la aparente muerte invernal, y a partir de esa observación de la naturaleza, creemos que se elaboran las mitologías de resurrección, asociadas además a la primera infancia y a Dioniso. No olvidemos que este Dios lo es no solo del teatro, el vino y otros placeres, sino también de la fertilidad. Desde este planteamiento, parece mucho más coherente que un mismo Dios comparta reinado sobre elementos tan aparentemente dispares como el teatro, el vino o la fertilidad.

Por tanto, la esencia de la comedia establece un paralelismo entre la idea de la resurrección de la naturaleza y la humana, y la comedia posee un fondo ritual que incluiría la constelación fertilidad-renacimiento/resurrección-nacimiento/niñez-primavera.

4.2.4. El fondo ritual de la sátira

En cuanto a la sátira, su origen está en el yambo, que no deja de ser una suerte de insulto ritualizado. El fondo ritual de la sátira tiene que ver, esencialmente, con la expulsión de lo negativo. En el rito agrario, la expresión de esa expulsión de males coincidiría con el invierno, momento en el que podía considerarse necesario librar a la tierra de cualquier influencia negativa, para que pudiera recibir la primavera en óptimas condiciones de fertilidad. Tanto en lo agrario, como en lo social e interpersonal, corporeizar lo negativo significa ponerlo de manifiesto, es decir, situarlo en el punto de mira para destruirlo y permitir un nuevo comienzo. Por tanto, el objetivo último de la sátira es la destrucción de aquello que una sociedad concreta percibe como negativo. En

definitiva, la sátira posee un fondo ritual que incluiría la constelación: invectiva, maldición, eliminación y destrucción de males, burla y reproche.

4.2.5. La distinción entre comedia y sátira

Tal como venimos demostrando, los orígenes de sátira y comedia son muy distantes entre sí, tanto como sus fondos rituales. Esto hace que haya una radical diferencia en las características de uno y otro género.

En el caso de la comedia, nos adentramos en el espacio de posibilidad múltiple, es decir, en la confluencia de dos o más espacios de posibilidad cuya intersección se percibe como ridícula. En cambio, en la sátira encontramos siempre un espacio de posibilidad dual que confronta la realidad con el punto de vista moral de quien realiza la sátira. Cabe añadir aquí además, que el punto de vista moral de quien satiriza no siempre tiene por qué ser mejor que la realidad criticada, sino que a veces puede ser también peor[165].

Por otro lado, cabe advertir que la sátira puede ser no solo una forma de acabar con determinadas injusticias, sino también terreno abonado para la falacia argumental.

4.3. Tiene gracia: agresividad y catarsis

4.3.1. La agresividad en la comedia y en la sátira

Quien satiriza, parte de la realidad que desearía cambiar. Justifica su reproche, o su enfado, contrastando la realidad que percibe como nefanda con la alteridad de su referente moral. Así, la realidad percibida como negativa y el satírico se retroalimentan. La realidad provee de frustración o enfado al satírico, llenándole de agresividad; con ella, el satírico pone a la realidad sobre una luz nueva, devolviendo la violencia recibida a la realidad, liberando así la energía de su enfado.

[165] Por poner un ejemplo, la saga de *Torrente* es satírica, sin embargo, el referente moral del satírico es peor que la realidad que pretende criticarse.

Desde este punto de vista, la sátira es una suerte de válvula de escape social; de algún modo, canaliza los residuos. Mientras la agresividad se va en forma de palabras o géneros literarios, de alguna forma, se libera. Por otro lado, podemos observar cómo, mientras hay cabida para el satírico en una sociedad dada, aún hay margen de acción y de pensamiento. Cuando el satírico desaparece es porque el pensamiento único ha avanzado tanto, que no hay ya lugar para un reproche posible. Es decir, muy probablemente la desaparición de lo satírico es un síntoma o un angustioso preámbulo del totalitarismo en lo social.

A medida que se intensifica el reproche, la sátira puede tornarse más y más agresiva.

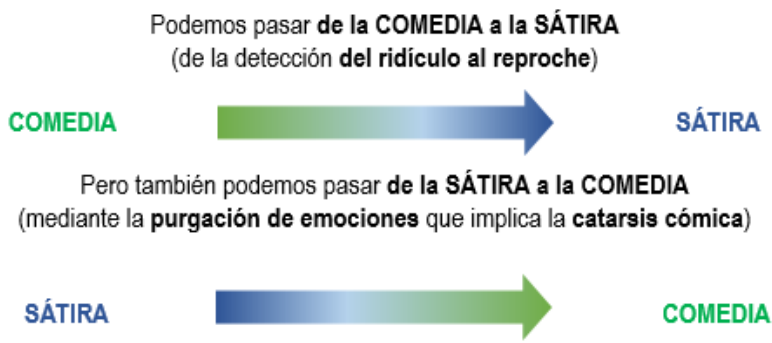
FIGURA 1. *La agresividad en la comedia y la sátira*

Cabría pensar que la comedia sea más inocua, en este sentido. Sin embargo, la diferencia entre ambas no está tanto en la presencia o no de agresividad, sino en que ésta tenga una diana bien definida. Dicho de otro modo, la clave no es tanto la agresividad como el reproche. La comedia a menudo se "ríe de", mientras que la sátira tiende a "reírse contra".

Así, mientras en la comedia el individuo tiende a reconocer su propio valor en la torpeza del otro, en el caso de la sátira el valor del individuo se mide en su capacidad de dañar su objeto de burla.

Ahora bien, siendo dos géneros totalmente diferentes, no son estancos. Por ejemplo, *a priori* nos puede resultar cómica la forma de andar de una persona, pero si sentimos que esa persona nos hace daño, probablemente reaccionemos *reprochándole* una forma de andar que pasamos a percibir como un *defecto*. Es decir, esa característica pasa de ser algo inocuo a motivo de burla. Por tanto, es fácil hacer el viaje de lo cómico a lo satírico por la vía de la agresividad. Sin embargo, también es posible hacer el camino inverso, es decir, pasar de la sátira a la comedia, a través de un proceso de catarsis, de purgación de emociones negativas:

FIGURA 2. *El paso de la comedia a la sátira y de la sátira a la comedia*



Ya hemos visto que es posible pasar de la comedia a la sátira a través de ese proceso de aumento de la agresividad, ahora bien, cabe preguntarse también en qué consiste o cómo se daría el proceso de catarsis que permitiría pasar de la sátira a la comedia.

4.3.2. La catarsis en la comedia y en la sátira

De cara a explicar el proceso de catarsis que permite pasar de la sátira a la comedia nos remitimos, en primer lugar, al trabajo de Pirandello (2007). Cuando este autor ahonda en lo que él llama el humorismo, pone un ejemplo que implica un proceso de depuración de emociones, y, como tal, de catarsis. Una anciana excesivamente maquillada que inicialmente puede parecernos risible, pero que vista con mayor atención entendemos que no merece nuestro reproche, sino nuestra

compasión. El proceso de catarsis cómica implica un viaje hacia la empatía que finaliza en la piedad, la aceptación y finalmente el perdón:

FIGURA 3. *Esquema del proceso de catarsis a partir de la comedia y de la sátira.*

Este proceso de purgación de emociones obliga a hacerse mucho más conscientes, y puede llegarse a él tanto desde la sátira como desde la comedia, porque el tipo de comedia al que llegamos es *diferente*:

FIGURA 4. *Proceso de catarsis*

PRIMAVERA	INVIERNO		NUEVA PRIMAVERA
COMEDIA	SÁTIRA		COMEDIA CONSCIENTE
RIDÍCULO - **Reírse de** (la torpeza del otro) - Alimentar el ego - El individuo reconoce su valor en la torpeza del otro (Hobbes): Qué tonto es el otro, ergo qué listo soy yo.	REPROCHE - **Reírse contra** (defensa contra el daño que nos hace el otro) - El ego se defiende - El individuo reconoce su valor en su capacidad de dañar a su oponente: Qué imbécil es el otro, y qué listo soy yo que lo pongo de manifiesto	CATARSIS CÓMICA: PURIFICACIÓN DE EMOCIONES	COMPRENSIÓN **- Reírse con** (consciencia no solo de la torpeza del otro, sino también de la propia) - Disminución o eliminación del ego - El individuo reconoce su valor y el valor del otro en igualdad (definición del amor de Maturana)
INCREMENTO PROGRESIVO DE LA AGRESIVIDAD			DESAPARICIÓN DE LA AGRESIVIDAD SUSTITUIDA POR LA COMPRENSIÓN

Si en el caso de la comedia más o menos inconsciente apelábamos al ridículo y al "reírse de" y en el caso de la sátira al reproche y al "reírse contra", en este nuevo tipo de comedia al que es posible llegar tanto desde la comedia inconsciente como desde la sátira, hay un doble elemento, de comprensión y amor al prójimo que lleva a "reírse con", de

modo que no solo reconocemos la torpeza del otro, sino también la propia, es decir, reparamos en el valor del otro y el propio en igualdad, en coherencia con la definición del amor de Maturana (1993).

5. CONCLUSIONES

Todo ello, nos lleva a establecer las siguientes conclusiones:

- Lo absurdo, la caricatura, la farsa, lo grotesco, el ingenio y la ironía son procedimientos, mientras que el humor puede funcionar a veces como tema y a veces como procedimiento, pero en todo caso ninguno de estos elementos puede considerarse un género propiamente dicho.

- Sátira y comedia poseen dos fondos rituales que las diferencian nítidamente. Puede distinguirse fácilmente si un contenido es satírico o cómico viendo si apela o no al reproche; si hay reproche, estamos en el entorno de la sátira.

- Es posible pasar de la comedia a la sátira en el progresivo aumento de la agresividad, pero también es posible pasar de la sátira a la comedia a través de la purificación de emociones que supone la catarsis cómica. Asimismo, podemos pasar de una comedia inconsciente a una mucho más consciente con este mismo proceso de catarsis cómica.

- Si la comedia puede resumirse en el "reírse de" y la sátira en el "reírse contra", hay un tipo de comedia mucho más consciente en la que podemos "reírnos con". Dado que a este tipo de comedia se llega después de un fuerte proceso de catarsis, de purificación de emociones, es posible decir que, en más de un sentido, tiene gracia.

6. REFERENCIAS

Aristóteles. (2002). *Poética*. Madrid: Istmo. [1.a imp. S IV a.C]

Bajtin, M. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona: Barral. [1.a imp. 1965]

Berger, P. (1999). *Risa redentora: la dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós.

Campbell, J. (2001). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica. [1.a imp. 1949]

Durkheim, E. (1982). *Las formas elementales de la vida religiosa: el sistema totémico en Australia*. Madrid: Akal.

Eliade, M. (1973). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

Frazer, S. J. (2011). *La rama dorada: magia y religión*. Madrid: FCE. [1.a ed. 1890]

Freud, S. (1981). El chiste y su relación con lo inconsciente. En S. Freud *Obras Completas, Tomo III* (pp 1029-1167). Madrid: Biblioteca nueva. [1.a imp. 1905]

Frye, N. (1991). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana. [1.a ed. 1957]

Gebser, J. (2011). *Origen y presente*. Girona: Atalanta. [1.a imp. 1949-1953]

Hernández, M. E. S. (2019). *La narrativa cómica a partir del origen ritual de los géneros: teoría y aplicación práctica a las comedias cinematográficas estrenadas en España entre 1980 y 2009 con mejores resultados de taquilla y premios* (Doctoral dissertation, Universidad Pontificia de Salamanca).

Hernández, M. E. S. (2021). La estructura de la comedia: nodos, espacios de posibilidad y puntos bisagra como elementos esenciales de la sintaxis de lo cómico. *Estudios de lingüística del español*, *43*, 0023-33.

Hernández, M. E. S. (2024). La evolución de los géneros a la luz de Gebser y la poética aristotélica. *Cuadernos de investigación filológica*, (55), 3-23.

Hernández, M. E. S. (2025). *De Campbell al infierno: drama y épica invertida, dos nuevos modelos narrativos de corte dramático.* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=OGMeqjMqE1o

Jiménez San Cristóbal, A. I. (2002). *Rituales órficos*. Memoria presentada para optar al grado de doctor. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

López Eire, Antonio (2002). Introducción, traducción, notas y comentarios a la Poética de Aristóteles. En Aristóteles, *Poética* (pp.5-207). Madrid: Itsmo.

Maldonado, L. (1975). *Religiosidad popular: nostalgia de lo mágico*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

Maturana, H., y Verden -Zöller, G. (1993). *Amor y juego: Fundamentos olvidados de lo humano*. Santiago de Chile: Instituto de Terapia Cognitiva.

Olson, E. (1978). *Teoría de la comedia*. Barcelona: Ariel. [1.a ed. 1968]

Pirandello, L. (2007). *El humorismo: esencia, carácter y materia del humorismo*. San Lorenzo de El Escorial: Langre. [1.a ed. 1908]

Propp, V. (2007). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal. [1.a ed. 1985]

Rodríguez Adrados, F. (1972). *Fiesta, comedia y tragedia: sobre los orígenes griegos del teatro*. Barcelona: Planeta.

Staiger, E. (1966). *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid: Rialp.

BLOOUE VI.

PENSAR LA LITERATURA HOY: MIRADAS CONTEMPORÁNEAS

"ESTOY AQUÍ": LA PALABRA VIVA DE LUIS ALBERTO DE CUENCA

Gabriel Laguna Mariscal
Universidad de Córdoba

Mónica María Martínez Sariego
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950) es un poeta, filólogo y ensayista español ampliamente reconocido como una de las voces más destacadas de la poesía contemporánea en España. Se le ubica en la llamada segunda generación de los "novísimos", un grupo poético surgido en la década de 1970 y caracterizado por apartarse de la poesía social de posguerra y abrazar el culturalismo, es decir, la insistente referencia a otras artes y medios (literatura clásica, cine, cómic, música popular) dentro del poema. De Cuenca encarna perfectamente este perfil: desde sus inicios incorporó abundantes alusiones intertextuales y guiños culturales en sus versos, construyendo un universo literario cosmopolita y heterogéneo.

Con una sólida formación humanística—es doctor en Filología Clásica y fue Profesor de Investigación del CSIC (Instituto de Lenguas y Culturas del Mediterráneo y Oriente Próximo – Centro de Ciencias Humanas y Sociales)—, Luis Alberto de Cuenca ha integrado en su obra numerosas referencias a la mitología grecolatina y a la tradición literaria universal, a la vez que combina esas influencias eruditas con elementos de la cultura de masas. Él mismo ha afirmado que no distingue entre "alta" y "baja" cultura, pues considera que ambas son "emanaciones del ser creativo del hombre" (Rodríguez Marcos, 2015). Efectivamente, en sus poemas conviven Horacio y la música rock, los personajes de Homero junto con los de Hollywood o el cómic, algo que la crítica ha señalado como un rasgo definitorio de su producción poética. Esta fusión de referentes cultos y populares, unida a un tono coloquial, humorístico e irónico, da a su poesía un carácter accesible que no renuncia, con todo,

a la profundidad intelectual. En virtud de su dimensión intertextual, su poesía presenta, en efecto, varios niveles de lectura. Se trata, en suma, de textos que invitan a contemplar el diálogo entre lo antiguo y lo moderno, entre la experiencia cotidiana y el legado de la cultura, siempre con una lengua poética clara y cercana (Alonso Fernández, 2019).

La trayectoria poética de Luis Alberto de Cuenca ha experimentado una clara evolución estilística a lo largo del tiempo. Sus primeros libros —desde *Los retratos* (Madrid, Azur, 1971) y *Elsinore* (Madrid, Azur, 1972) hasta *Scholia* (Barcelona, Antoni Bosch) o, incluso, *Necrofilia* (Madrid, Cuadernillos de Madrid, 1983)— se inscriben en una estética hiperculturalista y hermética, en sintonía con la de otros novísimos de su generación. Sin embargo, con la publicación de *La caja de plata* (Sevilla, Renacimiento, 1985) el autor emprende un giro hacia una poesía más narrativa y transparente, orientada a la comunicación con el lector[166]. Ese libro, que le valió el Premio Nacional de la Crítica, marca el inicio de lo que él ha denominado la poética de la "línea clara" (Giménez, 2020). Tomando el término del mundo del cómic franco-belga, línea clara alude a un estilo depurado y directo: versos de dicción sencilla y mensaje nítido, donde las referencias culturales siguen presentes pero integradas de forma orgánica en el texto (es decir, "invisibles" o naturalizadas dentro de la anécdota). Es lo que se ha llamado "culturalismo metabolizado" (Rico, 1999).

A partir de entonces, de Cuenca ha cultivado, en efecto, una poesía más comunicativa, que equilibra la claridad expresiva con la riqueza referencial. En sus poemarios posteriores –reunidos en antologías como *Los mundos y los días*– aborda grandes temas universales (el amor y el desamor, el paso del tiempo, la muerte), así como motivos cotidianos y autobiográficos, sin perder nunca el toque lúdico, el humor ni la carga

[166] Sobre estas dos etapas, véase lo comentado por Martínez Sariego y Laguna Mariscal (2010, pp. 382-388). Lanz (1994) prefiere distinguir en este punto tres etapas. La primera, representada por *Los retratos y Elsinore,* se caracterizaría por la "estética de la oscuridad"; la segunda, a la que adscribe únicamente el poemario *Scholia,* sería una etapa de transición; la tercera, inaugurada con *Necrofilia* y representada más claramente por *La caja de plata*, supondría la afirmación de su nueva poética. Lanz, por tanto, no sólo efectúa más distingos que la mayor parte de los críticos, sino que, además, establece distintos puntos de inflexión. Sigue su estela Gutiérrez Carbajo (1995).

cultural que distinguen su voz poética. Gracias a esta combinación singular de cultismo y cotidianeidad, su obra ha logrado conectar con un amplio público, a la vez que ha merecido reconocimientos tan importantes como el Premio Nacional de Poesía (2015), el Premio Internacional de Poesía Federico García Lorca (2021) y el XXXIV Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2025).

En la entrevista que sigue, realizada en el marco del *II Congreso Internacional de Estudios Literarios Littera* (30-31 enero 2025), Gabriel Laguna Mariscal [GLM], Catedrático de Filología Latina y estudioso de su obra (Laguna Mariscal, 2000, 2006a, 2006b, 2006c, 2007, 2013, 2017, 2019), dialoga con Luis Alberto de Cuenca [LAC] y el autor, además de responder las preguntas, ofrece una lectura comentada de varios poemas. La conversación abarca su evolución desde una primera etapa culturalista hacia lo que él denomina "línea clara", una poesía más accesible pero que mantiene referencias culturales. Luis Alberto explica cómo su poesía combina la alta cultura con elementos de la cultura de masas (cine, cómic, música) y cómo utiliza la intertextualidad para expresar vivencias y sentimientos. Se exploran diversos temas recurrentes y relevantes en su obra: el amor, la mitología clásica, la función terapéutica de la literatura, el humor y la sátira. El poeta recita poemas representativos de cada cuestión tratada, ofreciendo pertinentes comentarios sobre sus inspiraciones, desde los clásicos grecolatinos hasta Shakespeare, y explicando por qué la poesía puede servir como consuelo ante las dificultades de la vida. Mónica Martínez Sariego, Profesora Titular de Literatura Española, ha realizado la transcripción de la entrevista y ha contribuido a la anotación, corrección y documentación del trabajo.

GLM. Buenos días, buenas tardes. Bienvenidos a todos los participantes en este segundo congreso internacional *Littera*. Los participantes y coordinadores de este congreso tenemos en esta ocasión la suerte y el privilegio de contar con la intervención de Luis Alberto de Cuenca, que agradecemos muchísimo. Esperamos que este formato híbrido de entrevista y lectura comentada de poemas resulte original e interesante. Yo creo que va a resultar especialmente instructivo para presentar la poesía de Luis Alberto, sobre todo a las nuevas generaciones de lectores. Muchísimas gracias. Gracias, por supuesto, Luis Alberto, por la

colaboración, por tu disponibilidad para participar en este evento y, sobre todo, por la amistad.

Voy a proceder a una presentación breve. Luis Alberto de Cuenca nació en Madrid en 1950. Se licenció y doctoró en Filología Clásica. Ha combinado la triple labor de filólogo clásico como profesor de investigación del CSIC, y también la labor de traductor y de poeta. Como poeta, se suele encuadrar en la generación de los novísimos o de los setenta. Su trayectoria poética, según la mayor parte de los críticos y el propio poeta, pasa por dos etapas principales: una primera época de carácter más culturista, y una segunda época que se encuadraría más bien en la poesía de la experiencia, y cuyo inicio vendría marcado por la publicación del libro *La caja de plata*, en 1985.

Y al hilo de esto ya puedo formular la primera pregunta. La primera etapa de tu trayectoria poética, en la línea de la generación de los setenta, está marcada por el culturalismo y quizá por una cierta oscuridad expresiva, por una cierta densidad semántica. Entonces, la pregunta es la siguiente: ¿cómo recuerdas hoy, cincuenta años después, aquella posición poética? Y en ese sentido, si puedes leernos algún poema de aquella época, acompañado de tu comentario, creo que te lo agradecemos mucho y resultará muy, muy instructivo. Gracias.

LAC. Muchísimas gracias. Estaba cogiendo precisamente un libro porque hay dos poemas que creo que pueden ilustrar lo que acabas de decir tú con sabias palabras. Yo creo que ahora esa actitud de reproche no la tengo en absoluto. Tengo una actitud como de solidaridad, incluso, con aquel jovencito que quedó marcado por el estudio de la literatura, que quedó fascinado ante ese universo de la literatura, y que por eso decía que tenía que escribir siempre con orígenes librescos, porque estaba rodeado de libros —lo sigo ahora, claro—, pero entonces mi estética estaba marcada por ese culturalismo que tú acabas de mencionar y no había traspasado la línea que me conduciría luego a esa poesía experiencial o, más bien, de "línea clara", como se suele llamar en mi caso.

Tengo en las manos la sexta edición de mi poesía reunida, que sacó Visor en su colección de poesía visual. Ya está aquí. Vamos a leer

primero el poema “Marítima”. Pertenece a *Elsinore*, un libro que se publicó en el 72 en la colección Azul de la editorial Visor, y que dice así:

MARÍTIMA

Hay algo más hermoso que una carta de navegación,
más preciso que un sextante, más esbelto que un *clipper*,
hay algo más sutil que el fuego griego,
más misterioso que la flor azul,
mas nada tan sombrío, tan agónico,
tan ceniciento, tan enmohecido
como tu rostro en alta mar.

Es que todos estos poemas de *Elsinore* pertenecen a una fase en la que había fallecido, en un accidente automovilístico, mi primera novia. Entonces está todo marcado por esa visión de la difunta. Y por eso dice lo de “el rostro sombrío, agónico, ceniciento, enmohecido”. Y hay, por ejemplo, también alusiones muy culturistas que habéis podido ver, como cuando digo: “hay algo más sutil que el fuego griego”. El fuego griego era el que inventaron los bizantinos para defenderse de las flotas musulmanas en las batallas marinas, y era una especie de sustancia inflamable que se arrojaba al mar y que producía una especie de hoguera en mitad del océano. O sea, que son cosas muy sofisticadas. La verdad, que para un poema escrito por un jovencito de 19 o 20 años —es lo que tendría yo entonces...

Y ahora voy con el otro poema, que se llama “What You Will”, que es un título de Shakespeare. Shakespeare es una constante en mi poesía, es un escritor que me ha fascinado siempre muchísimo, y aquí le dedico un poema probablemente siempre a la mujer difunta, pero que tiene que ver con Shakespeare. Tiene una cita del acto segundo, escena segunda de *Romeo y Julieta*. Julieta dice: “No jures por la luna, por la inconstante luna que cada vez cambia en su girar de su órbita; no vaya a ser que tu amor se convierta en algo tan variable como ese curso de la luna”. Maravillosa frase de Shakespeare. Dice el poema:

WHAT YOU WILL

Había reptiles en los ojos de Baudelaire.
Tú estás poblada de atlas y de abanicos.
Qué bella eres cuando recitas a Hölderlin

(*Das neue Reich*, o un soneto de *Hymnen*).
Qué bella eres cuando no lo recitas.
Pareces un color o un poema sobre nereidas.
Sabes como la crema, como el azúcar,
como un desayuno de Sherlock Holmes.
Déjame regalarte mi pértiga de oro.
así regresarías a la Ínsula Firme.
Si yo fuese Pericles, tú serías Aspasia,
tendrías en el busto cariátides y palomas.
Te dibujo quemando, incienso con un velo,
(siempre me ha fascinado el Trono Ludovisi);
tú corriges el trazo: la muchacha velada
se parecía demasiado a Judy Garland.

La verdad es que es un poema lleno de alusiones culturales que nos pasaríamos toda la mañana o toda la tarde o toda la noche descifrándolo. Pero, en fin, comentario tal y erudito, y al mismo tiempo una elección que ha tenido Gabriel muy, muy sentida, muy incorporada a mí mismo. Quiero decir, no era algo lejano a mi alma, sino que era una emanación de mi propio espíritu. Y está, pues, hasta el trono Ludovisi. Es un trono fabuloso de escultura griega antigua, pero que dicen que es falso ahora... una cosa curiosa. Bueno, y luego acaba con Judy Garland, que me fascina sobre todo en su etapa más joven, cuando hizo *El mago de Oz*. En fin, no vamos a seguir más, porque ya te digo que no tendríamos tiempo de más que hablar de este poema.

GLM. Tu poesía evoca tanto la literatura culta, canónica, como otras expresiones de la cultura de masas, como el cine, el cómic, la canción popular. De hecho, tú has sido letrista para cantantes, para músicos como la Orquesta Mondragón o Loquillo. Entonces, en relación con esto, quería preguntarte: ¿a cuál de las dos corrientes le das más importancia como inspiración para tu poesía? ¿A la corriente más culta y canónica, o a la corriente de la cultura de masas? Y si pudieras recitarnos y comentarnos algún poema que sea significativo en relación a la presencia de la cultura de masas en tu producción poética.

LAC. Pues vamos a ver, creo que has abordado un tema muy interesante, porque yo creo que mi poesía, mi actitud ante el mundo —no solo en mi poesía, en todo—, hay una mezcla siempre de gran literatura y de literatura popular. Y una mezcla que yo no podría decir cuál de las dos

se lleva el gato al agua. Yo creo que más bien la cultura, digamos, seria, es la que quizá predomine en mis poemas, pero también actúa la literatura popular casi al 50 %, diríamos, ¿no? Para comprobarlo, os leo un soneto de *Después del paraíso*, un libro mío de 2021, que es un soneto puro juego, pero que tiene que ver con esa cultura popular o con esa accesibilidad a todo tipo de lectores, ¿no? Dice así:

YO NO VOY AL RECREO

Que los demás se vayan al recreo,
que los demás pateen el balón,
que yo convierto el aula en mi salón
y me solazo con un buen tebeo.

Leer, no dar al cuerpo ese meneo
frenético del fútbol, es mi opción.
Prefiero distinguirme del montón,
aunque a mis profes les parezca feo.

Que no bajo al recreo ni de coña.
Me quedo en clase: se disfruta asaz
y se vulnera toda directriz.

Saco un cómic de *Flash* con mucha roña
de la cartera. Leo. Tengo paz.
No sudo. No me canso. Soy feliz.

Bueno, esto es una especie de broma, pero que me parece divertido que lo hayamos elegido para leerlo.

GLM. A partir del libro *La caja de plata*, de 1985 —que precisamente obtuvo el Premio Nacional de la Crítica—, tu poética evoluciona a lo que tú mismo has denominado, y lo acabas de mencionar en esta conversación, con la metáfora pictórica de la "línea clara". En esta etapa, que a mí me gusta denominar más bien de culturalismo trascendido, tus textos combinan la referencia libresca y erudita con la anécdota cotidiana. De este modo, la intertextualidad funciona como un correlato objetivo para comunicar vivencias y sentimientos. Además, un rasgo de tu poética a partir de esta fecha es la claridad, lo que también has llamado —como estamos viendo— la línea clara. ¿Podrías leernos algún poema representativo de esta línea clara y comentarlo?

LAC. Cómo no, querido Gabriel. Había pensado en un poema perteneciente a *El reino blanco*, un libro de 2010, uno de mis libros más largos. Hay un determinado momento de mi producción poética en que hago libros muy, muy, muy largos, como este que acabas de mostrar aquí. Tiene dos ediciones, pero en cualquier caso no tenían variaciones. Y hay un tríptico dedicado a Agustín de Foxá, el gran poeta nacido en 1903 y muerto en 1959, y que siempre me ha gustado muchísimo. Hay un libro de Agustín de Foxá titulado *El almendro y la espada*. Entonces, titulé así un poema que ejemplifica muy bien lo que acabas tú de decir acerca de la línea clara. Dice así:

> ***EL ALMENDRO Y LA ESPADA***
> Hace cuarenta años, cuando las calabazas
> hablaban, encontré en casa de mis padres
> *El almendro y la espada*, un libro de Foxá.
> La más alta poesía que surgió de su pluma
> figura en esas páginas, a las que siempre vuelvo
> con fe y con ilusión a la hora del desánimo.
> ante el aburrimiento lírico circundante.
> Porque la poesía no ha de ser un tedioso
> festín existencialista e incomprensible para
> los miembros de una secta, sino una fiesta alegre
> y comunicativa donde quepamos todos
> los hombres y mujeres del planeta. Y es eso
> lo que aprendí en las páginas El almendro y la espada.

Propongo una poética de la claridad a partir del verso "Porque la poesía no ha de ser un tedioso…". Es eso lo que aprendí en las páginas de *El almendro y la espada*. Por eso es difícil, diríamos, comentarlo más, porque queda absolutamente claro.

GLM. Un tema que me gusta y me interesa especialmente de tu obra poética es la presentación y caracterización de la poesía misma con una múltiple función. Por ejemplo, sirve para formar el espíritu, para inspirar valores, incluso para consolar de las contrariedades y de las adversidades de la vida, casi con una función terapéutica, como tú mismo has reconocido en algunas entrevistas [Rodríguez, 2014]. ¿Podrías leernos y comentarnos algunos poemas que reivindican esta múltiple capacidad de la poesía, incluso con efectos terapéuticos de alivio y de consuelo frente a las dificultades?

LAC. Pues claro. Yo siempre he pensado que la literatura tiene un efecto, digamos, benéfico. Es como un medicamento, como una medicina que se ingiere y que, de repente, te ayuda a sobrellevar la vida, que es complicada. La existencia de los hombres es siempre un cúmulo de cosas negativas —también positivas, pero desde luego las negativas son muchísimas— y la literatura lo que hace es venir a poner una especie, como te digo, de consuelo, de alivio...

Sí, no me sale la palabra. Y esto se ve muy bien, por ejemplo, en este poema titulado "Apología de los clásicos", de *Cuaderno de vacaciones*, de 2014, en el que hablo —como siempre— de maravillas de los clásicos. Yo los clásicos los tengo absolutamente en un pedestal y adoro todo lo que signifique el mundo grecorromano, y el mundo también del clasicismo de otros países. Dice así:

APOLOGÍA DE LOS CLÁSICOS
Nos identificamos con los clásicos.
Siempre tendemos a reconocernos
en lo mejor de aquello que se encuentra
más allá de nosotros, en el reino
de los modelos y de los arquetipos,
aunque lo mejor sea lo terrible
y albergue nombres como Yago, Rávana,
Bósola, Hagen, Alí Kan o Svimtus
(pero sin renunciar a Otelo, Rama,
la duquesa de Malfi, Sigurd-Siegfried,
el Guerrero con máscara o Roberto).
¡Nos divertimos tanto con los clásicos!
Su tiempo no es el de la muerte. Viven
en el Tiempo sin tiempo de los mitos
nuestros queridos clásicos, un Tiempo
que ilumina la cárcel de la vida
y regala modelos exclusivos
para enseñar, felices, a la gente
que nos rodea —padres, hijos, nietos—,
burlando así la angustia cotidiana
y saciando la sed de maravillas
que nos caracteriza como humanos.
Los clásicos ayudan a vivir,
y a morir, y a olvidar nuestras miserias,
y a no perdernos por el laberinto
sin Teseo ni Ariadna que es el mundo.

[Gabriel Laguna enseña un ejemplar del libro] Estás enseñando precisamente el libro al que pertenece este poema, que fue el Premio Nacional de Literatura de su momento.

Aquí hay también un culturalismo evidente, porque se repiten nombres propios continuamente, etcétera. Pero ya la contextura del poema es absolutamente clara y directa. Puede uno no conocer algunos de esos personajes, y da igual completamente: el poema se lee con la misma facilidad.

Y mezclo también en la enumeración de esos héroes y antihéroes, héroes de la cultura popular y héroes de la gran cultura. Por ejemplo, aquí está: del cómic vienen, por ejemplo, Alí Kan de Hergé, Svimtus de *Roberto Alcázar y Pedrín*... Pero en cambio, Yago pertenece a Shakespeare; Rávana es del famoso poema *Ramayana* indio; Bósola es un personaje de una tragedia de época shakespeariana, *La duquesa de Malfi*, de Webster —John Webster—; y Hagen es el malo por excelencia del poema de *Los Nibelungos*.

Entonces, quiero decir que están mezcladas todas mis obsesiones, porque son obsesiones culturales. Y acaba evidentemente diciendo: "y no perdernos por el laberinto / sin Teseo ni Ariadna, que es el mundo". O sea, Teseo y Ariadna y toda la cultura clásica nos ayudan a consolarnos, a remediar esa miseria de nuestra existencia. Y, sin embargo, en el fondo, el laberinto —que es el mundo— no incluye a Teseo ni Ariadna, por desgracia. Eso es algo que nos hemos inventado para salir del paso. Pero creo que es muy orientativo este poema, para que la gente piense hasta qué punto mis lectores deben leer a los clásicos para ser, no digo felices del todo, pero por lo menos un poquito felices.

GLM. Y aquí tenía también anotado un poema: "Poeta malgré lui".

LAC. Sí. Además, está magníficamente editado en esta colección *Palabra de Honor*, que tiene una reedición luego en la colección negra, pero es que esa colección que tú acabas de describir, la colección *Palabra de Honor* de Visor, es una colección que ya ha terminado en el número 40. Ya no va a volver a existir, y este es el número 39, ¿no?

GLM. 38.

LAC. Bueno, pues hay un 39, que no sé de quién es [Felipe Benítez Reyes, *Un mentido color*], y un 40, que es de Benjamín Prado [*Paradero desconocido*], y se acabó la colección. Pues eso es una maravilla. Esa colección es divina y, con los títulos en rojo... ¿Sabes qué pasa? Que salía muy cara, y que probablemente era muy difícil de mantener. Por eso se ha dejado en esos 40 volúmenes.

GLM. Sí, esa colección está editada de manera exquisita. Una pena que haya cesado.

LAC. "Poeta malgré lui", del libro *Después del paraíso*:

POETA *MALGRÉ LUI*
El maestro Platón hizo que su república
no aceptase poetas. Los juzgaba culpables
de lesa humanidad por urdir sus ficciones
lejos de la virtud, fuera de la verdad.
Yo opino lo contrario que Platón: para mí
la poesía linda con la Virtud y vive
dentro de la verdad, humaniza a los déspotas,
mitiga las angustias del vivir, dulcifica
el dolor y traslada el alma de los débiles
a un mundo de coraje y de honor que engrandece
y amplía los confines de nuestra vil morada.
Y hablo de la poesía épica, que es la única
verdadera, aunque ahora pase por mal momento.
Y también, por qué no, de la gran poesía
que destilan los diálogos de Platón, el hechizo
poético de su prosa. Porque, aunque no le guste,
Platón no es solo un genio del pensamiento humano,
sino también un mago de la literatura,
pese a haber desterrado de su estado ideal
a Homero y los poetas de su tribu.

Ese es un poema muy para estudiantes de Filología Clásica, en el fondo, porque está hablando de *La República*, el diálogo de Platón en el que se dice que hay que desterrar a los poetas de la república. Y la verdad es que luego te das cuenta —leyendo, por ejemplo, diálogos como… qué sé yo… el diálogo sobre el amor de Platón — que es un poeta extraordinario él también. Maneja el lenguaje connotativamente y eso es lo que es la poesía. La poesía se caracteriza, sea en verso o en prosa, por la connotación. La denotación es lo que estamos haciendo tú y yo ahora, hablando, en un lenguaje denotativo. En cambio, Platón tiene un lenguaje claramente connotativo. Entonces, hay diálogos suyos maravillosos —como el que he mencionado, que es el del *Banquete*, que es

un diálogo sobre el amor— que están entre los más hermosos de la literatura. Yo lo leí cuando tenía doce o trece años y me quedé prendado ya de la filosofía platónica en sí, solo con ese maravilloso diálogo.

GLM. La recepción clásica ha tenido gran influencia en tu poética —como por otra parte era esperable, dada tu formación, tus lecturas, tu trayectoria académica y profesional. En tu poesía, de hecho, hay muchos ejemplos de recreación de poemas clásicos. No se pueden considerar traducciones, pero sí recreaciones poéticas libres. ¿Puedes comentarnos qué aporta la poesía clásica grecolatina a tu propia creación poética, más allá de la cita erudita de detalle? ¿Y podrías recitarnos algún ejemplo, con tu comentario, de poema tuyo que elabore algún poema clásico grecolatino?

LAC. Por supuesto que sí. Yo creo que la dependencia de mi poesía de los modelos clásicos es realmente enorme. Acaba de salir ahora, en Sevilla, en la Fundación Lara, en su colección *Vandalia*, un libro que se llama *Los dedos de la aurora*, en el que he incluido —no todos, pero sí una buena parte de mis poemas de origen clásico. Y te das cuenta de que hay muchísimo de lo mejor que he escrito. De modo que, para mí, la presencia de los clásicos —sobre todo de mis maestros como los epigramistas de la *Antología Palatina*, como Catulo, como Marcial—es tan brutal, la presencia de ellos en mi poesía, que ha dado, por ejemplo, origen a varios trabajos doctorales y de tesinas, de memorias de licenciatura sobre eso: el mito clásico en mi poesía. O sea, que la presencia del clásico es muy importante. En este caso, del clásico restringido al mundo griego y romano.

Voy a leer primero "*Collige, virgo, rosas"*, un poema que está fundamentado en un texto atribuido a Ausonio, *De rosis nascentibus*, que también podría ser pseudovirgiliano. En fin, se ha estudiado mucho. Sí, efectivamente, ya lo tengo aquí lo de Horacio. Luego. Primero vamos al tema del *carpe diem*, que es un tema horaciano por excelencia —como todo el mundo sabe— y que yo intento trasladar a la actualidad. Convierto ese tema en un poema con mucha ironía, con mucho, digamos, humor. Pertenece al libro *Por fuertes y fronteras*, de 1996. Dice así:

COLLIGE, VIRGO, ROSAS
Niña, arranca las rosas, no esperes a mañana.
Córtalas a destajo, desaforadamente,
sin pararte a pensar si son malas o buenas.
Que no quede ni una. Púlete los rosales
que encuentres a tu paso y deja las espinas
para tus compañeras de colegio. Disfruta
de la luz y del oro mientras puedas y rinde
tu belleza a ese dios rechoncho y melancólico
que va por los jardines instilando veneno.

Goza labios y lengua, machácate de gusto
con quien se deje y no permitas que el otoño
te pille con la piel reseca y sin un hombre
(por lo menos) comiéndote las hechuras del alma,
y que la negra muerte te quite lo bailado.

Yo creo que es realmente un poema que está totalmente inspirado en la Antigüedad, pero completamente moderno y nuevo [sobre la definición del *carpe diem*, véase Laguna Mariscal y Martínez Sariego, 2011 y, sobre el *carpe diem* en la literatura española, con mención de este poema, Martínez Sariego, 2007, 2008). Al contrario que este otro poema sobre una oda de Horacio, que está más atento al original. Tiene más relación con el original. Es una de las odas más hermosas que escribió Horacio —por lo menos a mí me lo parece—, muy sencilla, sin esa especie como de erudición mitológica que a veces lo hace un poco enfadoso. Mi recreación está en *El hacha y la rosa*, ¿verdad? Y dice así:

SOBRE UNA ODA DE HORACIO
[Él:]
– Mientras yo te gustaba
y no había rival que rodease
tu cuello con sus brazos,
fui feliz.
[Ella:]
– Cuando tú me querías
y no tenías ojos para otra
y eras mi fiel esclavo,
fui feliz.
[Él:]
–Es ahora mi dueña
una mujer más guapa y más simpática
que tú. Y tiene dinero.
Soy feliz.
[Ella:]
No puede compararse
contigo el hombre con quien salgo ahora.
Joven, rico, apacible.
Soy feliz.
[Él:]
– ¿Qué si yo te dijera:
ven, amor, torna al yugo que rompimos.
Deja al imbécil ese,
vuelve a mí?

[Ella:]
Aunque él es más hermoso
que el sol, y tú la sombra de una sombra,
a tu lado, mi vida, he
de morir.

Me doy cuenta de que ahora, al leerlo, que no es tan, digamos, textual, que hay mucha también aportación del poeta. Pero, en realidad no deja de ser el mismo poema que el de Horacio.

GLM. Exacto. Sí, tu poema es una recreación de la *Oda* III 9 de Horacio, que es un diálogo amebeo entre los dos miembros de la pareja. Cambiando de tercio, también la mitología clásica encuentra un amplio eco en tu poesía. Y creo que sientes mucha predilección por el ciclo troyano. Curiosamente, tienes dos poemas que tratan sobre el Juicio de París, que están bastante distantes en el tiempo. Uno fue compuesto en 1993 y el otro en 2021. ¿Nos puedes comentar algo sobre esta predilección tuya por las historias relativas a la guerra de Troya? Y recitarnos ya de paso los dos poemas sobre el Juicio de París, que pueden dar lugar a un interesante comentario comparativo, porque son dos poemas cuya composición está distante en el tiempo, pero que versan básicamente sobre el mismo tema mitológico.

LAC. Cómo no. Mi predilección —lo has cazado tú muy bien— por la saga homérica, o sea, saga troyana, es muy evidente. La verdad es que me fascina. Tuve la suerte en mi preuniversitario de traducir en griego a Homero y en latín a Virgilio, y son dos figuras que se han quedado a vivir en mi alma de una manera profunda. El juicio de París es algo muy fascinante de imaginar. Hay muchísima pintura que ilustra ese encuentro de las tres diosas que pugnan en belleza con un juez, que es ese pastor —porque está pastoreando rebaños en ese momento, en plan bucólico. Toda la literatura bucólica renacentista nació de ese tipo de figuras. Y, por ejemplo, el primero de los poemas, que pertenece a *El hacha y la rosa*, en el 93, se llama "El juicio de París", y es justamente una recreación del momento en que París está haciendo la elección entre las tres damas más guapas del Olimpo. Dice así:

EL JUICIO DE PARIS

A la dudosa luz del alba,
las tres diosas se contonean
recién lavadas y peinadas,
cada una con un espejo
que dice: "Tú eres más hermosa."

Fina escarcha y polvo de estrellas
salpica los divinos cuerpos
hechos de sueño y de rocío
y de polen de madreselva
y de feérica telaraña.

Se desesperan los gorriones.
Un viento sur muy destemplado
riza las ramas de los árboles.
Llega París a la glorieta
silbando alegre, tonadilla.

Pero, como vemos, las mujeres están esperando que París emita su juicio. Y París, hombre muy despreocupado, no es un hombre con unos criterios morales muy definidos —luego lo veremos cuando le quite la novia a Menelao y se la lleve a Troya… Pero el poema yo creo que es simpático. Rebosa descripción del momento en que se produjo. Estás viendo el bosque donde están las diosas desnudas esperando el dictamen de París. Y luego, después del *Paris* de 1993, en 2021 volví a escribir sobre ese mismo tema, titulándolo "Tres mujeres" (del libro *Después del paraíso*). Y si queréis, a tu petición, querido Gabriel, lo voy a leer:

TRES MUJERES
He soñado que andaba pastoreando
mis rebaños al pie del monte Ida,
cuando las vi. Eran tres, a cuál más guapa,
y me pedían que dictaminase
quién era la más bella. Yo no pude
articular palabra, confundido
como estaba ante un sueño tan helénico,
tan psicaliptico y tan mitológico,
y ellas reían, viéndome tan tímido,
y se pavoneaban, encantadas
de haberse conocido. Rompí entonces
mi silencio y les dije: "No sabría
decidir quién me gusta más de todas.
Me quedo con las tres." En ese punto
del sueño me encontraba cuando supe,

no sé cómo, que aquellos monumentos
no eran más que envoltorios fantasmales
y que debajo de sus aparentes
hermosuras no había más que humo,
polvo, ceniza, sombra. Y desperté.

Bueno, esto es una cosa muy mía también: el mezclar elementos muy irónicos, muy divertidos, muy gratos, con elementos más patéticos y más, digamos, siniestros. Y aquí yo creo que se ve perfectamente las dos cosas. Es un poema muy paradigmático. Es un poema que no tiene que ver con el auténtico juicio de París, puesto que aquí el París del poema —que no se sabe si es París o quién, porque no se dice— se queda con las tres, no es capaz de decidir. Pero luego viene el sueño. El sueño es muy importante en mi poesía. Yo he escrito muchos poemas dormido, diríamos, anotando después, cuando me despertaba, lo que acababa de soñar. He sido un poco freudiano en eso. Entonces, este es un sueño que tuve, en el que pasaba lo mismo que digo en el poema, y representa el influjo, por un lado, de lo helénico y de lo troyano, de la materia de Homero, y, por otro lado, también ese encanto que se da siempre en mi poesía, y que denuncia el estatus del hombre, que es bastante caótico y triste.

GLM. El recuerdo de tu primera novia, Rita Macau —que tengo que confesar me conmueve especialmente— conforma un ciclo nutrido, hasta el punto de que incluso he sabido que el año pasado, en 2024, se editó un libro con una compilación dedicada exclusivamente a estos poemas, en una editorial cordobesa, además: El Toro Celeste. El título del libro es *Poemas para Rita* (Cuenca, 2024b).

LAC. El Toro Celeste, sí. Eso es una tirada muy pequeña y es una cosa muy artesanal, pero yo estoy muy agradecido también porque se han juntado —no todos los poemas del ciclo "Rita", pero sí la mayoría— en edición de Adrián J. Sáez.

GLM. En efecto. Se editó esta compilación de poemas relativos al ciclo de Rita en la editorial cordobesa El Toro Celeste, en una edición muy cuidada. En varios de estos poemas pertenecientes a este ciclo veo claro un uso creativo de la intertextualidad, porque tratas del motivo literario del fantasma de la amada que se aparece al sujeto lírico. Y yo creo que este motivo literario, en la tradición occidental, surge o nace con la elegía 4.7 de Propercio, un poema en el que el fantasma de la amada —el fantasma de Cintia— se aparece a Propercio (Laguna Mariscal, 2019). ¿Podrías leernos y comentar algún poema significativo de este ciclo?

LAC. Pues sí, por supuesto que sí. Yo había pensado en un poema de *El otro sueño*, de 1987, o sea, digamos de mi primera época de línea clara. Porque antes, a partir del 71, era la línea más erudita. Y este poema, que yo creo que en un momento dado fue dedicado —y está dedicado— a Manuel Alvar, que fue mi maestro, uno de mis maestros, y que conoció mucho a Rita. Y dice así:

RITA
Rita, ¿qué vas a hacer el domingo? ¿Hay domingos
donde vives? ¿Hay citas? ¿Se retrasa la gente?
No sé por qué te agobio con preguntas inútiles,
por qué sigo pensando que puedes contestarme.
Sé que te gustaría tener voz y palabras
en lugar de silencio, y escapar de la tumba
para contarme cosas del país de los muertos.
Pero no puedes, Rita, ni yo debo soñarte
una noche de agosto tan viva como entonces.
Hay que guardar las formas. Al cabo, los domingos
son los días peores para salir de casa.

Es un poema onírico también. Es soñar con la persona que fue tu compañera en un momento de tu vida y que se fue a los 19 años al país del otro lado del espejo. Entonces tiene una serie de connotaciones, digamos, muy emocionantes —a mi modo de ver— el poema. Como tú has recalcado, el ciclo "Rita" es un ciclo emocionante, en cierto modo. Y luego la broma al final: "los domingos son los días peores para salir de casa…" Claro, que todo el mundo piensa que es mejor salir que quedarse en casa. Al final juego un poco. Siempre que el dramatismo es demasiado acusado, procuro darle una vuelta de tuerca, y lo mismo también: meter algo dramático en libros o en poemas aparentemente frívolos.

GLM. Hablando de temas frívolos, y aprovechando esta cuestión para hacer un cambio de tercio, también cultivas una faceta que podríamos llamar satírica, humorística o festiva, en la mejor tradición de la sátira o del epigrama romanos. ¿Nos presentas y comentas algún poema de esta cuerda?

LAC. Cómo no, claro. Voy a elegir uno de los más representativos —no solo de esta tendencia, sino de toda mi obra—. De hecho, hay una antología de poesía española contemporánea en alemán, en sueco, en otras lenguas, en que aparecía un poema de cada poeta, y a mí eligieron este que voy a leer ahora. Se llama "La malcasada" [*El otro sueño*, 1987]. Va dedicado a Jon Juaristi, un poeta que admiro mucho porque también maneja mucho la sátira y todo lo que signifique sátira en la poesía. Dice así:

LA MALCASADA
Me dices que Juan Luis no te comprende,
que solo piensa en sus computadoras
y que no te hace caso por las noches.
Me dices que tus hijos no te sirven,
que solo dan problemas, que se aburren
de todo y que estás harta de aguantarlos.
Me dices que tus padres están viejos,
que se han vuelto tacaños y egoístas
y ya no eres su reina como antes.
Me dices que has cumplido los cuarenta
y que no es fácil empezar de nuevo,
que los únicos hombres con que tratas
son colegas de Juan en IBM
y no te gustan los ejecutivos.
Y yo, ¿qué es lo que pinto en esta historia?
¿Qué quieres que haga yo? ¿Que mate a alguien?
¿Que dé un golpe de estado libertario?
Te quise como un loco. No lo niego.
Pero eso fue hace mucho, cuando el mundo
era una reluciente madrugada
que no quisiste compartir conmigo.
La nostalgia es un burdo pasatiempo.
Vuelve a ser la que fuiste. Ve a un gimnasio,
píntate más, alisa tus arrugas
y ponte ropa sexy, no seas tonta,
que a lo mejor Juan Luis vuelve a mimarte,
y tus hijos se van a un campamento,
y tus padres se mueren.

Y además este poema lo ha cantado Loquillo. Es muy bueno apuntarse a la amistad con gente como Loquillo: acaba leyéndote la misma gente que escucha las canciones de Loquillo.

Aquí, como comentario curioso, debo decir que precisamente mi mujer, Alicia, fue la que cambió un verso —que era importante cambiarlo— porque cuando lo escribí decía: "me dices que has cumplido 35". Claro, que 35 años hoy día no es nada. Entonces, cuando lo escribí me parecía ya que era muy mayor una persona con 35 años… Y lo dejé en 40, porque tampoco convenía subir demasiado la cifra.

Pero yo creo que es un poema que es rigurosamente no autobiográfico. O sea, es un poema… Dicen que la poesía es siempre autobiográfica: lo es, de alguna manera, pero este no ocurrió en ningún encuentro con

ninguna malcasada, quiero decir, en mi caso. Pero es curioso porque tiene un ritmo y una manera de expresarse que se diría que es absolutamente autobiográfico. En cambio, hay otros que no parecen autobiográficos y que lo son. Es curioso. El poeta, como dice Pessoa, es un fingidor que finge que es dolor el dolor que de verdad siente. Y la verdad es que estamos siempre haciendo cosas poco serias, los poetas, con nuestra biografía, con nuestro mundo, y nunca se sabe si hablamos de nosotros o hablamos de una representación de la humanidad. En el fondo, las dos cosas son ciertas. Y, además, el verso final es completamente demoledor. La gente queda impactada, cuando lo recito en público, siempre ahí…

GLM. Te considero, y creo que eres considerado por la crítica, como un gran poeta del amor, en la mejor tradición de los elegíacos latinos —Tibulo, Propercio y Ovidio—, de Garcilaso de la Vega, de Lope de Vega, de Quevedo y de Pedro Salinas. A veces, curiosamente, el tratamiento que haces del amor es antirromántico e iconoclasta, aunque siempre conservando un fondo de ternura. Me gustaría que nos hicieras el favor a todos los oyentes y participantes en este congreso de presentar y leer un soneto que tienes definiendo el amor, en la tradición y en evocación de famosos sonetos de Quevedo ("Es hielo abrasador, es fuego helado) y de Lope de Vega ("Desmayarse, atreverse…"). El soneto de Quevedo acaba con el verso "Esto es amor: quien lo probó lo sabe". Considero que esto constituye auténticamente un tópico: la definición del amor (*definitio amoris*), que incluso se remonta a un cántico de la comedia *Cistellaria* de Plauto [Acto II, Escena 1], y que luego tiene muchos cultivadores, especialmente en la poesía española de los Siglos de Oro. Tengo claro que tu soneto, moviéndose en esa tradición, hace una aportación muy relevante. Así que te agradecería mucho que nos lo leyeras.

LAC. Bueno, me alegra mucho que me pidas ese poema, porque yo creo que efectivamente está escrito en la línea, en la estela de ese soneto prodigioso de Lope. Curiosamente, después de *Después del paraíso*, que es de 2021, todavía hay una versión de lo mismo que ahora mismo no tengo en la mano, pero que he escrito —o sea, que me fascina siempre escribir sobre el amor en su doble faceta, positiva y negativa. Siempre recuerdo un poema de Borges —que es uno de mis maestros, quizás el máximo— cuando dice: "Es el amor. Tendré que ocultarme o huir." Bueno, pues eso es lo que a veces pasa con el amor: que hay que ocultarse o huir. O lo que decía Siddharta —o sea, Buda— en el sermón de Benarés: "La ignorancia es dolor, como el deseo". O sea, el deseo produce dolor. Sin deseo viviríamos mejor, pero no podemos vivir sin deseo. En cualquier caso, todo eso se refleja en este poema de *Después del paraíso*, que se titula "Todo eso es amor":

TODO ESO ES AMOR

Un garfio que te arranca el corazón,
un roedor que roe tus entrañas,
la más terrible de las alimañas,
una droga que anula la razón,

un coche que se estrella y un avión
que se cae, un estanque con pirañas,
una sarta de embustes y patrañas,
la cumbre del horror y la abyección…

Todo eso es amor, pero también
amor es una vieja melodía
que te atraviesa de felicidad,

un cóctel de belleza, paz y bien,
una mina de luz y de alegría,
una bomba contra la soledad.

GLM. Un soneto magnífico, en mi opinión. Creo también que sería buena idea si nos leyeras y comentaras un poema que tienes de salutación del amor, que creo que, además, es de los más famosos de tu producción poética. Se titula "El desayuno*"* y pertenece al libro *El hacha y la rosa*.

LAC. Es muy conocido, la verdad, porque tuvo la suerte de que, en los metros y en los autobuses de Madrid, durante un tiempo —más de un año— estuvo colgado ese poema. O sea que yo creo que lo ha leído muchísima gente. Me lo sé de memoria:

EL DESAYUNO
Me gustas cuando dices tonterías,
cuando metes la pata, cuando mientes,
cuando te vas de compras con tu madre
y llego tarde al cine por tu culpa.
Me gustas más cuando es mi cumpleaños
y me cubres de besos y de tartas,
o cuando eres feliz y se te nota,
o cuando eres genial con una frase
que lo resume todo, o cuando ríes
(tu risa es una ducha en el Infierno),
o cuando me perdonas un olvido.
Pero aún me gustas más, tanto que casi
no puedo resistir lo que me gustas,
cuando, llena de vida, te despiertas
y lo primero que haces es decirme:

"Tengo un hambre feroz esta mañana.
Voy a empezar contigo el desayuno."

LAC. Otro poema que podríamos entender como de plenitud del amor es "Tus besos", perteneciente al libro *Después del paraíso*.

TUS BESOS
Si me besas, amor, no son tus labios
los que rozan mis labios y se internan
por la caverna de mi boca, uniendo
tu lengua con la mía, tu saliva
con mi saliva. No. No son tus labios
los que me quitan la respiración,
dándome muerte y vida al mismo tiempo.
Si me besas, amor, es con el alma
con lo que estás besándome, ese espíritu
que asoma en cada beso de tu boca,
que vive en cada roce de tus labios
y que existe, a pesar de los que creen
que todo es vil materia, y me regala
un atisbo feliz de vida eterna.

Ya. Eso es un poco lo que quería decir yo en ese poema: que realmente, en el contacto amoroso, en el amor, el amor es lo único que puede parecerse a la ausencia del paso del tiempo. Es lo único que se puede vencer. En el momento del amor no hay tiempo. El tiempo discurre con T mayúscula, como decía Mircea Eliade en sus libros, hablando del mito, que reproducía un esquema de comportamiento que él explicaba luego del mundo, pero siempre en un tiempo sin tiempo, en el tiempo de los comienzos, en ese tiempo mítico de los comienzos de todo, de las cosmogonías. Y la verdad es que yo creo que está bien expresado en esos versos, que tienen un contenido evidentemente amoroso, e incluso erótico, pero que luego derivan hacia algo mucho más espiritual, más profundo: a una imagen de la eternidad, diríamos. Estamos condenados, evidentemente, a ser seres perentorios y perecederos, pero con el amor es posible adivinar una especie de milagro, que sería la eternidad.

GLM. Sí, en efecto, es precioso ese verso final: "un atisbo feliz de vida eterna". Aquí estás tocando el tópico literario de que el amor te hace sentir un dios [Laguna Mariscal, 2004a y 2021, p. 66]. Continuando con este sentimiento de beatitud que proporciona el amor, hay una faceta

que me interesa mucho de tu poesía, y es la que podríamos denominar positiva, alegre y esperanzada. Es la poesía propia de un "caballero del verano". Me encanta ese sintagma: "caballeros del verano". Poesía que sirve para animar en momentos difíciles. ¿Podrías recitarnos algún poema en esta línea? Un poema capaz de animar al personal cuando está abatido.

> **LAC**. Sin duda. Voy a recitar dos: "Verano eterno", que pertenece a *El reino blanco*, de 2010; y otro poema que se llama "Volveremos a vernos", que es un poema que forma parte de *El hacha y la rosa*, del 93. "Verano eterno" dice así:
>
> **VERANO ETERNO**
> Hay quien nos dice: "Amigos: esta historia
> ya no va a durar mucho. El invierno se acerca."
> Y le decimos: "Somos caballeros
> del verano. El invierno no llegará a alcanzarnos.
> Mientras el cuerpo aguante,
> cantaremos canciones para olvidar el frío.
> En las canciones es verano siempre".

Es un poema muy breve, pero que me alegro de que me hayas indicado que lo leyera, porque es uno de mis poemas favoritos, probablemente, siendo tan breve. Pero me parece que explica perfectamente bien lo que significan las canciones y lo que significa el verano. Precisamente en otro poema mío, que se titula "*In illo tempore"* —que habla de un contacto, una relación amorosa entre un hombre y una mujer— y que al final decía [vv. 13-16]:

> ***IN ILLO TEMPORE***
> […] Y nos besamos como en las películas,
> y nos quisimos como en las canciones.
> Cuando la realidad era el deseo
> y nuestro reino no era de este mundo.

Eso es el final: "Cuando la realidad era el deseo / y nuestro reino no era de este mundo". O sea, cogiendo temas incluso religiosos —que siempre se han hecho muy cuerpo con el amor. No olvidemos a San Juan de la Cruz, por ejemplo—, metáforas religiosas que están en poemas míos como "La noche blanca" [de *El otro sueño*, 1987], en el que se habla de bautizos y de otro tipo de palabras que ahora no recuerdo. Quiero decir

que el amor es muy importante, y también ayuda —como este poema de "Verano eterno"— a encarar la existencia.

Y luego iba a leer también —había dicho— "Volveremos a vernos" [de *El hacha y la rosa*, 1993]. Durante la pandemia, querido Gabriel, este poema se recitó muchísimo, y yo creo que es un poema muy consolador, enormemente consolador. Parece como un diálogo de Séneca o algo así, pequeño. Dice así —ese le encanta a mi mujer, lo recita mucho también—:

> **VOLVEREMOS A VERNOS**
> Volveremos a vernos donde siempre es de día
> y los feos son guapos y eternamente jóvenes,
> donde los poderosos no abusan de los débiles
> y cuelgan de los árboles juguetes y tebeos.
> En ese hogar de luz que no hiere los ojos,
> volveremos tú y yo a decirnos bobadas
> cogidos de la mano, viendo morir las olas
> sin agobios ni prisas, donde el sol no se pone.
> Y viviré en tus labios el amor que la Tierra
> sintiera por el cielo cuando el mundo era un niño
> y el tiempo dejará de salmodiar su lúgubre
> canción de despedida mientras nos abrazamos.

En ese momento de la pandemia, en el que se morían parientes íntimos y no podías estar en el lecho de muerte a su lado, este poema yo creo que hizo mucho bien. Por lo menos yo lo recité muchas veces y tuvo mucho éxito.

> **GLM.** En la misma línea de sugerir pautas que pueden contribuir a una vida feliz, quería pedirte que nos recites y comentes un poema que es muy especial para mí, por razones que tú conoces perfectamente, porque he dedicado a ese tópico literario varios trabajos [Laguna Mariscal, 2000 y 2017]. Se trata del tópico literario de los requisitos para una vida feliz, que nace sustancialmente con el epigrama X 47 de Marcial, y que luego ha conocido una rica tradición literaria en la poesía española, llegando hasta tu poema, que es el que te voy a pedir, por favor, que recites: "Sobre una carta de John Keats", perteneciente al libro *Por fuertes y fronteras* (1996).
>
> **LAC**. Pues fijaos, por ejemplo, que pertenezca a *Por fuertes y fronteras*, del 96, pero todo el camino que ha habido que discurrir por él para llegar al poema mío. Primero Marcial, después John Keats —en una carta incorpora la idea del poema de Marcial— y después llego yo, y de manera anacrónica, porque hablo de cosas que no tienen nada que

ver con la realidad —ni tanto de Keats como de Marcial—, ni con el siglo I después de Cristo, ni con el siglo XIX de nuestra era. Y que era un poema muy breve. Como dices tú, requisitos para ser feliz. En el fondo, es eso:

SOBRE UNA CARTA DE JOHN KEATS
Un dios por quien jurar. El buen tiempo (supongo).
La salud. Muchos libros. Un paisaje de Friedrich.
La mente en paz. Tu cuerpo desnudo en la terraza.
Un macizo de lilas donde rezar a Flora.
Dos o tres enemigos y dos o tres amigos.
Todo eso junto es la felicidad.

Fijaos que aquí hay muchísimas alusiones a muchas cosas. Un dios por quien jurar… ¿Sabéis en quién estaba pensando yo? En *Conan el Bárbaro*. En la dialéctica barbarie/civilización siempre he optado por la barbarie, y Conan muchas veces jura por Crom. Entonces estoy pensando en ese subgénero de la fantasía que es "espada y hechicería" cuando hablo de eso. Hasta ese punto se pueden comentar mis versos. Luego Friedrich: Caspar David Friedrich es uno de los pintores más maravillosos que ha habido nunca, un romántico alemán que hace unos paisajes metafísicos impresionantes. Y ahí también es un componente, un requisito para la felicidad. Luego el sexo: "tu cuerpo desnudo en la terraza". La vocación por la naturaleza, la opción: "un macizo de lilas donde rezar a Flora". Agradecer a Flora el maravilloso mundo que ha decorado con todo tipo de guirnaldas. Y luego la psicología presente en la posesión de dos o tres amigos y otros tantos enemigos, como requisito también fundamental. Hay que tener enemigos, pero hay que tener amigos. Y si falla una cosa… fallan las dos, ¿no? Todo eso junto es la felicidad. Está ya en Marcial y en Keats la misma idea.

GLM. Tengo que decir que me ha encantado esta charla, esta entrevista contigo, y poder tener la oportunidad de escuchar recitados de poesía con comentario. Eso ha sido toda una fiesta para mí.

LAC. No, al revés. Yo te lo agradezco a ti, porque para mí es una fiesta y además inmerecida.

GLM. También es verdad que todas las fiestas tienen un final de fiesta, así que ya tenemos que ir acabando. Junto a mi agradecimiento final, quería pedirte un favor personal. Para acabar: ¿nos puedes presentar y leer un poema que tenga un significado especial para ti, por cualquier

razón que tengas a bien explicarnos, o que consideres que es muy representativo de tu poética?

LAC. Por supuesto que sí, querido Gabriel. He elegido inmediatamente —nada más recibir tu cuestionario—, decidí que tenía que ser el poema "Estoy aquí". Pertenece al libro —este que tengo aquí en la mano y que tú tienes justamente detrás tuyo, ahí está— *Sin miedo ni esperanza*, de 2002. Y el poema se titula "Estoy aquí". Además, quiero rendir un homenaje a un gran intelectual, un gran profesor, un gran catedrático, que es Jesús G. Maestro, que trabaja mucho con las redes, y me encontré de improviso —me lo mandó alguien, que no fue él— un YouTube con una preciosa lección magistral, realmente, de Jesús Maestro sobre —decía él— "el mejor poema de Luis Alberto de Cuenca [Maestro, 20025]. Yo no sé si es el mejor, pero desde luego está entre los mejores. Es un poema de amor. Tú decías antes que mi poesía es fundamentalmente amorosa, en la estela de todos esos escritores que mencionabas. Y el comentario que hace Maestro del poema es —como su apellido indica— magistral. Vamos a acabar con este poema, "Estoy aquí". Espero que os guste a todos los congresistas.

ESTOY AQUÍ
Estoy aquí, mi amor, estoy aquí,
velando tus naufragios en las noches
en que nadie responde, en las heladas
madrugadas vacías, en las tardes
de desesperación y de locura.
Pon en duda, si quieres, que la Tierra
gire en el desolado precipicio
del espacio infinito alrededor
del Sol, o que los astros sean fuego,
o que el amargo río de la vida
desemboque en la muerte. Pero nunca
dudes de que, en la fiebre del fracaso
o en la sed de la angustia, en el abismo
de la ansiedad y del desasosiego,
estoy aquí, amor mío, estoy aquí.

Aunque tú no me veas ni me oigas.

Es curioso, porque incluso en este poema tan despojado de cultura, digamos, erudita, y tan personal, hay una cita encubierta de Shakespeare, que no siempre se ha advertido. Hay una escena del *Hamlet* [Acto II, Escena 2] en la que se lee una carta de Hamlet dirigida a Ofelia, y le dice Hamlet en esa carta a Ofelia cosas muy parecidas a estos versos: "Pon en duda, si quieres, que la tierra gire en el desolado precipicio del espacio infinito alrededor del sol, o que los astros sean fuego…". Todo

eso, de alguna manera, está inspirado en esa carta que envía Hamlet a Ofelia. O sea que, mi mejor poema —según Jesús Maestro, y también según yo, junto a otros tres o cuatro— sigue siendo un homenaje al gran escritor, al máximo escritor de la literatura universal, que para mí es William Shakespeare[167].

> **GLM**. Muchísimas gracias, de verdad, Luis Alberto, por tu colaboración, por tu disponibilidad a participar en este evento, por tu amistad, por el ser y el estar. Seguimos en contacto y nos vemos en otra ocasión —y, sobre todo, en los libros. Un fuerte abrazo y hasta siempre.
>
> **LAC.** Por supuesto que sí, querido Gabriel. La verdad es que nuestra amistad ya es muy lejana. Tú has hecho mucho por mi poesía, porque con tu categoría como catedrático de literatura latina y tu obsesión por buscar, digamos, comparaciones entre los textos —buscar genealogías—, y que lo haces tan bien, pues es un orgullo para mí que hayas decidido que en este congreso hubiera una voz de un poeta que tiene que ver con la literatura, no solo desde su literatura, sino desde su avidez por conocer la literatura exterior.

Yo creo que me hubiera gustado preparar más el tema, pero ha sido todo como muy espontáneo, como muy improvisado por mi parte. No he escrito nada. Lo siento. Pero, al mismo tiempo, creo que le da naturalidad a la intervención. Y lo único que no es natural en el episodio es esto que veis en el fondo de mi cuarto: ese castillo. Pero el escenario está bien. Importante. Y tú has elegido una librería, diríamos, llena de libros, y yo he elegido un mundo fantástico y real, que también concuerda mucho con mis gustos personales.

Gabriel, sabes que tú y Mónica estáis en mi corazón, y que os quiero mucho. Un abrazo.

---

[167] Corrobora el poeta aquí la vigencia de sus declaraciones en un antiguo artículo de periódico "El William Shakespeare de Hugo me llevó a las obras de Shakespeare, que leí en la espléndida versión de don Luis Astrana Marín. Aquello fue el Apocalipsis. Me pasé todo quinto de bachillerato recuperándome de la impresión. De repente llegaba Shakespeare (además de una prima mayor que yo) a descubrirme qué era la vida, qué ocurría en mi alma cuando se disputaban su territorio los sentimientos más diversos, anunciando el final de la niñez. Llegaban Shakespeare y el deseo a mi cuarto de adolescente, y con ellos el odio, y la envidia, y la inquietud, y la soledad. Y junto a todas esas cosas que inundaban de noche el mundo, había muchas otras que le devolvían la luz. De ese modo invadía Shakespeare mi mente, como un cáncer alegre o una felicidad sombría, martilleándome los oídos con monótona cantinela: «Muchacho, no le des más vueltas: esto es lo que hay»" (Cuenca, 1999, p. 173).

REFERENCIAS

Alonso Fernández, A. M. (2019). La lengua poética de Luis Alberto de Cuenca. Del mito a los novísimos. *El Español por el Mundo, 2*(1), 13–28.

Cuenca, L. A. (1999a). Literatura y claridad. En *Señales de humo* (pp. 157-158). Pre-Textos.

Cuenca, L. A. (1999b). Shakespeare. En *Señales de humo* (pp. 173-175). Valencia: Pre-Textos.

Cuenca, L. A. (2006). *Poesía. 1976-1996.* Ed. J. J. Lanz. Madrid: Cátedra.

Cuenca, L. A. (2014). *Cuaderno de vacaciones*. Colección Palabra de Honor nº 22. Madrid: Visor.

Cuenca, L. A. (2021). *Después del paraíso*. Colección Palabra de Honor nº 38. Madrid: Visor.

Cuenca, L. A. (2024a). *El triunfo de estar vivo (Obra poética 1996-2012)*. Ed. R. Virtanen. Madrid: Cátedra.

Cuenca, L. A. (2024b). *Poemas para Rita*. Ed. A. J. Sáez. Alhaurín el grande: El Toro Celeste.

Giménez, F. (2020). *La 'línea clara' en la poesía de Luis Alberto de Cuenca (1985–2018)* (Tesis doctoral, Universidad Nacional de Mar del Plata).

Gutiérrez Carbajo, F. (1995). La escritura 'en su punto' de Luis Alberto de Cuenca. *Cuadernos hispanoamericanos, 537* (marzo de 1995), 130-134

Laguna Mariscal, G. (2000). «Cosas que procuran una vida feliz»: contenido y fortuna literaria del epigrama X 47 de Marcial. En *Homenaje a la Profesora Carmen Pérez Romero* (pp. 321-337). Cáceres: Universidad de Extremadura.

Laguna Mariscal, G. (2004). Cuando el amor nos hace dioses. Web *Tradición Clásica*, *enero 2004*. https://bit.ly/457pgLk

Laguna Mariscal, G. (2006a). Tiempos difíciles. Blog *Tradición Clásica*, *19.7.06.* https://bit.ly/4mgFIzL

Laguna Mariscal, G. (2006b). Contigo amaría vivir. Blog *Tradición Clásica*, *1.8.06*. https://bit.ly/3H70m6B

Laguna Mariscal, G. (2006c). "Nada más dulce que el amor". Blog *Tradición Clásica*, *1.9.06*. https://bit.ly/4kVMmdD

Laguna Mariscal, G. (2007). "De donde nadie regresa". Blog *Tradición Clásica*, *31.5.07*. https://bit.ly/3UBujic

Laguna Mariscal, G. (2013). "Compulsory poetry": An interview to Luis Alberto de Cuenca. *Littera Aperta*, *1,* 77–82.

Laguna Mariscal, G. (2017). «Cosas que hacen que valga la pena vivir»: de Marcial a Christophe Plantin. En C. Oñoro Otero, D. M. Sáez Rivera (Eds). *Recherches* 18*: Voix et voies multiples: citations, emprunts et transpositions dans la culture, le langage et les arts / Voces y vías multiples: citas, préstamos y transposiciones en la cultura, la lengua y las artes* (pp. 55-74). Strasbourg: Université de Strasbourg.

Laguna Mariscal, G. (2019). Ghosts of Girlfriends Past: Development of a Literary Episode. En D. Romero-González, I. Gallarte Muñoz, G. Laguna Mariscal (Eds.), *Visitors from beyond the Grave: Ghosts in World Literature* (pp. 123-138). Coimbra: Coimbra University Press.

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

Laguna Mariscal, G., & Martínez Sariego, M. M. (2011). Invitación al disfrute vital. En R. Moreno Soldevila (Ed.), *Diccionario de motivos amatorios en la literatura latina (siglos III a.C.–II d.C.)* (pp. 207–210). Universidad de Huelva.

Lanz, J. J. (1994). Poética y evolución en la poesía de Luis Alberto de Cuenca. En *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68* (pp. 123-158). Mérida: Editora General de Extremadura.

Lanz, J. J. (2019). «Hacer versos con todo y sobre todo»: Título, transtextualidad e ironía textual en algunos poemas de Luis Alberto de Cuenca. *Versants: Revue suisse des littératures romanes*, *66*(3), 35–57.

Letrán, J. (2009). Los versos en llamas de Luis Alberto de Cuenca. *Adarve. Revista de crítica y creación poética*, *4*, 52–65.

Maestro, J. G. (2025, 3 de enero). El mejor poema de Luis Alberto de Cuenca, según la Crítica de la razón literaria [Vídeo]. *YouTube*. https://bit.ly/40FgCCl

Martínez Mesanza, J. (1986). Temas y formas en la poesía de Luis Alberto de Cuenca. *Zarza Rosa: Revista de poesía*, *7*, 21-35.

Martínez Sariego, M. M. (2007). Los avatares del *carpe diem* de los siglos XVI al XVIII: Apuntes para el estudio diacrónico del tópico en las literaturas hispánicas (I). En A. C. Morón Espinosa & J. M. Ruiz Martínez (Eds.), *En teoría hablamos de literatura. Actas del III Congreso de la ALEPH* (pp. 198–205). Granada: Dauro.

Martínez Sariego, M. M. (2008). Los avatares del *carpe diem* de los siglos XIX al XX: Apuntes para el estudio diacrónico del tópico en las literaturas hispánicas (II). En *Actas del I Congreso Internacional de Filología Hispánica. Jóvenes Investigadores "Orientaciones metodológicas"* (pp. 623–636). Oviedo: Universidad de Oviedo.

Martínez Sariego, M. M. & Laguna Mariscal, G. (2010). La mitología clásica en la obra poética de Luis Alberto de Cuenca (1971-1996). *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos, 30*(2), 381–413.

Rico, Manuel (1999, 10 de abril). Reseña de Luis Alberto de Cuenca, L*os mundos y los días. Poesía (1972-1998. Babelia*, 12.

Rodríguez Marcos, J. (2015). "Soy un poeta de línea clara que se está volviendo oscuro". *El País*, *29 de septiembre, 2015*. Recuperado de https://bit.ly/45aqfud

Rodríguez, E. (2014, 24 de junio). Luis Alberto Cuenca: "La cultura no es de izquierdas ni de derechas". *Turia*. Recuperado de https://bit.ly/46yIw6W

¿DÓNDE ESTÁ LA LITERATURA ESPAÑOLA? JESÚS G. MAESTRO ANTE LA BANCARROTA INTELECTUAL DE LA UNIVERSIDAD POSMODERNA

MÓNICA MARÍA MARTÍNEZ SARIEGO
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

En una época marcada por la fragmentación del conocimiento, la cultura de la inmediatez y la espectacularización del aprendizaje (Martínez Sariego, 2023, 2024) —condiciones que han favorecido la expansión de las pedagogías emocionales y de estrategias como la gamificación —, Jesús G. Maestro ha reivindicado con firmeza la docencia como un ejercicio racional y estructurado de transmisión del saber. Su modelo se sustenta en la claridad expositiva, el juicio crítico y la autoridad intelectual del profesor.

Esta entrevista recorre su trayectoria, desde su infancia en la EGB hasta su experiencia como docente universitario y creador de cursos abiertos y masivos en formato vídeo. En el centro, una pregunta articula todas las demás: ¿qué significa enseñar con sentido en una universidad sometida a la lógica del espectáculo, la presión de la rentabilidad institucional y una progresiva desactivación del conocimiento literario como forma crítica y estructurada de comprensión de la realidad?

Organizada en veinte preguntas, la entrevista recorre los principales ejes de reflexión que definen tanto su obra crítica como su trayectoria docente. Comienza con su formación intelectual y los modelos educativos que marcaron su infancia y juventud (1-3), para después abordar la transformación contemporánea de la enseñanza, dominada por el sentimentalismo pedagógico y la disolución de la exigencia formativa (4-6). El siguiente bloque examina las llamadas metodologías activas y la retórica vacía que ha colonizado el discurso académico (7-9). A continuación, se analiza el impacto de las presiones ideológicas y la burocratización universitaria en la libertad docente y la calidad académica

(10-12), lo que da paso a una sección clave dedicada a la legitimidad de la autoridad intelectual, la diferencia entre conocimiento y opinión y la degradación del juicio crítico en el aula (13-17). En el tramo final, se denuncia el arrinconamiento sistemático de la literatura española en todos los niveles educativos (18), se cuestionan los límites de la transferencia universitaria en la era digital (19), y se concluye con una reflexión sobre el papel de la literatura en la sociedad contemporánea (20).

1. Su paso por la EGB: concepción de la enseñanza y figura del maestro

MMS. Usted ha evocado en varias ocasiones su paso por la EGB como una etapa decisiva en su formación. ¿Qué concepción de la enseñanza regía entonces y qué huella dejó en usted? ¿Qué valores estaban presentes en la figura del maestro que han desaparecido del aula contemporánea?

JGM. Entonces la enseñanza estaba muy disciplinada. Era mucho más autoritaria que hoy. Más autoritaria no es necesariamente mejor en contenidos, sino más exigente en formas y procedimientos. Mi experiencia en EGB fue doble. De primero a cuarto estudié en un colegio público en el que tuve, incluyendo un curso llamado entonces «parvulito», respectivamente, a los siguientes maestros: Mercedes, Asunción, don José María Arias y don Eduardo. En mi infancia, a los profesores se les llamaba de don y de doña, en señal de respeto y reconocimiento, vestían de traje y corbata ellos y unas y otros eran muy exigentes en las formas. En los contenidos, la exigencia resultaba más variable. Desde el quinto curso de EGB hasta el final, estudié en otro colegio, privado, porque mis padres se cambiaron de domicilio, y el colegio estaba en frente. Allí la disciplina era igual que en el público, y el control, tanto del profesorado como del alumnado, también. La única diferencia que noté, y fue muy acusada, se centró en la exigencia. El nivel de exigencia en el privado era absolutamente brutal. Hoy nadie lo resistiría. Nadie. Se estudiaba mucho, con muchísimo rigor, y con un nivel de exigencia que se renovaba cada día. No había un respiro. Se estudiaba diariamente en el colegio ocho horas diarias. Yo, además, tenía una hora y media de clases de música cada día. Era peor que una jornada laboral. Resistir aquello era una prueba de fuego. Se hacía de todo menos perder el tiempo. El mismo ritmo de estudio lo mantuve por mi cuenta en los años de Universidad. Cuando empecé a trabajar, fue un alivio. Trabajar es mejor que estudiar. Prefiero a los colegas que a los profesores. De los primeros no me fío, pero te temen. Los segundos se creen superiores, y no lo son. El tiempo los ha empequeñecido gigantescamente.

2. De la bofetada a la tutela emocional: ¿una educación sin exigencia?

MMS. En una intervención reciente (Maestro, 16 de junio de 2025), usted rememora un episodio de su infancia en el que una maestra, en 1.º de EGB, le propinó «la primera bofetada de su vida». Sin justificar prácticas punitivas como esa, ¿cómo valora hoy, en contraste, el viraje pedagógico contemporáneo, de inspiración rousseauniana, hacia modelos centrados en la gestión emocional, a menudo carentes de exigencia intelectual y disciplina formativa? ¿Es posible mantener la autoridad docente sin incurrir ni en excesos disciplinarios ni en la disolución de toda exigencia?

JGM. Sí, de la bofetada me acuerdo perfectamente. Yo no podía devolver entonces aquella bofetada. La recibí inesperadamente. No fue la última, pero sí la primera. Nadie me pegó nunca en el colegio, ni antes ni después de aquel curso, excepto aquella señora, que se llamaba Asunción. Fue en primero de EGB, y aunque no recuerdo el día exacto, sin duda fue el primero o segundo de clase. Yo escribía la fecha, tal como nos había mandado, pero aún no había puesto el número del día. Recibí un bofetón descomunal que casi me dejó sin conocimiento... Al cabo de un rato me pareció oír algo así como... «¡Todavía vas por ahí...!». La profesora ya se había ido... supongo que a dar una nueva bofetada a otro. Creo que puse cualquier número... ya daba igual el día que realmente era. Había que acabar aquello. Naturalmente hoy las cosas han cambiado, y los que dan las bofetadas son los alumnos a los profesores y los pacientes a los médicos. Confieso que no es mi problema. Y no me ocupo de resolver problemas sobre los que no tengo competencias. El ser humano pierde fácilmente el control de sí mismo, pero pretende controlar a los demás. No es mi caso. Los tiempos cambian y con ellos las gentes. Si hoy se tiene el sistema educativo que se tiene no es casualidad. Es porque se ha querido tener algo así. Si el profesor se ha convertido en alguien que ha hecho posible un espacio docente donde no hay ni criterios, ni conocimiento, ni orden, ni nada, no hay que sorprenderse de que el resultado sea la barbarie en el aula, como en la sociedad reina igualmente la violencia, el desprecio, el insulto y la ofensa en todos los órdenes de la vida, desde el uso de internet hasta el hecho mismo de encontrarse a un vecino en el portal y que te dé con la puerta en las narices o te suelte el perro. Es la sociedad que la democracia ha hecho posible. Yo no tengo la solución.

3. El antiguo BUP y sus docentes ejemplares: el profesor Emilio Nieto Costas

MMS. Usted ha afirmado que las décadas de 1960, 1970 y 1980 constituyeron la edad de oro de la interpretación literaria en España, pues profesores y estudiantes de aquella época hicieron entonces «más que ningún otro, antes y después» (Maestro, 2025, p. 171). Como estudiante durante los años setenta y ochenta, ¿qué docentes marcaron su vocación intelectual? ¿Qué modelo de enseñanza representaban y hasta qué punto

esa experiencia personal ha configurado su concepción del oficio docente? En varias ocasiones ha señalado que el mejor profesor de literatura que ha tenido no fue un docente universitario, sino un profesor de enseñanza media (Maestro, 29 de octubre de 2022). ¿Podría hablarnos de Emilio Nieto Costas y de su influencia en su trayectoria?

JGM. Emilio Nieto Costas fue mi primer profesor de literatura. Me dio clase en el curso académico 1982-1983, en segundo de BUP. Era un portento explicando literatura. El mejor curso de literatura que recibí en mi vida fue el que entonces él impartió esos años. Hoy, desde la perspectiva actual, puedo confirmarlo y asegurarlo, desde la posición que actualmente ocupo en la Universidad y tras la trayectoria académica que he llevado a cabo. Fue el mejor profesor de literatura que he tenido jamás. Los demás no han resistido el paso de tiempo. Con frecuencia me preguntan quiénes han sido mis maestros... Cuando me hacen esta pregunta siento cierta vergüenza al responder. Las circunstancias me obligan a dar nombres históricos que no quiero dar, porque de los maestros, como de los padres o de los héroes legendarios, uno espera razones para decir algo muy positivo, y sin embargo... no hay muchas razones. Hoy veo a quienes habrían podido ser mis maestros como a personas de las que, en lugar de ser discípulo, fui en realidad intérprete o simplemente alumno en el aula por razones administrativas. Un intérprete bastante crítico y un alumno que se reserva las últimas palabras, porque tengo más razones para ser intérprete crítico que discípulo acrítico. No me identifico con quienes me formaron en la Universidad. Me enseñaron muchas cosas, pero desde hace muchos años disiento tanto de lo que me enseñaron como de las formas que utilizaron. Y, sobre todo, disiento de sus intenciones. He declarado en numerosos momentos que en la Universidad en que cursé mi licenciatura nadie me explicó el *Quijote*. Lo que sé de esa novela tuve que aprenderlo por mi cuenta. De Teoría de la Literatura, lo que sé responde más a preguntas que me hice sobre lo que no me explicaron nunca que a cuestiones relacionadas con los apuntes que me daban en clase. Nadie me dio, en más de cinco años de carrera, si computamos los dos de doctorado, una sola definición decente de literatura. Nadie me expuso una teoría sobre el origen o generalogía de la literatura. Nadie me planteó una teoría original sobre la ficción literaria. De los géneros literarios todo eran tópicos y todos mis profesores repetían lo mismo de forma mecánica. Los fundamentos para interpretar científicamente la literatura eran un laberinto para mis queridos maestros, sin excepción. Los que tenían método, no sabían de literatura, porque no habían leído casi nada, y los que no tenían método eran incapaces de manejarse en la literatura que conocían. Alguno aplicaba métodos de otros a dos o tres obras —en realidad una sola obra—, y con eso pensaba que había hecho una teoría general de la novela a partir de *La Regenta*, por ejemplo. Un *mapamundi* de Vetusta. La Literatura Comparada —cuando aparecía— era un manual francés y otro estadounidense, que no se diferenciaba en nada un manual, también francés en un caso, e inglés en otro, de Teoría de la Literatura. Se

consideraban en la vanguardia de la interpretación literaria cuando, en realidad, sólo eran, en el mejor de los casos, importadores o traductores de teorías literarias escritas en francés, o en inglés, o en alemán, o en ruso... No tuve profesores originales. No puedo considerarlos maestros de nada. Fueron profesores, no maestros.

4. La importancia de la memoria como herramienta cognitiva

MMS. Frente al descrédito contemporáneo de la memoria, usted ha defendido su valor como herramienta cognitiva (Maestro, 13 de enero de 2024). ¿Qué papel debe jugar la memorización en la enseñanza literaria, y por qué ha sido tan denostada por los discursos pedagógicos actuales?

JGM. La memoria es la potencia de recuerdo. No tanto la facultad, porque no siempre se recuerda lo que se quiere, sino lo que se puede. Si se dispone de ella para trabajar, permite tener en la cabeza lo que es necesario saber para argumentar, pensar, exponer y justificar inmediatamente. Sin memoria, el conocimiento no es posible. Que haya que decir algo así demuestra el grado de vulnerabilidad emocional e intelectual en que vive una sociedad inconsciente de sí misma. Vivir sin memoria equivale a vivir en un tercer mundo semántico. Sin memoria no se puede organizar ni manejar con eficacia ningún tipo de conocimiento. Si un matemático no tuviera memoria, no conocería ni los números del uno al diez. La gente que desprecia la memoria no sabe de qué habla. Sin memoria, la inteligencia no funciona. Y sin inteligencia, ni la memoria ni casi nada sirve para nada.

5. Literatura infantil y juvenil *vs* lecturas recomendadas a adolescentes

MMS. Usted ha afirmado que no existe la literatura infantil (Maestro, 2025, pp. 59-61; Maestro, 5 de diciembre de 2017, 20 de mayo de 2024, 23 de junio de 2025). No obstante, ha recomendado a quienes entran en la adolescencia obras como *El Lazarillo, Retrato del artista adolescente, A.M.D.G.* y su propio libro: *Una filosofía para sobrevivir en el siglo XXI* (Maestro, 18 de junio de 2025) ¿Por qué esas obras en particular? ¿Cree que están al alcance de los adolescentes actuales?

JGM. La verdad es que no sé qué es lo que —desde el punto de vista de los valores intelectuales— está hoy al alcance de la gente, sea adolescente, madura o anciana. Sinceramente, no lo sé. Lo que sí sé es que la literatura llamada infantil es una etiqueta mercantil, editorial, comercial, que tiene como finalidad vender libros. No conviene confundir la nomenclatura empresarial con la literaria. No hay literatura para niños, porque la literatura es cosa de adultos. Naturalmente, hay gente que discute esto, pero yo no discuto opiniones, yo interpreto hechos. Los niños no leen literatura, la protagonizan. La mayor parte de los cuentos

para niños son historias de terror absolutamente repulsivas, escritas por adultos que tienen la cabeza llena de espantos. Cuando era niño, los llamados cuentos infantiles me parecían todos, casi sin excepción, historias incomprensibles, absurdas, hechas por gentes macabras para molestarnos a nosotros, los niños. El cuento de caperucita roja, con un lobo que la perseguía, que se comía a su abuela, que dialogaba de forma morbosa con esa niña macabra y solitaria, vestida de rojo, antes de comérsela también, y que finalmente recibía un extraño ajuste de cuentas por parte de un enigmático cazador... me resultaba horroroso y profundamente desagradable. El de Blancanieves y los siete enanitos me parecía aborrecible, y el de la bella durmiente innecesariamente siniestro y peligroso. Gatos con botas, Pulgarcitos y flautistas de Hamelin atrayendo ratones hacia sí no me hicieron jamás la menor gracia. La literatura infantil es un horror absoluto. Me quedo con las adaptaciones para niños que Rosa Navarro Durán ha hecho de los grandes autores de la literatura española. Y recomiendo que se lean las versiones de Rosa Navarro. Incluso los adultos pueden hacerlo. Me parece mucho más fértil ocuparse de la literatura en la adolescencia. Para esa edad sí recomiendo leer todo tipo de otras literarias, incluido el *Quijote*, por supuesto. Y desde luego aconsejo leer *Lazarillo de Tormes, Retrato del artista adolescente* de Joyce*, A.M.D.G.* de Ramón Pérez de Ayala y mi propio libro, *Una filosofía para sobrevivir en el siglo XXI.* Son lecturas que enseñan al ser humano a hacerse compatible con la realidad, porque desengañan, evitan el idealismo y ponen al lector frente al mundo que realmente tiene delante, no frente a la mentira, el fraude y los espejismos en que se apoyan la filosofía, la religión y las ideologías políticas, los tres principales géneros para entontecer a la gente de todas las épocas. Esas actividades humanas sólo despiertan el fanatismo y el enfrentamiento más estúpido. Son el mayor lastre de la vida, la ciencia y la literatura. Siempre están molestando y amenazando, poniendo en jaque el desarrollo de la libertad ajena, en nombre de creencias, supremacismos morales y arreglos del mundo que sólo conducen a problemas cada vez mayores. Filosofía, religión e ideología son los tres enemigos naturales del racionalismo humano. Y las tres, además, fingen ser más racionales que nadie. Una farsa de diseño. También académico y universitario, por supuesto. Basta ver que hay facultades destinadas a filosofía, teología y política. No digo que se supriman, digo que nos ocupemos de ellas como lo que son: formas amenazantes de ejercer la sofística y de gestionar cínicamente el poder.

6. Consecuencias generales de las reformas pedagógicas desde los noventa

MMS. Desde los años noventa, las sucesivas reformas educativas han promovido modelos pedagógicos que desplazan la transmisión del conocimiento en favor de la participación espontánea, la ludificación o la

educación emocional. ¿Qué consecuencias tiene este viraje para la educación y en particular para la educación superior?

JGM. Las consecuencias están a la vista. Y se cumplen perfectamente. El objetivo es limitar el conocimiento y desposeer a las clases medias del acceso al poder. Debilitar la mesocracia, empobreciéndola en todos los sentidos. Es una criba y selección, no natural, sino artificial. La difusión masiva del conocimiento deteriora y minusvalora el uso del conocimiento. Y en cierto modo es cierto. La gente no sabe qué hacer con tanto conocimiento, y prefiere el juego, el chiste, la bufonada. A eso se dedica la gente, sobre todo la más joven. Y es posible que cronifique ese comportamiento durante el resto de su vida. Los milenaristas son la primera generación en sufrir estas consecuencias. Han sido conejillos de indias de los experimentos de internet, las redes sociales y la deshumanización digital de la formación humana. La digitalización de la vida es una deshumanización. Es una de las fuerzas del poshumanismo. Hablar de humanidades digitales es una contradicción pura. En lugar de conocimientos, los milenaristas disponen de emociones y de papelería curricular: muchos títulos y de muy poco valor. Su vida es un fracaso programado, pero no parece importarles demasiado. Por el momento. Cuando se percaten de ello, será demasiado tarde. Bolonia ha supuesto la destrucción completa de la Universidad. Antes no era una maravilla, desde luego, pero ahora de Universidad sólo tiene el nombre. Es ya otra cosa.

7. LA NEOLENGUA PEDAGÓGICA

MMS. Usted ha definido al pedagogo como «el que enseña lo que no sabe» (Maestro, 3 de febrero de 2019). En ese contexto, muchos discursos sobre innovación educativa se limitan a reproducir un vocabulario estandarizado —competencias, resiliencia, habilidades blandas, motivación, autoevaluación…— que rara vez se traduce en una mejora real del aprendizaje. ¿Qué diagnóstico formula sobre el uso (y abuso) de esta neolengua pedagógica? ¿Qué implicaciones tiene para la práctica docente y para la transmisión rigurosa del conocimiento?

JGM. Es un procedimiento orwelliano. Las neolenguas se usa con pretensiones imperativas. Son invenciones de grupos de poder o de presión que se establecen por la fuerza, bien de las leyes, bien de la voluntad de un grupo sobre otros, con el fin de dominar a los demás. Dado que nadie se opone a ellas, triunfan y prosperan. Son instrumentos de dominio. Palabras baúl, que no dicen nada de nada, pero que sirven para cubrir papeles, solicitar proyectos y hablar sin contenido de todo lo que convenga.

8. METODOLOGÍAS ACTIVAS APLICADAS A LA LITERATURA: ABP, AULA INVERTIDA, GAMIFICACIÓN

MMS. Diversas reformas educativas han promovido el uso de metodologías activas en la enseñanza de la literatura, como el aprendizaje por proyectos (ABP), el aula invertida (*flipped classroom*) o la gamificación[168]. ¿Cómo valora usted la implantación de estas metodologías en la enseñanza de la literatura? ¿Cuáles son, a su juicio, sus limitaciones epistemológicas y qué implicaciones tienen para la transmisión estructurada del conocimiento literario?

JGM. Debo confesar, con toda franqueza, que no sé lo que son. No sé qué es una «metodología activa», porque tampoco sé qué es una metodología inactiva. Es lo mismo que hablar de un árbol divertido, cuando un vegetal no admite ese calificativo. Tampoco sé qué es un «aula invertida». Yo dispongo de ciertos conocimientos sobre literatura, y los imparto a través de lecciones magistrales. Los profesores somos personas que enseñamos lo que sabemos a otras personas que quieren aprender lo que enseñamos. Más allá de estas condiciones básicas, todo lo demás sobra. A menos que —como la administración y las agencias de calidad— forme parte de cuanto quiere arruinar, sabotear o simplemente destruir nuestro trabajo y vocación. Respecto a la gamificación, es decir, al uso tonto de una palabra anglosajona, en contextos académicos, por mí, como si se pasan la vida jugando al parchís en clase de Teoría de la Literatura. Yo tengo la vida resuelta. Quien la tiene por resolver debería tal vez tomarse en serio su formación y lo importante que es el conocimiento para sobrevivir en este mundo, en el que el desconocimiento de la ley no exime de su cumplimiento.

9. BUROCRATIZACIÓN Y PÉRDIDA DE LIBERTAD DOCENTE

MMS. Desde la implantación del EEES, los planes de estudio universitarios exigen la inclusión de competencias, resultados de aprendizaje y metodologías activas en las guías docentes. ¿Qué juicio le merece esta burocratización de la enseñanza? ¿Cómo ha afectado a la libertad pedagógica del profesor y a la calidad de los contenidos impartidos?

JGM. El profesor es un trabajador, y por lo tanto no tiene libertad: tiene un contrato de trabajo que debe cumplir y al que debe atenerse y someterse. Y si no, a la calle. Trabajo y libertad son términos contradictorios.

---

[168] El aprendizaje por proyectos propone que los estudiantes desarrollen productos o resuelvan problemas aplicando conocimientos de forma autónoma y colaborativa; el aula invertida (*flipped classroom*) desplaza la exposición teórica al trabajo individual fuera del aula y reserva el tiempo presencial a actividades prácticas; la gamificación, por su parte, introduce dinámicas lúdicas (retos, recompensas, puntuaciones) con el fin de aumentar la motivación.

La libertad comienza cuando termina el horario laboral. Si trabajas, obedeces. Uno de los grandes errores de muchos profesores es suponer que tienen libertad, que su trabajo consiste en hablar libremente de sus materias o en ejercer, en la Universidad o en el centro de enseñanza correspondiente, una educación o enseñanza en libertad. Es mentira. Te contratan para que trabajes, y trabajar implica obedecer. Tus libertades no están registradas en tu contrato laboral. Imaginar o pretender otra cosa es un idealismo. La libertad de cátedra es un invento del Antiguo Régimen que, paradójicamente, se ha extinguido en el Nuevo Régimen, es decir, en la Edad Contemporánea, en la edad de la democracia. Cuando me hablan de la libertad de cátedra me río a carcajadas. La libertad en el trabajo es una completa ficción. Se trabaja por dinero, no por placer. En el fondo, todo trabajo es una forma de prostitución: uno no hace lo que quiere, sino lo que le mandan. Y lo hace sólo por dinero. El trabajo es un terreno de juego en el que la libertad está prohibida.

10. LA UNIVERSIDAD «VIOLADA» POR LAS IDEOLOGÍAS

MMS. En los últimos años, diversos pensadores han alertado sobre la deriva ideológica de la universidad, donde determinadas agendas políticas condicionan tanto los contenidos curriculares como la libertad de cátedra. Usted mismo ha desarrollado estas tesis (Maestro, 2024, pp. 182-198 229-248; 2017-2025, Tomo 19. Parte V. Vol.1, pp. 535-550) y ha señalado incluso, muy expresivamente, que, desde la implantación del Plan Bolonia y cada vez con mayor razón, la universidad puede definirse como una institución «violada por las ideologías» (Maestro, 28 de febrero de 2024; Maestro, 2025, p. 153). ¿Cómo afecta este fenómeno a la enseñanza de la literatura?

JGM. Destruyéndola por completo. Hoy no se enseña realmente literatura en ninguna institución académica. En su lugar se habla de cosas que poco o nada tienen que ver con la literatura. Autores, autoras, que tienen con la literatura una relación tangencial, publicitaria o ideológica. La literatura está desterrada de las instituciones educativas actuales. Estamos ya ante la segunda generación de personas que llegan a su mayoría de edad sin tener ningún tipo de formación literaria. Personas que, en la mayoría de los casos, no saben ni leer ni escribir correctamente. Hablamos de analfabetos. Llanamente. En la Universidad y con título universitario.

11. POPULISMO EDUCATIVO Y DEGRADACIÓN DE LA ENSEÑANZA PÚBLICA

MMS. Autores como Sánchez Tortosa (2018) han denunciado la implantación de un populismo educativo que convierte al profesor en *coach* y al alumno en cliente. Según las tesis que plantea en *El culto*

pedagógico, la degradación deliberada de la escuela pública no responde a un fracaso involuntario, sino a una estrategia que facilita la exclusión: al rebajar el nivel de exigencia y disolver la transmisión de conocimiento, se reserva el acceso real al saber a una minoría socialmente privilegiada. Efectuó una reseña de esta obra en formato vídeo hace 6 años (Maestro, 13 de junio de 2019). ¿Sigue compartiendo hoy ese diagnóstico? ¿Ha empeorado la situación tras el COVID? ¿Considera que esa lógica —de empobrecimiento intelectual y exaltación de lo afectivo— ha penetrado ya totalmente también en la enseñanza universitaria?

JGM. La respuesta es sí, indudablemente. El famoso COVID no tiene nada que ver con una situación anterior a él, y que sigue un desarrollo global, en todo Occidente. España no es la excepción. La democracia es el sistema político de la globalización. Es la forma de homogeneizar a todos aquellos territorios en los que se implanta. No estamos solos, sino que formamos parte de un plan global. Este movimiento de empobrecimiento intelectual, en nombre de emociones inertes, no tiene alternativa. El pueblo llano se presta encantado a formar parte de este experimento, y a renunciar al conocimiento a cambio de todo tipo de entretenimientos y divertículos chistosos. En lugar de privarle de educación, como ocurría prácticamente hasta la segunda posguerra mundial, hoy se le satura con tonterías, bobadas que le seducen y llenan su vida por completo. En el aula, en lugar de conocimientos, se potencian estímulos emocionales e ideológicos. El resultado, insisto, es un tercer mundo semántico. Es imparable. Y a todo el mundo le encanta. Es el negocio de la analfabetización global.

12. EDUCACIÓN Y DEMOCRACIA: HISTORIA DE UN FRACASO

MMS. En varios de sus trabajos, y especialmente en su *Ensayo sobre el fracaso histórico de la democracia en el siglo XXI* (Maestro, 2024, pp. 166-170, 209-214), usted ha vinculado el fracaso de la educación con el de la democracia (Maestro, 31 de mayo de 2016). ¿Podría desarrollar esta idea? ¿Qué relaciones establece entre la disolución del conocimiento, la supresión de la jerarquía intelectual y la lógica igualitarista que confunde la opinión con el juicio y la mera participación con el mérito académico?

JGM. La democracia es un sistema de gobierno muy engañoso, porque exactamente nadie sabe qué es en realidad. Hay muchas formas de articular y definir una democracia. Con frecuencia, se pone como ejemplo la democracia ateniense, cuando en realidad algo así hoy sería totalmente inconstitucional: un régimen esclavista en el que mujeres y extranjeros tienen prohibido el voto y la participación política. La democracia que hoy vivimos es resultado de la Ilustración y el Romanticismo anglosajones. Busca la homogeneidad de todo y de todos, y deja un

margen mínimo o incluso nulo a las posibles diferencias. La democracia posmoderna llega a considerar como enemiga cualquier forma de pensamiento alternativo. Esa democracia es más obra de élites que de pueblo llano. No es sorprendente que cada vez encuentre mayor resistencia entre las generaciones más jóvenes, realmente marginadas de cualesquiera privilegios democráticos. Pronto se darán cuenta de que la educación que les da la democracia tiene más que ver con la ignorancia que con el conocimiento del mundo al que se enfrentan. No se puede disimular esto durante mucho tiempo. La democracia posmoderna contiene el germen de un totalitarismo que no tardará en imponerse. La educación científica, en un contexto de este tipo, es totalmente irrelevante.

13. AUTORIDAD DOCENTE LEGÍTIMA

MMS. ¿Cabe recuperar la autoridad intelectual del profesor en un sistema que la ha diluido bajo formas de horizontalidad ficticia, retóricas de empoderamiento emocional y pedagogía de la felicidad? ¿Qué entiende usted por autoridad docente legítima?

JGM. Es imposible recuperar nada de eso. Además, ¿para qué? El conocimiento que se comparte excesiva o ampliamente se estropea. Y el fracaso de la educación científica actual se debe a su masificación. Yo no soy elitista, pero el conocimiento sí lo es. Y digo que no soy elitista porque es cierto: yo hablo para todo el mundo, no sólo para las élites. Hablo para el pueblo llano, sin limitar mis conocimientos a nada y ni a nadie. Sin embargo, el pueblo llano, incluso el que adquiere cierta formación, en parte malversa el conocimiento que recibe. No sabe usarlo ni valorarlo. Cree que la vida es un chiste y la vida, como escribió muy tardíamente Gil de Biedma, va en serio. La autoridad docente es el respeto al conocimiento y a la persona que profesionalmente lo ejerce, en el aula o en cualquier otro lugar. Hoy, hablar de respeto es una ilusión. Una tontería. Nadie se toma en serio el respeto. Por lo común, la gente se cree más valiosa en la medida en que se comporta de forma irrespetuosa, violenta y agresiva. La gente trata de imponerse no a través del conocimiento, del que carece, sino de la violencia persona, verbal, enfática. Y algo así desacredita, no amerita. Sin embargo, es lo que se premia en nuestras sociedades de pantalla y espectáculo absurdo. Basta ver quiénes son los héroes del cine y la televisión. La honradez, el respeto, la fidelidad, etc., no son protagonistas de nada. ¿Quiénes son los protagonistas de cada telediario? Responda el espectador.

14. CONOCIMIENTO *VS* ILUSIÓN DE PARTICIPACIÓN

MMS. En su experiencia, ¿qué consecuencias ha tenido la disolución de la jerarquía entre quien enseña y quien aprende? ¿Se forma al

alumno en el juicio racional o se fomenta la obediencia afectiva? ¿Se transmite conocimiento o se alimenta la ilusión de participación?

JGM. A mi juicio, la educación pública, y algo menos la privada, es un terreno de nadie. Tiene más que ver con un orden público para adolescentes y jóvenes que con una formación coherente de la persona para hacerla compatible con la realidad. La educación que se imparte oficialmente fomenta la inconsciencia. Lo que puede salir de ahí es cualquier cosa, pero todas malas. Imagino que el poder que promueve algo así dispondrá también formas muy férreas de control para que la población resultante de esa inadaptación no cause problemas. Lo que no sé es cómo lo hará. Supongo que promoviendo filosofías como el poshumanismo, que disuelven al ser humano en formas de comportamiento animal, técnico y antinatural, en todos los sentidos. Con el debido entrenamiento, del ser humano se puede hacer cualquier cosa. Los anglosajones lo saben muy bien. Otra cosa es que el resultado de todo ello sirva para algo o para alguien. Sobre ese punto he escrito un cuento, literario, titulado Yo no soy una ficción.

15. DISCUSIÓN DE OPINIONES *VS* INTERPRETACIÓN DE HECHOS

MMS. Usted ha señalado en varias ocasiones que no discute opiniones, sino que interpreta hechos. ¿Podría explicar qué implica esta distinción en el contexto de la docencia universitaria y cómo se traduce en la práctica del análisis literario? ¿Por qué considera que la opinión es el «virus de la ignorancia»?

JGM. La opinión es el virus de la ignorancia porque quien opina habla de lo que no sabe, como el pedagogo enseña lo que ignora. O el periodista narra, a veces, lo que no ha visto, sino lo que otros le han contado. La opinión es una interpretación emocional, una visión a medias, desde la penumbra de quien no conoce todo y, por lo tanto, opina. La propia etimología de esta palabra lo declara abiertamente. *Opinari* en latín expresa hablar de juicios de valor estimativamente, emocionalmente, en un contexto retórico, no científico. Opinar es hablar a partir de conocimientos que no son necesariamente verdaderos. Es dialogar desde conjeturas, expectativas u ocurrencias sesgadas. Discutir opiniones es perder el tiempo, a menos que la discusión sea un espectáculo mercantil, un debate televisivo o un comentario de internet destinado al comercio y la publicidad en la red. Es una forma de idiotizarse. No me interesa. Me interesan los hechos, no las opiniones de nadie. Otro de mis lemas recurrentes es este: «Tu opinión no nos importa». La opinión de alguien sólo interesa a quien desea manipular a ese alguien.

16. DE LA EDUCACIÓN CIENTÍFICA A LA MOTIVACIONAL: LA DEGRADACIÓN DE LA ENSEÑANZA LITERARIA

MMS. Usted ha denunciado la sustitución del estudio crítico y racional de la literatura por enfoques centrados en la «motivación lectora», la expresión subjetiva y la cultura del bienestar emocional. Frente a esta pedagogía del entusiasmo, propia de la universidad *light* (Esteban Bara, 2019; Maestro, 16 de agosto de 2019), usted ha reivindicado el papel central del desengaño en la formación del ser humano (Maestro, 2025). En el caso concreto de la literatura, ¿qué se pierde cuando esta se concibe como simple estímulo afectivo?

JGM. Se pierde el conocimiento. Es lo mismo que incurrir en la inconsciencia. Hablar de la literatura sin conocimiento es como comentar en internet el horóscopo, debatir sobre geopolítica o discutir si cuando un árbol se cae y nadie lo oye hace ruido o no. Son debates para filósofos. La gente que tiene que trabajar no puede ocuparse de esos asuntos.

17. TRES CRITERIOS PARA IMPARTIR UNA CLASE UNIVERSITARIA RIGUROSA DE LITERATURA: CALIDAD, ORIGINALIDAD Y UTILIDAD

MMS. En una ocasión expuso que consideraba tres criterios para impartir una clase universitaria de calidad sobre literatura (Maestro, 18 de junio de 2021): contenidos de calidad, ideas originales y conocimientos útiles. ¿Cuáles son, a su juicio, los principios irrenunciables para impartir una clase universitaria rigurosa sobre literatura? ¿Qué condiciones mínimas debe cumplir un profesor para no abdicar de su responsabilidad intelectual?

JGM. Todos esos principios se condensan en uno solo y fundamental: el conocimiento científico de la materia, en este caso, la literatura.

18. LAS REFORMAS EDUCATIVAS Y EL ARRINCONAMIENTO DE LA LITERATURA ESPAÑOLA EN TODOS LOS NIVELES

MMS. La reciente implantación de la LOMLOE ha supuesto la supresión del estudio sistemático de los clásicos de la literatura española en la Educación Secundaria Obligatoria. En virtud del nuevo currículo, se elimina la historia literaria como eje vertebrador de la asignatura de Lengua Castellana y Literatura y se sustituye por itinerarios temáticos centrados en la experiencia individual de lectura y la diversidad

cultural. También en la universidad, las sucesivas modificaciones de los planes de estudio, especialmente tras la implantación del Plan Bolonia, han conducido a que los *estudios literarios* se hayan visto progresivamente sustituidos por los *estudios culturales*. ¿Cómo valora usted este proceso de arrinconamiento de la literatura en los planes de estudio en todos los niveles educativos? ¿Qué consecuencias puede tener para la formación intelectual del individuo y qué alternativas podrían plantearse?

JGM. El procedimiento es de origen ilustrado y romántico, y está relacionado con la hegemonía de la cultura anglosajona. Con el siglo XVIII, la llamada Ilustración rompe con todo lo relacionado con el mundo antiguo, incluida la literatura y los llamados clásicos. Alemania, que encabeza ideológicamente este movimiento, con una filosofía idealista que se difunde como una ideología —con dinero británico, ciertamente, dada la miseria económica en la que viven los restos del Sacro Imperio Romano Germánico—, llega a considerar incluso que Homero no existió realmente nunca, sino que obras como *Ilíada* y *Odisea* son creación de un fantasma, llamado espíritu del pueblo (*Volksgeist*). Evidente, esta tesis es genuinamente germánica: si Homero hubiera nacido en Teutoburgo, por ejemplo, sería uno más de los dioses... Pero Homero «no era uno de los nuestros», de modo que es mejor que no sea de nadie, y quede reducido a *Volksgeist*... El humanismo clásico es hoy ya un mito, limitado al supremacismo moral de algunos filósofos y académicos. Hoy los empresarios no son humanistas, ni se ocupan de tales cosas. En el imperio romano, incluso en su última etapa, y así lo demuestran todavía las cartas de Símaco, la formación humanística de las élites era imprescindible. Hoy tenemos las élites peor formadas en la historia en lo que al humanismo se refiere.

19. «YO NO SOY UN *YOUTUBER*»: LOS LÍMITES DE LA TRANSFERENCIA UNIVERSITARIA

MMS. En un momento en que la figura del profesor tiende a confundirse con la del creador de contenidos, usted ha defendido y puesto en práctica una concepción rigurosa de la docencia, como muestran sus cursos en vídeo, alejados del entretenimiento y de la lógica del espectáculo. El subtítulo de su último libro lo resume con nitidez: «Yo no soy un *youtuber*». ¿Dónde sitúa usted la frontera entre el profesor que utiliza medios digitales para enseñar y el *youtuber* académico? ¿Hasta qué punto el actual imperativo de la transferencia, la visibilidad y la divulgación puede pervertir la función crítica del docente, llevándolo a simplificar o a complacer, es decir, a dejar de enseñar para entretener?

JGM. La frontera la pone el medio, en este caso, YouTube, pero yo no me adapto al medio. Es YouTube el que se adapta a mí. Yo no soy un *youtuber*, porque yo solamente soy un profesor que graba sus clases. El

mensaje es lo que yo digo, no el medio. Porque el medio no es el mensaje: el medio es el mensaje de los que no tienen nada que decir. Un *youtuber* habla en función de su público, se adapta a él, interpreta un papel a la medida de sus oyentes, busca suscriptores, seguidores. Todo eso nada tiene que ver conmigo. Ocurre que alguna gente, esencialmente ignorante y sin competencias de ningún tipo, incluidos estudiantes universitarios, me ven en YouTube y esperan otra cosa, pero no lo que realmente se encuentran. Sus limitaciones son tan fuertes, que reaccionan ante la realidad de lo que soy como si lo que vieran fuera el idealismo que imaginan o en el que viven. Ven gigantes donde hay molinos: ven un *youtuber* donde en realidad hay un profesor de literatura. Da igual lo que se les diga: del *youtuber* se esperan chistes, tonterías, bobadas, memes, y como no hay nada de eso en mis intervenciones, se las inventan. El resultado es publicidad, pero no conocimiento. Frente a este público básico y sin formación, que difunde mis contenidos sin norte ni objetivos, hay otro mucho más inteligente, que los aprovecha con fines diversos, de los cuales cada cual es responsable. Yo no hablo para nadie en particular: yo hablo para que la literatura tenga un valor que hoy, en nuestra sociedad y nuestra Universidad, no tiene. Yo no hablo para ser famoso, ni para ser nada de eso, que me parece una completa ordinariez. Yo hablo para que si una persona tiene interés en la obra de Cervantes, por ejemplo, encuentre razones para leer el *Quijote* y lo pueda comprender con una simple conexión a internet. Hablo para quien quiera saber de literatura, y para quien quiera hacer de la literatura un referente intelectual en su vida. Lo demás no forma parte de mí para nada. Ni presto atención a comentarios, ni me interesa la gente. La gente no te quiere como eres, sino que te imagina como quiere que seas para ella. Yo no quiero ser nada para nadie. Ya he dicho mil veces que yo no quiero conocer a nadie. Desde luego, no creo en absoluto en la transferencia del conocimiento. Si la Universidad ahora se dedica a transferir conocimientos, cabría preguntarse qué ha hecho durante los últimos mil quinientos años, ¿ocultarlos? ¡Qué tomadura de pelo! Transferir conocimientos es hacer negocio vendiendo conocimientos a gente ociosa, que no tiene nada que hacer, y se entretiene simulando protagonizar acciones virtuosas, como es adquirir conocimientos transferidos. Una tontería de moda. Para alguien que, como yo, lleva hablando de la transducción desde antes de su tesis doctoral, el conocimiento se transfiere siempre. Hablar de conocimiento transferido es hablar de sonidos que suenan. Una tonta evidencia. Pero parece que la Universidad se ha dado cuenta ahora de que el conocimiento se transfiere. Enhorabuena. Nunca es tarde, si la dicha es buena. Hoy la antigua ociosidad de las clases altas ha llegado a las clases media y baja. El ocio y la decadencia económica viajan juntos en todos los momentos de la historia. Hoy la gente, sobre todo la gente más joven, está emocionalmente secuestrada por su ignorancia, condicionada por formas de comportamiento preocupantemente patológicas.

20. EL PAPEL DE LOS ESTUDIOS LITERARIOS EN EL SIGLO XXI: ¿ES LA LITERATURA UN LUJO INÚTIL?

MMS. A modo de cierre: ¿qué papel cree usted que deben desempeñar los estudios literarios en la sociedad del siglo XXI? ¿Puede aún la literatura contribuir a una comprensión crítica del mundo? ¿Qué argumentaría a quienes dudan de su valor formativo o la consideran un lujo innecesario en la era de la tecnociencia y la inmediatez?

JGM. Los estudios literarios deben y pueden desempeñar hoy un papel muy importante: restaurar una razón anterior a la Ilustración europea, que fue un movimiento muy nocivo, porque destruyó todo el racionalismo de tradición hispanogrecolatina para reemplazarlo por una forma totalmente idealista y despótica de pensar, de la que el pueblo quedó totalmente excluido. Hoy seguimos igual. La democracia actual es una herencia del racionalismo idealista ilustrado y despótico: todo para el pueblo, pero sin el pueblo. El poder está en las élites. El pueblo trabaja, obedece y paga impuestos. Y en realidad no se entera de nada, aunque se comporta como si supiera más que el mejor informado de los mandatarios. No hay más. En segundo lugar, sí, la literatura puede contribuir a una comprensión crítica del mundo, pero sólo a título individual y sólo en quienes tengan posibilidad de estudiarla de forma solvente, es decir, hoy, casi nadie. En tercer lugar, le confieso con toda franqueza que yo no dialogo con la gente. Me comunico, pero no dialogo. Suelo escuchar, por cortesía, pero no pierdo el tiempo, más allá de una comunicación básica y esencial para mantener la compostura y la corrección. A quien duda del valor de la literatura le dejo con sus dudas y sus asuntos. A mí no me importa la gente, en la que no confío en absoluto. Me importa la literatura. Y me importan puntualmente algunas personas, muy pocas. Si a determinadas personas les importa también la literatura, entonces podremos hablar de ella. Por lo demás, llevarse bien conmigo es muy fácil: basta dejarme en paz.

21. REFERENCIAS

21.1. BIBLIOGRAFÍA

Esteban Bara, F. (2019). *La universidad light: Un análisis de nuestra formación universitaria*. Barcelona: Paidós.

Maestro, J. G. (2017-2025). *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.* Madrid: Cátedra Hispánica de Estudios Literarios.

Maestro, J. G. (2024). *Ensayo sobre el fracaso histórico de la democracia en el siglo XXI. La posmodernidad democrática como medio de destrucción de la libertad y del Estado moderno*. Vigo: Academia del Hispanismo.

Maestro, J. G. (2025). *Una filosofía para sobrevivir en el siglo XXI.* Madrid: Harper Collins Ibérica.

Martínez Sariego, M. M. (2023). Materiales didácticos digitales: recursos disponibles para la docencia de la literatura hispanogrecolatina. En O. Buzón (Ed.), *Interrelaciones entre la imagen, el texto y las tecnologías digitales: Nuevas perspectivas en la enseñanza de las ciencias sociales* (pp. 617–649). Madrid: Dykinson.

Martínez Sariego, M. M. (2024). El declive de la enseñanza de la literatura en el siglo XXI. En *Propuestas educativas multidisciplinares en el marco de los Objetivos del Desarrollo Sostenible (ODS) y la Agenda 2030* (pp. 81–96). Sevilla: Egregius.

Sánchez Tortosa, J. (2018). *El culto pedagógico: Crítica del populismo educativo.* Madrid: Akal Educación.

21.2. VIDEOGRAFÍA

Maestro, J. G. (2016, 31 de mayo). Contra la pedagogía. El fracaso de la educación es el fracaso de la democracia [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=RlMWViJPEfQ

Maestro, J. G. (2017, 5 de diciembre). Contra la llamada «literatura infantil» [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=VoGVq4aMf2w&t=23s

Maestro, J. G. [Jesús G. Maestro]. (2019, febrero 3). Pedagogo es el que enseña lo que no sabe [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=RjfnmqOB1Bo

Maestro, J. G. (2019, 13 de junio). Crítica de *El culto pedagógico. Crítica del populismo educativo,* de José Sánchez Tortosa [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=zqDaPPfh5Kc

Maestro, J. G. (2019, 16 de agosto). Crítica a *La Universidad light* de Francisco Esteban Bara: contra la actual Universidad posmoderna [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=lBOKu7pWBdw

Maestro, J. G. (2021, 18 de junio). 3 criterios básicos para impartir una clase universitaria de calidad sobre literatura [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=o74_XWKE748

Maestro, J. G. (2022, 29 de octubre). Importancia de la enseñanza media y sus profesores en el estudio de la literatura [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=EpuBOVm4sTk

Maestro, J. G. (2024, 13 de enero). Utilidad de la memoria en la enseñanza y en la vida diaria y profesional de estudiantes y profesores [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=kLHOP6nqcOg

Maestro, J. G. (2024, 28 de febrero). La Universidad es una institución violada por las ideologías: ha perdido el control del conocimiento [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=USqz4fZMans&t=2s

Maestro, J. G. (2024, 20 de mayo). Trío de truenos: Pérez Reverte, tu punto débil y el mito de los niños lectores [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=yixTB6kEig4

Maestro, J. G. (2025, 6 de junio). 10 cuestiones clave de la docencia telemática en la innovación educativa de la Universidad actual [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ODQM1fl2gcw&t=1608s

Maestro, J. G. (2025, 16 de junio). La primera bofetada de la vida… y otras experiencias clave para sobrevivir en el siglo XXI [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=8XDu5rjyYOM

Maestro, J. G. (2025, junio 18). ¿Universidad o manicomio? ¿Por qué las enfermedades mentales saturan nuestras aulas y Universidades? [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/@JesusGMaestro

Maestro, J. G. (2025, junio 23). No hay literatura infantil: los niños más inteligentes no leen literatura, la protagonizan [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/@JesusGMaestro